UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Dottorato di Ricerca "Le Forme del Testo"

Curriculum: Linguistica, Filologia e Critica

Ciclo 32°

Tesi di Dottorato

The Italian Dream. L'Italia e la (para)letteratura contemporanea per il mercato angloamericano

Relatrici di tesi
prof.ssa Maria Micaela Coppola e
prof.ssa Carla Gubert

Dottorando
dott. Giacomo Agnoletti

Coordinatore del Dottorato
prof. Luca Crescenzi

Anno accademico 2018-2019

What do we find in Italy that can be found nowhere else? I believe it is a certain permission to be human that other countries lost long ago.

Erica Jong, 1997

Let the modern Italians be what they may,—what I hear them styled six times a day at least, —a dirty, demoralized, degraded, unprincipled race, —centuries behind our thrice-blessed, prosperous, and comfort-loving nation in civilization and morals: if I were come among them as a resident, this picture might alarm me: situated as I am, a nameless sort of person, a mere bird of passage, it concerns me not. I am not come to spy out the nakedness of the land, but to implore from her healing airs and lucid skies the health and peace I have lost, and to worship as a pilgrim at the tomb of her departed glories.

Anna Brownell Jameson, *Diary of an Ennuyée*, 1826

INDICE

Introduzione ……5

PARTE I. SOGNO ITALIANO E PARALETTERATURA

1. L'antico problema del romanzo popolare italiano: Ruggiero Bonghi e Antonio Gramsci……18
2. Gli anni Settanta: una nuova percezione dell'italianità nel mondo……..23
3. L'Italia non è il mondo. Il sogno della diversità italiana……...35
4. Come la paraletteratura può spiegare l'interesse globale per l'*Italian Way of Life*…....42
5. Note metodologiche. I testi selezionati……45
6. Paraletteratura? ……...51

PARTE II. LA FUNZIONE SOCIALE

7. Il pubblico paraletterario: una visione attiva……68
8. Arte, sogni e bisogni sociali: interazionismo simbolico e letteratura……80
8.1 Giocare a essere italiani……90
9. Visioni dell'Italia: Il paese della Grande Tradizione……96
9.1 Morris L. West, *The Devil's Advocate* (1959): Italy as "A place for God"…….……97
9.2 Irving Stone, *The Agony and the Ecstasy* (1961): Il paese della Grande Cultura…..……102
10. Visioni dell'Italia: Il sogno dell'autenticità salvifica
10.1 Gli anni Novanta: sognarsi in Toscana……..110
Frances Mayes, *Under The Tuscan Sun* (1996), Dava Sobel, *Galileo's Daughter* (1999)
10.2 Anni Duemila: l'Italia e la *fiction*, un *pattern* consolidato
10.2.1 Adriana Trigiani, *Big Stone Gap* (2000), *Very Valentine* (2009): *pattern* e dimensione etnica……128
10.2.2 Elizabeth Gilbert, *Eat, Pray, Love* (2006): il *pattern* è svelato……..136
10.2.3 John Grisham, *Playing for Pizza* (2007): il sogno al maschile……..141
10.3 Oltre il genere. Italia e *mainstream*……146
10.3.1 André Aciman, *Call Me by Your Name* (2007)……..147
10.3.2 Jess Walter, *Beautiful Ruins* (2012)……152
10.3.3 Jhumpa Lahiri, *In altre parole* (2015)……156
10.4 Verso il 2020. La fine del sogno? ……160
10.4.1 Alyssa Palombo, *The Most Beautiful Woman in Florence* (2017) e Melodie Winawer, *The Scribe of Siena* (2017): sogno italiano e letteratura di genere……163
10.4.2 Sogno italiano e ironia: M. Giordano, *Auntie Poldi and the Sicilian Lions* (2016)…169
10.4.3 Delia Ephron, *Siracusa* (2016): lontani dal sogno……..173

PARTE III. IL PAESE DEGLI STEREOTIPI

11. Stereotipi, linguaggio e rappresentazioni ideologiche…….180

11.1 Visioni del mondo e ideologia……..186

12. Gli stereotipi sull'Italia attraverso la letteratura

12.1 *The Disunited States of Italy*: Mario Puzo, *The Sicilian* (1984)…….199
12.2 *The amoral familism*: Donna Leon, *Acqua Alta* (1996); Micheal Dibdin, *Ratking* (1988); Magdalen Nabb, *Property of Blood* (1999)……...213
12.3 Società e religione: Elizabeth George, *Just One Evil Act* (2013); David Hewson, *A Season for the Dead* (2003); Iain Pears, *Death and Restoration* (1996)……227

13. Gli stereotipi in positivo……237

14. Il sogno della mediazione e la trappola del folclore mediterraneo……249

15. L'Italia più visibile

15.1 Tensioni verso la transculturazione……..……261
15.2 L'Italia raccontata dagli italiani. E. Ferrante, *My Brilliant Friend* (2012), M. De Giovanni, *The Bastards of Pizzofalcone* (2016), A. Camilleri, *The Snack Thief* (2003)….264
15.3 Il 'nuovo' romanzo sull'Italia. C. Banner, *The House at the Edge of Night* (2016)…..278

Conclusioni……..……282

Bibliografia……..293

Introduzione

Nel suo *Le linee rosse*, Federico Rampini invita a dare nuova considerazione alle carte geografiche, accantonando gli schematismi associati alla geografia scolastica per "incrociare il paesaggio terrestre con la storia delle civiltà, le leggi evolutive dei popoli e degli imperi".[1] Partendo dalla cartografia, il corrispondente dagli Stati Uniti per *La Repubblica* disegna immaginarie linee che rimandano agli assetti politici, militari ed economici dei paesi (la prima riguarda le basi navali americane nel mondo), e costruisce una serie di inchieste sull'attualità politica ed economica globale. Il messaggio dietro il testo è encomiabile, perché riconduce una disciplina come la geografia al ruolo di presupposto per lo sviluppo di un discorso non solo di tipo geopolitico, economico o paesaggistico-ambientale, ma anche culturale. Questo è particolarmente evidente nel capitolo finale, non a caso dedicato all'Italia e intitolato "La globalizzazione raccontata dal prosecco", dove Rampini si concentra sugli aspetti culturali e sulla loro indiretta capacità di generare reddito. L'autore, che vive a New York ed è ormai naturalizzato americano, racconta come nella megalopoli statunitense i molti e un tempo celebrati ristoranti francesi abbiano in anni recenti ceduto il passo all'avanzata di locali che servono piatti di cucina italiana, fino all'umiliante resa di molti cuochi d'oltralpe, costretti a proporre una generica cucina mediterranea a base soprattutto di piatti italiani. Simbolo del crescente apprezzamento riscosso dall'alimentazione italiana nel mondo è il prosecco, il vino bianco italiano più esportato, che dal 2014 ha superato addirittura lo champagne,[2] relegandolo "in una nicchia di consumi da straricchi, un po' esibizionisti".[3] Osservando la carta geografica con i dati sulla diffusione del vino italiano si scopre che, oltre ai grandi successi in Inghilterra, Stati Uniti e Canada, i prodotti italiani vanno molto forte anche in Cina. E il prosecco, continua Rampini, non è che uno degli aspetti del successo del *Made in Italy* all'estero:

> La supremazia globale del cibo italiano è solo un pezzetto di una storia più ampia e ancora più bella che ci riguarda. L'immagine dell'Italia è molto, molto migliore di quanto gli italiani sospettino. Bisogna fare vita da nomadi come il sottoscritto per rendersi conto di quanto siamo amati e ammirati nel resto del mondo.[4]

Rampini non è nuovo a certi slanci di ottimismo circa le sorti della nostra economia. Ma è pur vero che un giornalista come lui, che abita, per dirla con Bauman, "il mondo di chi è mobile su scala

[1] Federico Rampini, *Le linee rosse*, Milano, Mondadori, 2017, p. 4.
[2] Dal sito www.ovse.org, osservatorio economico vini. https://www.ovse.org/homepage.cfm?idContent=181. Ultimo accesso 30 novembre 2019.
[3] Federico Rampini, *op. cit.*, p. 409.
[4] *Ivi*, p. 413.

globale […] il mondo extraterritoriale, sempre più cosmopolita, degli uomini di affari globali, dei manager della cultura globale, degli accademici globali",[5] è realisticamente portatore di una visione dell'Italia e dell'italianità senza dubbio ampia e, appunto, *globale*. In *Centomila punture di spillo*, scritto con Carlo De Benedetti nel 2008, Rampini si concentrava su questioni analoghe. A partire da alcune osservazioni tratte da Joel Kotkin (un geografo, non a caso; Rampini è attento alla componente locale dei movimenti politici ed economici) gli autori rilevavano come le cause del dinamismo delle metropoli siano da attribuirsi in gran parte "alla nuova centralità della cultura, un vero e proprio motore dello sviluppo. […] New York è sopravvissuta all'11 settembre […] ma non sopravvivrebbe se scomparissero le sue università, i teatri e i musei, le sale da concerto, i villaggi artistici e creativi di Soho, Greenwich e Tribeca".[6] Ma anche per il nostro paese ci sono buone notizie, a saperle cogliere. Si sta formando, proseguivano Rampini e De Benedetti, un gusto globale che guarda all'Italia, alla sua cultura e ai suoi prodotti:

> Oggi le nazioni più dinamiche del mondo sono permeate di italianità. Noi siamo abituati a dare per scontato che la globalizzazione sia sinonimo di americanizzazione, ma non è sempre vero. La globalizzazione omogeneizza mode e modi di vita, comportamenti e gusti; così facendo mette in circolazione nell'immaginario collettivo e nel circuito mondiale simboli non soltanto made in Usa. È ben visibile una *Italian way of life* che invade di prepotenza civiltà un tempo assai lontane da noi. Le nuove generazioni sono quelle che assorbono più velocemente i nostri gusti. Dal caffè al gelato e allo slow food, dall'abbigliamento all'arredamento delle case moderne […], c'è una corrente di italianizzazione che pervade il mondo. […] L'élite dei nuovi nomadi cosmopoliti ha sui suoi schermi radar anche l'Italia. Sta a noi elaborare strategie che liberino il nostro potenziale, unendo le forze di settori diversi e alleati: il turismo di qualità e la gastronomia, l'industria culturale, l'arredamento, la moda, il design e l'architettura. È il nostro paese la migliore vetrina di tutto ciò che sappiamo fare.[7]

È evidente, dietro queste parole, l'attenzione per la dimensione culturale dei fenomeni economici. A partire dal secondo dopoguerra, e con una forte accelerazione dagli anni Sessanta, nei paesi occidentali il valore di scambio delle merci è sempre meno ancorato agli attributi tangibili dei prodotti, mentre ogni tipologia di consumo è connotata culturalmente.[8] Le merci sono dunque sempre più equiparabili a prodotti culturali. Questo fenomeno è particolarmente evidente nelle strategie

[5] Zygmunt Bauman, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma-Bari, 2003, pp. 98-99.
[6] Federico Rampini, Carlo De Benedetti, *Centomila punture di spillo*, Milano, Mondadori, 2008, p. 306.
[7] *Ivi*, pp. 299-306.
[8] "L'analisi teorica del funzionamento dei mercati finanziari rivela la centralità della comunicazione, cioè del *linguaggio*, non solo come veicolo di trasmissione di dati e informazioni, ma come *forza creatrice*. L'agire comunicativo è all'origine delle convenzioni, dei «modelli interpretativi» che condizionano le scelte e le decisioni della moltitudine dei soggetti operanti sui mercati […] Questo funzionamento delle convenzioni è eminentemente *linguistico*. E lo è *prima ancora* d'essere psicologico. Qui sta, sia detto per inciso, il limite delle teorie della finanza comportamentale." Christian Marazzi, *Capitale e linguaggio: dalla new economy all'economia di guerra*, Roma, DeriveApprodi, 2002, pp. 24-25.

pubblicitarie. Negli anni a cavallo fra le due guerre, il realismo era una sorta di regola implicita, benché talvolta disattesa. E comunque, la descrizione degli attributi dei prodotti e la loro rappresentazione all'interno di una rigida "cornice sociale" che rispecchiasse la vita del consumatore (dunque collegata a una determinata classe sociale), era una prassi consueta;[9] in seguito, con lo sviluppo dei media, l'impatto della televisione e l'incremento vertiginoso della produttività industriale, anche i pubblicitari più tradizionalisti dovettero mutare strategia. È a questo proposito che Adam Arvidsson ha parlato di "svolta culturale"[10] nelle strategie pubblicitarie degli Stati Uniti nei primi anni Sessanta, quando le agenzie pubblicitarie si resero conto che "il tradizionale e consolidato realismo con cui si rappresentava la relazione tra beni e consumatori non poteva più funzionare".[11] Il sovraccarico di informazioni, o *information glut*, al quale i cittadini occidentali erano esposti, impose una svolta creativa e culturalmente connotata nelle strategie pubblicitarie, nel tentativo di accaparrarsi una risorsa scarsa e fortemente deperibile: l'attenzione del consumatore.[12] Ma se oggi i consumatori globali, che si trovino a Shanghai così come a Londra, Dubai o New York, si rivolgono a prodotti che sono riconducibili, più o meno direttamente, all'idea di Italia e di italianità, lo fanno perché dietro vi sono suggestioni allo stesso tempo semplici e misteriose, come quelle di creatività, valori, stile di vita. E più in alto aleggia un altro concetto, tanto intuivo quanto inafferrabile: il fascino dell'Italia, che è come dire il suo sogno. Questo tipo di suggestioni, nella mente dei consumatori odierni, iperstimolati dai media e più orientati dalle emozioni che dalla razionalità, sono rilevanti sia che si tratti di acquistare un prodotto al supermercato (scegliendo magari qualche deprecabile surrogato della gastronomia italiana, come l'ormai celebre *parmesan*) che di seguire un corso di italiano. E anche nel caso di decisioni più impegnative e meditate, come la scelta di un corso di universitario attinente a italianistica, il ruolo del fascino italiano, dell'Italia sognata, è tutt'altro che trascurabile.

Tuttavia per le imprese italiane, spesso piccole e incapaci di aggregarsi, non è semplice sfruttare il presunto successo internazionale legato all'italianità. "Mentre nel 2008 io scrivevo questi appunti su una globalizzazione dalle impronte italiane, osservavo però un nostro limite grave. Troppo spesso a sfruttare il fascino dell'italianità non erano (e non sono) delle aziende italiane, bensì delle multinazionali straniere".[13] Rampini prosegue concentrandosi sull'economia del settore alimentare: il prosecco è uno straordinario successo internazionale, ma è di portata limitata rispetto ai casi macroscopici del gelato e della pizza 'italiani'. Ma nel caso del gelato il primato delle vendite è

[9] Adam Arvidsson, *La marca nell'economia dell'informazione*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 68-73.
[10] *Ivi*, p. 73.
[11] *Ivi*, p. 74.
[12] Cfr. Christian Marazzi, *op. cit.*, pp. 62-67.
[13] Federico Rampini, *Le linee rosse*, Milano, Mondadori, 2017, p. 417.

detenuto dalla multinazionale americana *Häagen-Dazs*, e nell'enorme mercato globale delle pizza la parte del leone la fanno ancora una volta gli americani con la catena *Pizza Hut*, attualmente gestita da *Yum! Brands*, colosso della ristorazione 'fast'. E si potrebbe continuare, magari citando il settore, in vertiginosa crescita, del caffè espresso, un altro prodotto che nell'immaginario del consumatore si lega indissolubilmente all'Italia. Anche in questo caso i profitti confluiscono principalmente verso la Svizzera (*Nespresso*) e gli USA (*Starbucks*), fino a comporre un quadro nel quale le aziende italiane "sono costrette ad accontentarsi delle briciole […] Una storia di occasioni mancate, di un'italianizzazione riuscita solo in parte".[14]

Un argomento correlato è quello delle imprese italiane vendute all'estero. Se le dimensioni relativamente piccole non consentono alle aziende italiane quegli investimenti in logistica, *marketing*, pubblicità, che le renderebbero competitive sul mercato internazionale, confermando la cronica incapacità di "fare sistema" delle nostre PMI, la strada della cessione a grandi multinazionali straniere può risultare una lucrosa opportunità per gli imprenditori titolari dei marchi italiani più prestigiosi. È un tema dal retrogusto populista sul quale i media italiani si sono buttati a capofitto, con analisi dai risultati contraddittori.[15]

Dunque il fenomeno, neppure troppo recente, del successo globale e della vendibilità dei prodotti riconducibili all'Italia nel campo dell'economia del settore alimentare e in quella cosiddetta del lusso (abbigliamento, accessori, gioielli, arredamento) è ben attestato[16]: ma ritengo che anche nel settore dell'economia della cultura, o dell'industria culturale, sia da anni in atto un fenomeno dalle caratteristiche del tutto analoghe, ovvero:

- La diffusione globale dell'italianità nella cultura di massa, intesa non solo come ambientazione geografica delle opere (*setting*), ma anche come presenza di personaggi (*characters*) riconducibili all'Italia, o come elemento narrativo, sia principale che secondario, comunque funzionale allo sviluppo della trama;
- L'appropriazione di tali temi, fascinazioni, caratteri da parte dell'industria culturale globale, gestita prevalentemente da aziende americane.

[14] *Ivi*, p. 418.

[15] "Nei circoli internazionali il ragionamento politico prevalente dà per acquisito che i francesi vogliono conquistare il Nord dell'Italia e magari lasciare che il Sud diventi una grande tendopoli per gli immigrati di tutto il mondo." scrive Roberto Napoletano con riferimento allo "shopping" di aziende italiane da parte dei gruppi francesi come LVMH (R. Napoletano, *Il cigno nero e il cavaliere bianco*, Milano, La nave di Teseo, 2017, pp. 77-78). Altri commentatori sono invece portatori di una visione diversa, come in questo articolo sul quotidiano *Il Sole 24 Ore*, dove si legge fra l'altro: "Sono il simbolo del Made in Italy, ma sempre più spesso finiscono in mani straniere. Versace sarà solo l'ultimo dei marchi dell'abbigliamento di lusso italiani che ha trovato un acquirente fuori dai confini […] Il passaggio di proprietà, però, va detto, spesso si è tradotto in investimenti e ulteriore crescita, non in perdita di lavoro in Italia." (*Da Versace a Gucci: tutti i marchi della moda venduti all'estero*, in *Il Sole 24 Ore* del 24 settembre 2018).

[16] Sul *Made in Italy* come *Brand* altamente valorizzato soprattutto al di fuori dei confini nazionali, si veda: Selena Pellegrini, *Il marketing del Made in Italy*, Roma, Armando Editore, 2016.

Lo scopo che sta dietro questa ricerca è quello di documentare il fenomeno della diffusione del sogno italiano nella cultura globale e di indagarne le caratteristiche attraverso un'analisi della recente paraletteratura. Il fatto che la gestione di tali elementi culturali, genericamente riconducibili all'Italia, abbia portato e continui a portare profitti all'industria culturale mondiale (e soprattutto statunitense), non rappresenta in questa sede argomento di denuncia; anzi, ogni forma di indignazione per le caratteristiche assunte dal fenomeno sarebbe qui inopportuna. Ciò che qui rileva è anzitutto l'evidenziazione del fenomeno della diffusione della cultura italiana nella (para)letteratura di grande diffusione e, di riflesso, nell'industria culturale mondiale; considerazioni critiche sui prodotti culturali presi in esame sono aliene dal presente studio, indirizzato soprattutto alla comprensione di un fenomeno sociale. Per tale motivo, va da sé che ogni osservazione valutativa circa le opere esaminate, come quella che, per fare un esempio, riconduce a una banalizzazione[17] degli elementi storici del patrimonio culturale italiano, non può qui trovare alcun riscontro.

Cercherò innanzitutto di concentrarmi sul fenomeno in oggetto e di capirlo, e per fare ciò mi baserò sulla letteratura di massa, quella a cui ci si riferisce spesso come 'paraletteratura', connotando così il prodotto culturale in maniera spregiativa. Rimando però al capitolo 6 per le considerazioni sull'opportunità di utilizzare opere non canonizzate in ambito scientifico.

L'affermazione che ho fatto poco fa, ovvero che nella cultura di massa contemporanea sia diffuso il tema dell'italianità, potrà sembrare eccessiva. Certo non sono molti i romanzi di successo, i film o le serie televisive collocate sul mercato globale che hanno un'ambientazione interamente italiana. Tuttavia, limitandoci alla sola *fiction* letteraria, non è difficile notare che negli ultimi anni vi sono state numerose opere, estremamente rilevanti come impatto sul pubblico, ambientate almeno parzialmente in Italia, o con personaggi dall'indiscutibile italianità. Basti pensare a Mario Puzo, Irving Stone, Dan Brown o Elizabeth Gilbert, per citare alcuni autori e autrici di opere con tirature ben oltre il milione di copie. Oltre agli scrittori e alle scrittrici più noti sul mercato internazionale, e quindi anche italiano, c'è poi un esercito abbastanza nutrito di autori e autrici di buon successo, e in certi casi anche di ottimo successo commerciale, che hanno basato la loro fortuna letteraria sull'ambientazione italiana o sull'italianità dei personaggi. Questi, anche se poco noti al pubblico italiano, sono ben conosciuti sui mercati internazionali, particolarmente in quelli di lingua inglese o tedesca. I nomi di Donna Leon, Michael Dibdin, Adriana Trigiani possono costituire un esempio; rinvio però al capitolo 5 per l'illustrazione dei criteri metodologici seguiti nella ricerca. Ci sono poi autrici e autori molto affermate/i, che a un certo punto della loro carriera letteraria si sono dedicati

[17] Sulla banalizzazione degli elementi della cultura alta, si rimanda al saggio di Dwight MacDonald del 1960, ora in una nuova edizione italiana: Dwight MacDonald, *Masscult e Midcult*, Prato, Piano B, 2018. Cfr. anche Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 2003, p. 33.

alla tematica italiana, scrivendo almeno un libro ambientato nel nostro paese: a titolo di esempio posso ricordare John Grisham, Jess Walter, Elmore Leonard.[18] Sono consapevole della lacunosità della mia selezione, e più avanti cercherò di illustrare i criteri a cui mi sono attenuto: ma in questa parte introduttiva vorrei rendere un'idea del fenomeno, altrimenti poco conosciuto al di fuori dell'ambiente degli addetti ai lavori. A questo proposito, con riferimento all'ambiente editoriale newyorchese o più in generale nord americano, Alyssa Palombo, scrittrice affermatasi negli Stati Uniti con romanzi rosa ambientati in Italia, da me contattata via mail, ha scritto:

> As far as the American book market is concerned (I can't really speak to the market outside of the United States) I think in recent years there have been more and more novels published that are set in Italy, both set in the past and present. I think this is partially due to the reasons I mentioned above – Italy is a place that looms large in the imagination of many Americans, both as a travel destination and in a cultural sense. Americans tend to have a very romantic idea of Italy. […] So while fiction set in Italy is not a large portion of the market by any means, it very definitely has an audience. [19]

Non c'è dubbio che la *fiction* ambientata in Italia abbia un suo pubblico: ma quello che questa ricerca mira a evidenziare è la presenza del tema 'Italia' anche in molta *fiction* letteraria ambientata negli Stati Uniti, o nel resto del mondo; intendendo 'Italia' come destinazione turistica, italianità di uno o più personaggi, o come generico riferimento culturale, in una parola come 'sogno'. I libri che trattano *esclusivamente* dell'Italia e dei suoi abitanti che si sono imposti commercialmente sul mercato globale, potranno anche non essere moltissimi. Secondo alcuni stanno addirittura passando di moda, mentre per altri il fenomeno è ormai consolidato e destinato a durare. Sicuramente ci sono stati alcuni successi davvero rilevanti, con tirature nell'ordine di decine di milioni di copie: Mario Puzo con *The Godfather* su tutti. Altrettanto sicuramente, questo tipo di mercato è gestito dalle case editrici nordamericane e, in misura molto minore, inglesi. Ma ciò su cui vorrei insistere è che la cultura occidentale, e segnatamente nordamericana, si è appropriata del tema 'Italia', di ciò che collegato all'idea di Italia e di italianità, cioè dell'immaginario relativo al carattere nazionale. L'industria culturale americana ha inglobato, 'masticato' e digerito l'immaginario culturale sull'Italia, facendone un prodotto di massa. Questa sorta di repertorio immaginifico è stato impiegato non solo come tema esclusivo, ma anche come elemento accessorio alla narrazione, per definire alcuni tipici *characters* (ad esempio i vari *Guido* e *Guidette*) o come *setting* geografico-turistico, spesso in rapporto ad alcune specifiche situazioni sociali (la malavita, la famiglia, il 'contatto salvifico' del viaggiatore straniero con l'Italia di cui parlerò diffusamente nella parte II).

[18] John Grisham, *Playing for Pizza*, New York, Bantam Dell, 2007; Jess Walter, *Beautiful Ruins*, New York, Harper Collins, 2014; Elmore Leonard, *Pronto*, New York, W. Morrow, 1993.
[19] Intervista ad Alyssa Palombo del 26 ottobre 2018.

Questa ricerca fa riferimento a opere letterarie: cinema, televisione e altri media sono esclusi. Ma, a proposito della televisione e del dilagante fenomeno delle *fiction* seriali, basta una rapida scorsa alle serie di maggior successo negli USA per confermarci l'importanza degli *Italian characters* all'interno della *sitcom* Americana. I personaggi italiani sono presenti[20] nei vari *Happy Days* (1974-84), *Laverne and Shirley* (1976-83), *Cheers* (1982-1993), *Taxi* (1978-82), *Who's the Boss?* (1984-92), *All in the Family* (1971-79), *One Day at a Time* (1975-84), *The Golden Girls* (1985-92), fino ai più recenti *Blossom* (1991-95), *Friends* (1994-2004), *Joey* (2004-2006), *Everybody Loves Raymond* (1996-2005), *The War at Home* (2005-2007), *The Sopranos* (1999-2007); senza considerare i *reality show* come *Jersey Shore* (2009-2012). E non si tratta di personaggi occasionali, mere comparse all'interno della multietnica società nordamericana, ma in molti casi di ruoli di primo piano, capaci di lasciare un segno indelebile nello spettatore televisivo.[22] Si potrebbe obbiettare che, essendo gli *Italian/Americans* un gruppo ben visibile nella società statunitense, oltre che piuttosto numeroso (circa 16 milioni, ovvero quasi il 6% della popolazione nazionale; ma in alcune zone del paese, come nello stato di New York, nel New Jersey o nel Massachusetts, la percentuale sale fino a punte del 19%)[23], una presenza di simili *characters* nel cast delle *sitcom* possa essere considerata naturale, ovvero rappresentativa della multiculturalità statunitense. Un'altra spiegazione, a mio avviso banalizzante e fuorviante, potrebbe ricondurre il fenomeno ad una motivazione etnica. Questo significherebbe collegare la rilevanza del tema-Italia alla presenza negli Stati Uniti di milioni di persone che si autodefiniscono italo-americani/e (o, meglio, americani/e di origine italiana, o *Italian/Americans*), che alimentano direttamente (cioè fruendo di tali opere) o indirettamente (parlandone, commentandole, rendendole popolari anche presso altri gruppi etnici) l'*audience* di questi prodotti. Ma questo spiega difficilmente la popolarità presso il vasto pubblico, la continuità della presenza di temi e personaggi italiani e soprattutto tralascia di indagare i valori associati a tale presenza, le modalità con cui gli aspetti culturali legati all'Italia sono stati gestiti dall'industria culturale, gli stereotipi culturali trasmessi, le funzioni sociali che un tale fenomeno di massa, evidentemente richiesto dal pubblico nel suo complesso, ricopre. A prescindere dal fatto che una parte dell'*audience* possa avere, nel proprio cognome, una qualche assonanza italiana.

[20] Sebastiano Marco Cicciò, *Everybody Loves Guido: the Italian characters on modern U.S. sitcoms*, in *Iperstoria*, Issue 5 – Spring 2015, pp. 103-111.

[22] "In 1999, TV Guide ranked Louie De Palma and Arthur Fonzarelli number one and four, respectively, on its 50 Greatest TV Characters of All Time list. The sitcoms' Italian characters gained the greatest popularity and continue to impress both young and old viewers". Sebastiano Marco Cicciò, *Everybody loves Guido*, in *Iperstoria*, Issue 5 – Spring 2015, p. 109.

[23] Fonte: United States Census Bureau, 2000.
Cfr. anche: https://www.osia.org/wp-content/uploads/2017/05/IA_Profile.pdf. Ultimo accesso 1 dicembre 2019.

L'Italia, dunque, come sogno, come immaginario letterario (o, più genericamente, culturale), *esiste ovunque* nella cultura occidentale contemporanea. Cercherò di spiegare perché non credo che questa sia un'affermazione eccessiva.

Un approfondito lavoro del 2015 di Stephanie Malia Hom[24] evidenzia come l'immaginario turistico sull'Italia a partire dal dopoguerra sia mutato radicalmente, influenzando e modellando non solo l'idea esterna di Italia e di italianità (cioè quella dei turisti, reali o potenziali, attratti dal belpaese) ma anche l'immaginario degli italiani sulla propria identità culturale e nazionale. Hom è interessata al rapporto fra Italia come *nation* (giovane, immatura, problematica e disunita, secondo i più diffusi stereotipi) e come *destination*, ovvero come immaginario turistico globale: "One strand of this book therefore highlights the mutually constitutive relationship between nation and destination and, in particular, the ways in which tourism both reinforces and capitalizes upon the Italian state as a postmodern construct".[25] L'Italia è un *postmodern construct*, un paese iperreale più che reale, "for it is based on an insuperable juxtaposition between being made and not made". E ancora: "The Italian nation state, however, might be seen as being united by its very disunity".[26]

Il concetto di italianità, specchio e immagine del carattere nazionale, si è costituito attraverso l'immaginario dello 'straniero'. Oggi l'Italia è una delle mete d'elezione del turismo di massa, ma prima c'erano stati gli aristocratici in cerca di formazione con i loro *Grand Tour*, preceduti dagli stranieri-invasori durante le marce napoleoniche, e prima ancora dai pellegrinaggi cristiani. E si potrebbe risalire ancora indietro negli anni, senza che il rapporto fra italico suolo da un lato e stranieri, visitatori o invasori dall'altro, si interrompa. Un paese desiderato, attraversato, raccontato, e di nuovo ambito e sognato, in un ciclo che tende a ripetersi all'infinito. D'altra parte non è facile trovare un territorio tanto variegato, dalla doppia identità continentale-europea e mediterranea, e allo stesso tempo dalla così rilevante influenza culturale, che pure abbia subito nei secoli una tale condizione di instabilità politica, a partire dalla caduta dell'impero romano fino alla seconda metà del XIX secolo, con la presa di Roma da parte delle truppe del regno d'Italia. Dal 476 al 1870: quasi quattordici secoli di crisi e frammentazione politica, invasioni esterne e asservimento allo straniero. Non c'è da meravigliarsi che Dante avesse definito la penisola col poco lusinghiero appellativo di "serva Italia".[27]

E Stephanie Hom non è certo l'unica a parlare di un'Italia 'impossibile', di un paese che 'non esiste', come si nota da questo passo di Ernesto Galli della Loggia:

[24] Stephanie Malia Hom, *The Beautiful Country. Tourism and the Impossible State of Destination Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.
[25] *Ivi*, p. 11.
[26] *Ivi*, p. 10.
[27] Dante Alighieri, *Purgatorio*, canto VI, v. 75.

> Se si tiene presente, infine, che la vicenda di frantumazione statuale e di dominio straniero si è inserita nella già più volte notata eccezionale diversità dei quadri geo-ambientali della penisola, non meraviglia che specialmente ad occhi non italiani il nostro sia apparso un paese che in realtà non esiste, un'identità che non c'è perché al suo posto ce ne sono molte altre, anzi infinite.[28]

Un paradosso tra forma (la penisola, variegata e bellissima nella sua fisicità continentale e insieme mediterranea) e contenuto (l'assenza non solo di stato, ma di identità unitaria) che ha portato Stephanie Hom a parlare appunto di *postmodern construct*: più un'idea, un 'sogno' nella mente del visitatore-invasore che un reale paese. La studiosa americana parte dal famoso saggio sull'industria culturale in *Dialettica dell'Illuminismo* di Horkheimer e Adorno, dove le agenzie turistiche offrono ai turisti crociere transoceaniche attraverso cataloghi di "luoghi fotografati in modo impeccabile […]. Offerta non è l'Italia, ma la prova visibile della sua esistenza".[29] Rifacendosi a *The Postmodern Condition* di Lyotard e *Postmodernism* di Frederic Jameson, Hom evidenzia come la *destination Italy* esista solo nella percezione dei turisti, come luogo 'superficiale' perché sognato, che non rimanda ad alcuna realtà oggettiva. Un paese-non paese, esistente grazie agli stereotipi culturali sedimentatisi negli anni, modellatosi attraverso lo sguardo dell'altro e dello straniero. Una percezione identitaria che, anche negli stessi italiani, deriva dalle rappresentazioni che del paese diedero i viaggiatori che dall'epoca moderna in poi solcarono il suolo italico. Come ha scritto Cesare de Seta:

> C'è un'Italia, infatti, vista da dentro e una vista da fuori […] Per quanto possa sembrare singolare è questo secondo genere di viaggiatore che porta il contributo maggiore alla formazione complessiva dell'immagine del paese. Un veneziano del XVI secolo dovè avere infatti idee assai sfocate della Sicilia, così come un catanese vaghissime idee ebbe dell'Appennino tosco-emiliano: questo paese politicamente diviso in tanti Stati e staterelli, rinserrati nelle loro gelose autonomie, geograficamente diversissimo, alla fine dei conti conosceva assai male le varie realtà di cui era composto. […] La ragione storica di ciò è ben chiara: a differenza dei grandi Stati nazionali europei (Francia, Spagna, Inghilterra) la penisola non costituiva un'unità politica; né i vincoli morali, religiosi, etnici erano tali da conferire omogeneità a quella che ancora al Congresso di Vienna (1814-15) sarà definita da Metternich una "espressione geografica". […] È nello specchio del Grand Tour che l'Italia assume coscienza di sé: e alla formazione di tale coscienza il contributo maggiore lo portano proprio i viaggiatori stranieri attraverso la loro diretta esperienza che ha il vantaggio di essere volta a larghe parti della penisola […].[30]

Tornando all'affermazione fatta poc'anzi, ovvero che l'Italia "esista ovunque" nella cultura occidentale contemporanea, Stephanie Hom, rifacendosi a Jean Baudrillard, esamina gli *Italian simulacra*, ovvero le copie d'Italia sparse per il mondo, principalmente sotto forma di parchi

[28] Ernesto Galli della Loggia, *L'identità italiana,* Bologna, Il Mulino, 2010, p. 61.
[29] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1982, p. 159.
[30] Cesare de Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 34-36.

divertimenti e centri commerciali; ma non mancano edifici residenziali, parchi pubblici, case da gioco e altre costruzioni in stile italiano. E fa una certa impressione constatare che "the most visited form of Venice today is the Venetian Hotel and Casino in Las Vegas and Macao".[31] I *simulacra* sono ubiquamente diffusi per il globo, e riscuotono un apprezzamento crescente[32]: si va dal *Mediterranean Harbor* presso il parco Tokio DisneySea al *Mercato Shopping Mall* di Dubai, ai sobborghi residenziali in stile italiano di *Sorrento, California*, fino ai vari *Outlet Villages* italiani, riproduzioni in gesso e plastica di piazze e borghi, solitamente situati in campagna, nelle vicinanze dei veri paesi, spesso spopolati e abbandonati al loro destino. Sono i luoghi come il *Valdichiana Outlet Village* nella provincia di Arezzo a confermarci che l'immaginario turistico ha più a che fare con il paese iperreale che con quello reale: chi visita gli *Italian simulacra* non è interessato al paese in quanto tale, non cerca un'Italia meno standardizzata e più sfaccettata; gli basta, per usare l'espressione di Adorno e Horkheimer, una "prova visibile" dell'esistenza dell'Italia, una conferma dei suoi stereotipi, perché "la nuova ideologia ha per oggetto il mondo come tale. Essa adopera il culto del fatto […] Bello è tutto ciò che la macchina da presa riproduce".[33] Allora ben vengano, anche per gli stessi italiani, le riproduzioni di un luogo iconico, genericamente associabile a una "piazza italiana"; e poco importa se, poco distante dall'*Outlet Village*, di vere piazze e vere borgate ce ne sarebbero fin troppe. Come preconizzato da Baudrillard, viene desiderata, cercata, visitata e consumata un'Italia iperreale, nella quale il sistema dei segni e significati veicolati dagli oggetti diviene preponderante, fino a insidiare, nella determinazione del valore economico, il valore d'uso degli oggetti. Giampaolo Fabris, in questo passo tratto da un articolo scritto per commemorare la morte del sociologo francese, ha sintetizzato così il rapporto fra iperrealtà, sistema segnico e valore:

> La realtà intorno a noi si è dissolta, o amplificata, in una iperrealtà dove il sistema di segni sostituisce la fisicità delle merci e le dissocia per sempre dai bisogni al cui soddisfacimento avrebbero dovute essere finalizzate. […] Il valore d'uso, la concretezza delle merci non si è dissolta, si è soltanto stemperata nei suoi valori simbolici e di segno. Che sono comunque quelli che generano il vero valore economico.[34]

Ecco che, in riferimento al sistema di segni a essa associabili nell'immaginario collettivo, l'Italia assurge a luogo mitico, immaginario turistico per eccellenza del mondo intero: "Destination Italy with its 46.4 million tourists each year, and the untold millions more that visit the vast array of its simulacra, might just be the most pervasive – and powerful – touristic imaginary in the world".[35]

---

[31] Stephanie Malia Hom, *op. cit.*, p. 17.
[32] Si veda *Italy without Borders: Simulacra, Simulation and the Postmodern Grand Tour*, in Stephanie Malia Hom, *op. cit.*, pp. 155-183.
[33] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 159.
[34] Giampaolo Fabris, *L'Iperrealtà dove il valore non è più soltanto d'uso*, in *La Repubblica*, 2 aprile 2007.
[35] Stephanie Malia Hom, *op. cit.*, 2015, p. 11.

È in questo senso che l'Italia "esiste ovunque" nella cultura contemporanea, e non solo nel turismo di massa, ma nella cultura globale alla quale l'immaginario turistico fa riferimento. Ma se un simile atteggiamento, radicato nella mente del consumatore globale riguardo all'Italia, si è formato, allora proprio la paraletteratura contemporanea, fonte di trasposizioni cinematografiche e televisive, collegata per questa via ai *global media*, può fornire un'approfondita chiave di accesso per indagare il fenomeno e capirne le cause.

Le narrazioni di massa sull'Italia e sul carattere nazionale dei suoi abitanti hanno infatti condizionato e plasmato l'immaginario sociale sia interno che esterno al paese. A lungo la denigrazione degli italiani e dei loro vizi è stata prevalente, prima che si verificasse una sorta di 'spostamento', uno *shift percettivo* dello straniero riguardo all'italianità: da nazione "non fatta", abitata da un popolo ozioso e femmineo, a luogo mitico, allo stesso tempo arcaico e moderno, territorio capace di affascinare e rigenerare il visitatore. Per una trattazione degli stereotipi collegati alla nozione di Italia come paese e ai suoi abitanti rimando alla parte III; da rilevare adesso è il collegamento fra narrazioni di massa e formazione dell'immaginario sull'Italia, anche interno al paese, con importanti riflessi sulla percezione di quelli che furono gli "ingegneri di italianità"[36], secondo la felice definizione di Giulio Bollati, ovvero i politici e i patrioti che prepararono il Risorgimento. Nelson Moe, in un interessante testo sull'immagine dell'Italia come sud d'Europa e dell'intero occidente, e allo stesso tempo sul concetto di sud come categoria immaginativa, evidenzia come l'immagine dell'Italia, inizialmente denigratoria, fornita dagli scrittori e commentatori stranieri abbia condizionato la stessa immagine interna al paese, a partire da quella dei patrioti del Risorgimento:

> The tendency to denigrate contemporary Italy and the Italians had thus become commonplace in the culture of western Europe by the mid-1700s and would continue well through the next century. These accusations, repeatedly voice by the English, French, and increasingly by the Germans as well, would have a significant impact on Italian representations of Italy in the Risorgimento.[37]

Sullo stesso argomento Silvana Patriarca, autrice di un approfondito saggio sulla costruzione del carattere nazionale italiano, ha scritto:

> Il modo in cui i patrioti percepivano e rappresentavano gli italiani rispecchiava solo in parte le differenze tra i propri atteggiamenti e modi di vivere e quelli della maggior parte della popolazione. Certamente queste differenze erano significative, ma, cosa ancor più importante, le rappresentazioni costruite dai patrioti erano strettamente collegate a un fattore, vale a dire alla misura in cui essi accettavano o interiorizzavano le narrazioni, i

[36] Giulio Bollati, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 2011, p. 46.
[37] Nelson Moe, *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2002, p. 15.

> tropi e gli stereotipi (in particolare quello del meridionale indolente ed effeminato) che circolavano in Europa almeno dalla metà del XVIII secolo. Esprimendosi all'interno di narrazioni e di schemi interpretativi che erano per lo più emersi altrove, nei maggiori paesi europei, i patrioti italiani reagivano criticamente a queste rappresentazioni, e tuttavia allo stesso tempo partecipavano alla loro riproduzione. Così, a livello discorsivo, l'Italia veniva costruita come nazione in una conversazione europea sul tema dei «vizi» e delle «virtù» nazionali, e tra partner diseguali sia in termini di potere che di percezione di sé.[38]

Sull'Italia, nazione geograficamente mutevole e oggettivamente 'bella', con un passato glorioso e una crisi politica millenaria, eppure con un primato culturale invidiabile, è stato scritto moltissimo, e le narrazioni di massa, un tempo espresse attraverso cronache e diari di viaggio (da Richard Lassels ad Anna Jameson) o in trattati politici (da Madame de Staël a Montesquieu, a Gioberti), oggi possono essere rintracciate nella letteratura di grande consumo (o paraletteratura), canale privilegiato perché ben collegato ai media globali, espressione dell'immaginario sociale. Perché l'Italia, o meglio la sua percezione, resta ancora oggi un sogno. Così come due secoli fa per i patrioti italiani le condizioni reali del paese erano meno importanti delle rappresentazioni e delle conversazioni costruite intorno all'idea dell'Italia come nazione, anche oggi per i turisti che visitano il Belpaese il sogno, l'Italia sognata conta di più, molto di più del paese reale. E quale luogo migliore, per reperire riferimenti sull'immaginario sociale, della paraletteratura di massa?

[38] Silvana Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma – Bari, Laterza, 2010, pp. 7-8.

PARTE I

Sogno italiano e paraletteratura

1. L'antico problema del romanzo popolare italiano: Ruggiero Bonghi e Antonio Gramsci

A proposito del concetto di *Italianicity*, corre quasi l'obbligo di citare Roland Barthes. Il semiologo francese è stato, insieme a Umberto Eco, uno dei primi a evidenziare il ruolo centrale dell'immagine nella comunicazione, particolarmente evidente nell'immagine pubblicitaria, che per sua natura è "*franca*, o quanto meno enfatica";[39] concetto che oggi appare quasi scontato, ma che così non era nel 1964, quando Barthes pubblicò *Rhétorique de l'image*, evidenziando, attraverso l'analisi della réclame della "pasta Panzani", che all'interno dell'immagine pubblicitaria operava "tutta un'organizzazione retorica non meno complessa e formalizzata di quella che è in opera nella lingua pubblicitaria di tipo verbale."[40] E forse non è un caso che Barthes, per dimostrare la significatività dell'immagine, si sia avvalso di un annuncio portatore dei valori di *Italianicity*.

Nell'annuncio della "pasta Panzani", ai pochi segni di tipo verbale (etichette) si collegano i segni veicolati dall'immagine, rafforzando l'idea-messaggio di italianità del prodotto. Senza entrare troppo nel dettaglio, ricordo che i segni facevano capo a una borsa semiaperta, ai prodotti freschi (pomodori, peperoni, funghi) presentati assieme al pomodoro in scatola, ai colori delle merci e delle etichette (bianco, rosso, verde). Oltre alle ovvie assonanze italiane del nome "Panzani" c'è dunque nell'annuncio, secondo Barthes, un significato di livello sfuggente, 'ottuso', inafferrabile: quello proprio dell'immagine, che rimanda all'idea di italianità, evidentemente già considerata affascinante e desiderabile, almeno nel campo dell'alimentazione, nel 1964. La borsa semiaperta rimanda a una spesa appena fatta, magari al mercato del quartiere; i prodotti che ne fuoriescono, privi di confezione, sono pochi e bastano a malapena per un pranzo frugale, suggerendo una filosofia di vita che predilige il consumo immediato piuttosto che l'accumulazione; l'immagine dei cibi freschi, che richiedono una preparazione immediata, allontana la modernità industriale con le sue angosciose ripercussioni sull'alimentazione: frigoriferi e congelatori, conservanti, cibi poco sani. Esaminando l'immagine nel suo complesso Barthes rileva che questa, nella sua esibita semplicità, ha qualcosa del genere pittorico delle nature morte. Ecco l'italianità (*Italianicity*), ecco il miscuglio indefinibile e "basato su certi

[39] Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, p. 82.
[40] Gianfranco Marrone, *Panzani e Camay: due testi esemplari nell'analisi della pubblicità*, in *Testi esemplari*, Atti del Congresso dell'AISS, Torino, 2003, p. 3.

stereotipi turistici"[41] che rimanda a una serie di valori euforici, cioè connotati positivamente per il destinatario: la freschezza, la semplicità, l'artisticità dell'insieme, attraverso la quale gli ingredienti di un pasto modesto possono ergersi alla suprema dignità pittorica di una natura morta.

Ho voluto iniziare con Roland Barthes perché il semiologo francese ha, in questo celebre articolo, richiamato l'attenzione su un significato "di ordine globale",[42] permeato di valori euforici, quello di *Italianicity*, strettamente collegato al carattere nazionale, all'identità italiana, all'*Italian Dream* oggetto di questa ricerca. Ma non sono gli anni Sessanta in cui Barthes scrisse l'articolo sulla pasta Panzani a rappresentare il punto di svolta, lo *shift percettivo* nella mente dello straniero che ha determinato la riabilitazione del carattere nazionale italiano, la trasformazione dei deprecati vizi nazionali in caratteristiche positive, di fatto quasi in virtù. Piuttosto, proprio l'evidenza che la pubblicità, già nei primi anni Sessanta, si fosse appropriata del concetto di italianità, testimonia del fatto che la 'riabilitazione' era già avvenuta da tempo. Infatti, come evidenziato da Nelson Moe, un tale cambiamento aveva iniziato a manifestarsi già nella seconda metà del XIX secolo:

> From the last decades of the eighteenth century on, some significant changes on the representation of Italy took place. Foreign visions of Italy were refocused in the context of the ascendancy of bourgeois civilization in western and central Europe. […] In German, French and English culture from the late eighteenth century on, contemporary Italy became a key point of reference against which intellectuals and travelers measured the superiority and modernity of their own countries. […] With the ascendancy of bourgeois civilization after the mid-eighteenth century, a heightened appreciation of Italy's very decadence, its lack of civilization, and its natural qualities emerged. Italy's very lack of civilization and Mediterranean climate could delight, entertain, regenerate.[43]

È l'esplosione di interesse per il 'sud' (e dunque per l'Italia, sud d'Europa e del mondo occidentale) che prese corpo all'interno della borghesia industriale, fino a determinare la moda di un mondo naturale, arcaico, ricco di contrasti, in una parola *quaint*, pittoresco. La storia del carattere nazionale italiano è piena di simili capovolgimenti, di repentini cambi d'umore nello sguardo dello straniero, e di riflesso di ripensamenti e ricollocazioni, all'interno di una sorta di geografia delle civiltà, anche da parte degli stessi italiani, che da tali giudizi e narrazioni sono sempre stati influenzati. Ad esempio, nel corso della seconda guerra mondiale gli italiani, prima rappresentati come colpevoli alleati dei nazisti, dopo l'armistizio dell'8 settembre '43 iniziarono a essere descritti (e, di riflesso, a descriversi)

[41] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 82.
[42] *Ibidem.*
[43] Nelson Moe, *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2002, p. 16.

come un popolo mite e in fondo vittima degli errori della dittatura fascista.[44] Come ha sintetizzato Silvana Patriarca:

> Non crollò miserabilmente solo il progetto fascista, ma l'intera nazione si trovò allo sbando e fu allora che la Resistenza armata contro i nazisti e i loro alleati fascisti finalmente cominciò. Paradossalmente, o forse proprio grazie a questo contesto di rovine, forze diverse erano all'opera per creare un'immagine positiva degli italiani: gli «italiani brava gente», un popolo buono, umano, fondamentalmente non guastato dal fascismo e dalla sua vergognosa politica razzista, e anzi vittima della sua stessa guerra.[45]

L'Italia, gli italiani e le italiane, dunque, sono sempre stati una nazione e un popolo estremamente osservato e descritto, anche se la rappresentazione dell'Italia nella cultura globale è variata col passare degli anni, assolvendo di fatto a diverse funzioni. Ma ciò che è interessante rilevare è che, anche in ambito propriamente letterario, tali narrazioni globali siano partite, e continuino a partire, dallo sguardo di osservatori stranieri. Questo si collega all'altra argomentazione oggetto di questo studio, relativa all'appropriazione da parte dell'industria culturale internazionale, soprattutto nordamericana, delle tematiche relative all'Italia, e di riflesso della fascinazione che tali argomenti emanano nei confronti del pubblico. Anche questo, che potrebbe superficialmente parere un fenomeno contemporaneo, a ben guardare è tutt'altro che recente. Scriveva infatti Ruggiero Bonghi, in una lettera datata 9 marzo 1855 e rivolta all'amico Celestino Bianchi:

> I libri italiani hanno in Italia un molto minor numero di lettori che i francesi in Francia, i tedeschi in Germania, e gli inglesi in Inghilterra. […] E non è già che in Italia si legga assolutamente meno che altrove; si leggono meno i libri nostri; e a quel soprappiù di lettori a cui i libri nostri o non bastano o non piacciono, suppliscono quelle tre altre letterature. Oh! e perché? Se supplissero in cose in cui non fossimo competenti, si capirebbe; ma suppliscono in quelle perfino in cui dovremmo essere noi più competenti degli altri. Ci trattano la nostra storia in generale e ne' particolari; e noi, ad uguali condizioni di merito e di grido, preferiamo, potendo, chi ce l'ha scritta in francese, in inglese o in tedesco, a chi la scrive in italiano.[46]

Bonghi scriveva poco prima dell'unione, in un periodo in cui il dibattito sulla lingua nazionale era acceso e irto di polemiche. Certo a Bonghi, con le sue *Lettere critiche*, premeva sferzare i puristi: la sua è "una coraggiosa sfuriata contro l'accademismo e il letteratume, accusati di aver inaridito la linfa naturale dell'arte e di aver creato una lingua artificiosa, non parlata né popolare".[47] Ma oltre l'aspetto

[44] Cfr. Filippo Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
[45] Silvana Patriarca, *Italianità*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 240.
[46] Ruggiero Bonghi, *Lettere Critiche. Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, Milano, Marzorati, 1971, p. 66.
[47] Edoardo Villa, *prefazione* a Ruggiero Bonghi, *Lettere Critiche*, Milano, Marzorati, 1971, p. 22.

propriamente linguistico, le *Lettere critiche* sono importanti anche come testo che anticipa un tipo di critica vicina al momento della ricezione dell'opera, in un periodo in cui la fortuna della critica sociologica era ancora di là da venire. Le questioni del rapporto del grande pubblico (allora si sarebbe detto del *popolo*) con l'arte, lo sviluppo della paraletteratura (allora si sarebbe parlato di *romanzo popolare* o magari, per dirla con Gramsci, di *romanzacci d'appendice*[48]), i temi, tipicamente italiani, sui quali pure gli scrittori e le scrittrici italiani/e sono incapaci di lavorare, lasciando che loro colleghi stranieri scrivano, e lucrino, sulla "nostra storia in generale e ne' particolari": Bonghi, già dalla metà del XIX secolo ci avvertiva che non si tratta di quisquilie, argomenti dai quali gli intellettuali italiani "rinchiusi in una casta, in una consorteria"[49] dovrebbero tenersi alla larga, magari liquidando la predilezione per i testi francesi da parte dei lettori italiani (*Le Comte de Monte-Cristo* di Alexandre Dumas, fra tutti) come vuota e banale esterofilia. Le enfatiche e rancorose lettere di Bonghi suggeriscono un approccio critico che tenga in seria considerazione i gusti del pubblico; e fra le righe si intravede che l'autore aveva percepito l'importanza dell'arte popolare per la formazione della nascente (e, già allora, sfuggente) identità nazionale. Insomma una lontana anticipazione dei temi che poi diverranno noti solo cento anni dopo, con la nascita dei *Cultural Studies* di cui Antonio Gramsci fu un geniale precursore. Dunque, il problema è antico. Infatti, come scrisse Gramsci negli anni Trenta:

> La quistione non è nata oggi: essa si è posta fin dalla fondazione dello Stato italiano, e la sua esistenza anteriore è un documento per spiegare il ritardo della formazione politico-nazionale unitaria della penisola. Il libro di Ruggiero Bonghi sulla impopolarità della letteratura italiana, anche la quistione della lingua posta dal Manzoni riflette questo problema, il problema della unità intellettuale e morale della nazione e dello Stato, ricercato nell'unità della lingua. Ma l'unità della lingua è uno dei modi esterni e non esclusivamente necessario dell'unità nazionale: in ogni caso è un effetto e non una causa.[50]

Nella prosa densa e frenetica dei *Quaderni*, Gramsci affronta una serie di argomenti di grande attualità: esprime, seppur fugacemente, una concezione socio-culturale dell'espressione linguistica ("Il linguaggio 'letterario' è strettamente legato alla vita delle moltitudini nazionali e si sviluppa lentamente e solo molecolarmente")[51], argomento poi fondamentale per la filosofia del linguaggio, da Bachtin a Mukařovský a Rossi-Landi; auspica la nascita di una letteratura nazionale-popolare[52] capace di raccogliere consensi su un progetto, appunto, 'popolare': in breve, esprime la necessità di una politica culturale capace di avvicinare intellettuali e ceti popolari (in vista, certo, della formazione

[48] Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. III, Torino, Einaudi, 1977, p. 2117.
[49] Ruggiero Bonghi, *op. cit.*, p. 74.
[50] Antonio Gramsci, *op. cit.*, vol. III, Torino, Einaudi, 1977, p. 2117-18.
[51] Antonio Gramsci, *op. cit.*, vol. II, Torino, Einaudi, 1977, p. 730.
[52] Antonio Gramsci, *op. cit.*, vol. III, Torino, Einaudi, 1977, p. 2105-2135.

di un vasto consenso che porti alla sospirata rivoluzione comunista). Lamenta, collegandosi a Bonghi, la "libresca" tradizione di casta dell'intellettuale italiano, "più legato ad Annibal Caro o a Ippolito Pindemonte che a un contadino pugliese o siciliano",[53] e dunque incapace di comprendere, del popolo "i bisogni, le aspirazioni, i sentimenti diffusi".[54] Gramsci scriveva queste note negli anni fra il '29 e la prima metà degli anni Trenta nel carcere di Turi, vicino a Bari, condannato a vent'anni per espressa volontà di Mussolini, che del giovane intellettuale sardo temeva la lungimiranza e l'intelligenza. Dato un simile orientamento di casta di autori ed editori, prosegue Gramsci, non c'è da meravigliarsi che anche gli odierni lettori italiani, così come i lettori coevi di Bonghi, preferiscano leggere le avventure "popolari" redatte da scrittori francesi o inglesi, o magari russi; e neppure desta meraviglia che i quotidiani italiani, ancora negli anni Trenta, per mantenere le vendite debbano ricorrere alla pubblicazione in appendice di brani del *Conte di Montecristo*. E questo anche e soprattutto quando gli autori stranieri trattano argomenti e temi vicini al pubblico italiano, ovvero la storia d'Italia, le biografie romanzate dei personaggi italiani, i romanzi polizieschi ambientati in Italia:

> In Italia nessuno di questi tipi [di romanzo popolare] ha avuto scrittori (numerosi) di qualche rilievo (non rilievo letterario, ma valore «commerciale», di invenzione, di costruzione ingegnosa di intrighi, macchinosi sì ma elaborati con una certa razionalità). Neanche il romanzo poliziesco, che ha avuto tanta fortuna internazionale (e finanziaria per gli autori e gli editori) ha avuto scrittori in Italia; eppure molti romanzi, specialmente storici, hanno preso per argomento l'Italia e le vicende storiche delle sue città, regioni, istituzioni, uomini. Così la storia veneziana, con le sue organizzazioni politiche, giudiziarie, poliziesche, ha dato e continua a dare argomento ai romanzieri popolari di tutti i paesi, eccetto l'Italia.[55]

Le osservazioni di Gramsci, anziché negli anni Trenta, sembrano scritte ieri nella biblioteca di una qualche università. E si potrebbe proseguire, perché poco dopo Gramsci traccia alcune proposte di ricerca sulla letteratura popolare, fra cui quella del "superuomo" che verrà ripresa da Umberto Eco molti anni dopo la morte del geniale pensatore sardo.[56] Dunque il fenomeno della letteratura popolare di argomento italiano, disprezzata in patria e invece appannaggio degli scrittori stranieri (questione che è specchio di una casta intellettuale lontana dal popolo e dall'idea di nazione unitaria), era già presente nel periodo fascista e addirittura in quello preunitario, tanto che Bonghi e Gramsci lo percepivano come un 'problema'.

[53] *Ivi*, p. 2116.
[54] Antonio Gramsci, *op. cit.*, vol. I, Torino, Einaudi, 1977, p. 344.
[55] Antonio Gramsci, *op. cit.*, vol. III, Torino, Einaudi, 1977, p. 2121.
[56] Umberto Eco, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1978.

2. Gli anni Settanta: una nuova percezione dell'italianità nel mondo

Come suggeriscono le citazioni di Bonghi e Gramsci, il fenomeno della diffusione di temi legati all'Italia nella letteratura popolare non è certo nuovo. Ma non è solo per motivi organizzativi e tecnici, quali l'elevato numero di opere da censire, che questa ricerca si concentra sulle pubblicazioni più recenti (soprattutto quelle degli ultimi trenta - quarant'anni), ma perché a partire dalla seconda metà degli anni Settanta il fenomeno sembra essere cresciuto, in concomitanza col risveglio dell'interesse internazionale per la nostra lingua e cultura.

> Nel marzo del 1982 si tenne a Roma il convegno «L'italiano come lingua seconda in Italia e all'estero», organizzato dai ministeri degli Affari Esteri e della Pubblica Istruzione, nel quale vennero resi noti i risultati dell'indagine sulla diffusione dell'italiano fra stranieri realizzata dall'Istituto per l'Enciclopedia Italiana e diretta da Ignazio Baldelli. Lo stupore col quale la vasta ed eterogenea platea, composta da studiosi, insegnanti e rappresentanti delle istituzioni, accolse i risultati della ricerca fu tale da far parlare di un vero «effetto dirompente sul quadro entro il quale si era sempre collocata l'azione statale nei confronti della nostra lingua all'estero»[57].

A partire dalla fine degli anni Settanta, maturò la consapevolezza che l'italiano non potesse essere considerato solo come lingua d'élite, oggetto di culto di un ristretto gruppo di stranieri attratti dal legame con la secolare tradizione culturale del paese. Non foss'altro che perché, come la ricerca di Baldelli dimostrava, tale lingua era studiata, a vari livelli, da oltre settecentomila studenti in tutto il mondo. Il sopra citato convegno del 1982 ha avuto dunque il ruolo di 'spartiacque' fra la vecchia politica istituzionale, che assegnava all'italiano il ruolo di lingua d'élite o, all'opposto, di lingua legata alla conservazione dell'identità culturale da parte degli immigrati, e un nuovo atteggiamento di sistematicità progettuale nei confronti della diffusione dell'italiano all'estero.

La lingua italiana, era innegabile, possedeva una notevole capacità di attrattiva nel mercato delle lingue, all'interno del quale sono premianti soprattutto le capacità proprie delle collettività di proporsi come un insieme nel quale società, cultura e lingua si fondono per assumere i connotati di un sistema capace di ricevere attenzione da parte delle comunità internazionali e quindi di generare valore. "Il mercato delle lingue, allora, diventa una metafora della capacità di attrazione che il valori della

[57] Tullio De Mauro, Massimo Vedovelli, Monica Barni, Lorenzo Miraglia, *Italiano 2000. I pubblici e le motivazioni dell'italiano diffuso tra stranieri*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 64.

comunità hanno presso gli stranieri. La capacità di attrazione di una lingua è funzione di quella del sistema sociale, economico, culturale di cui essa è veicolo".[58]

Nella presentazione a *Italiano 2000*, Tullio De Mauro parla di studio dell'italiano "in espansione in tutti i paesi del mondo. La conferma della crescita ha tanto più vigore in quanto non giunge inaspettata, ma […] è coerente con fatti e tendenze che cominciarono a profilarsi anzitutto già a inizio degli anni ottanta".[59] Il riferimento è all'indagine curata da Ignazio Baldelli di cui si è detto poco sopra. Come lo stesso De Mauro ricorda in seguito, però, la diffusione dell'italiano fuori dai confini nazionali non è una tendenza nuova: fino dal medioevo, infatti, l'italiano si è diffuso all'estero grazie alla spinta commerciale e artistica connessa alla sua produzione economica e culturale. Massimo Palermo ha così sintetizzato le tappe che hanno portato la lingua italiana a diffondersi *insieme* ai prodotti della penisola, sia quelli della cultura alta (letteratura, musica, architettura) che quelli della cultura materiale (gastronomia, abbigliamento, artigianato di qualità):

> Nei secoli XII-XV dapprima i mercanti delle città costiere (Pisa, Genova, Venezia), poi i colleghi fiorentini e "lombardi" conquistarono gradualmente l'egemonia economica e commerciale sia in parte dell'Europa continentale sia nel bacino del Mediterraneo. A partire dal tardo Medioevo, ma con una forte accelerazione in seguito al Rinascimento, l'italiano vive per almeno due secoli una stagione di enorme fortuna in Europa; si stabilisce proprio in questo periodo il nesso tra la nostra lingua e la categoria del "bello" nelle sue molteplici declinazioni: la letteratura, le arti figurative, l'architettura, l'artigianato di qualità, la musica, il teatro. Grazie a questi canali si sedimenta gradualmente nell'immaginario degli europei una certa idea dell'Italia e dell'italiano, che persiste ancor oggi.[60]

Il caso della diffusione della lingua insieme ai propri prodotti culturali e merceologici non è di scarso rilievo. Infatti, quando a partire dal Settecento le fortune dell'italiano iniziarono a declinare, e in ambito europeo il francese cominciò a imporsi, l'italiano mantenne il proprio prestigio in alcuni ambiti associati a categorie produttive che oggi si direbbero "di eccellenza". Ne sono esempi la librettistica (basta ricordare le opere liriche di Mozart), la terminologia musicale e quella relativa alla designazione degli strumenti, ma anche l'ambito relativo a una sorta di turismo ante litteram. È infatti dal XVII secolo che fra i ricchi giovani dell'aristocrazia europea si formò la consuetudine di intraprendere un lungo viaggio di formazione nel sud dell'Europa, il *Grand Tour*. L'Italia, ricchissima di opere d'arte (anche da acquistare[61]) e di monumenti conquistò le simpatie dei facoltosi giovani, e familiarizzare con la lingua italiana diventò condizione necessaria per molti di loro. In anni più recenti

[58] *Ivi*, p. 40.
[59] Tullio De Mauro, *Presentazione*, in Tullio De Mauro et al., *op. cit.*, 2003, p. 13.
[60] Massimo Palermo, *Linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2015, p. 263.
[61] Sul "furor collezionistico" dei *grand-tourists* si veda: Cesare de Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 60-63.

si strutturò la consuetudine di intraprendere viaggi più specialistici in Toscana, finalizzati a un approfondimento della dimensione artistica e letteraria del paese, ma anche a un primo contatto con la lingua che ha fatto da supporto alla produzione artistica. È proprio nel 1917 che "a Siena sono attivati i primi corsi di italiano per stranieri. […] E ancora, il viaggio in Italia viene a riguardare una quantità di persone più vasta rispetto all'elitario numero dei secoli precedenti".[62]

Il tema dei manufatti, delle produzioni artigianali e artistiche e della loro connessione alla lingua di chi tali prodotti ha generato è importante, perché si connette al concetto di mercato linguistico. Il termine mercato, in un ambito apparentemente lontano dalle questioni economiche come quello linguistico o della produzione culturale, è spesso connotato negativamente: «sembra che il concetto di mercato sporchi la purezza delle idee, della loro elaborazione a livello astratto».[63] Considerare anche la dimensione economica del processo di diffusione di una lingua a livello internazionale significa tener conto degli effetti della globalizzazione che, in termini di circolazione sempre più rapida di merci e servizi per tutto il globo, influenza anche le lingue. Come Louis-Jean Calvet ha illustrato,[64] il *marché aux langues* è estremamente diversificato in relazione ai luoghi, alle esigenze degli apprendenti e alle politiche economiche internazionali. I fenomeni economici, in quanto fenomeni sociali capaci di orientare grandi masse di popolazione, influenzano i processi di diffusione degli idiomi a livello internazionale. Allo stesso modo sono prevalentemente le ragioni economiche che determinano l'estinzione di numerosissime lingue, minando la diversità biolinguistica del pianeta, ovvero "il ricco panorama di forme di vita che comprende tutte le specie di piante e di animali ma anche le culture umane e le loro lingue".[65] Come hanno puntualizzato Daniel Nettle e Suzanne Romaine, una lingua diviene periferica per ragioni relative al contesto socioeconomico nel quale viene impiegata e, all'opposto, assume una posizione connotata socialmente come superiore (lingua metropolitana) se si lega all'uso di una classe dominante, come avviene per l'élite urbana in qualunque paese in via di sviluppo:

> È cruciale sottolineare ancora una volta che non c'è alcuna caratteristica intrinseca di una lingua che la renda metropolitana o periferica. […] Ciò che determina il ruolo periferico di una lingua non risiede dunque nella lingua stessa, ma nelle differenze tra le economie e le società delle persone che la parlano.[66]

[62] Massimo Vedovelli, *L'italiano degli stranieri. Storia, attualità e prospettive*, Roma, Carocci, 2002, p. 167.
[63] Tullio De Mauro et al., *op. cit.*, p. 40.
[64] Louis-Jean Calvet, *Le marché aux langues - Les effets linguistiques de la mondialisation*, Parigi, Plon, 2002.
[65] Daniel Nettle, Suzanne Romaine, *Voci del silenzio. Sulle tracce delle lingue in via d'estinzione*, Roma, Carocci, 2001, pp. 27-28.

[66] *Ivi*, p. 164.

Ferma restando la consapevolezza di dover salvaguardare la biodiversità linguistica, la lingua italiana non rischia certo di finire tra le lingue periferiche, anzi sembra essere oggetto negli ultimi anni di una rinnovato interesse da parte della comunità internazionale.

> L'italiano è al 19° posto nel mondo, secondo le stime di Baker – Eversley (2000), ma è, sempre secondo tali fonti e anche secondo i dati della nostra indagine, al quarto – quinto posto come oggetto di corsi di lingua in molte realtà mondiali: dagli USA al Regno Unito; dal Giappone ai paesi della fascia mediterranea a quelli dell'Europa dell'est.[67]

Secondo Amartya Sen,[68] nel mondo globalizzato e glocalizzato (cioè influenzato reciprocamente da elementi globali e locali) le identità non si configurano più come un dato definito in relazione al territorio, ma come un processo costruito attraverso pratiche sociali veicolate in gran parte dai linguaggi. Assumendo questa prospettiva, ovvero lo sfumarsi del nesso identità-territorio e linguaggio-territorio, Piero Bassetti, ha introdotto il concetto di "italici", categoria mobile e internazionale di persone che si sentono italiane o sono interessate ad approfondire aspetti della lingua e cultura del nostro paese essenzialmente per motivi culturali:

> È da questo tipo di orizzonte sociale, politico e storico che Globus et Locus analizza il fenomeno dei "nuovi popoli glocali" e fra di essi l'affermazione a livello globale degli italici. […] Con il termine "italici" e "italicità" noi indichiamo un'identità e un'appartenenza non di tipo nazionale, etnico-linguistica (le persone di origine italiana che parlano la lingua italiana) e giuridico-istituzionale (le persone che hanno la cittadinanza italiana), ma essenzialmente culturale. Gli italici per noi non sono soltanto i cittadini italiani in Italia e fuori d'Italia, ma anche i discendenti degli italiani, gli italofoni e gli italofili: una comunità globale stimata attorno ai 250 milioni di persone nel mondo, alle quali la globalizzazione conferisce significati e potenzialità nuove.[69]

De Mauro sottolinea come, assodata la necessità di conoscere l'inglese come lingua *passe-partout*, "dal Canada all'Australia, dai paesi dell'ex-URSS al mondo asiatico e africano e all'Unione Europea abbiamo visto e vediamo in questi anni rafforzarsi il peso delle differenti identità linguistiche".[70] Tuttavia i processi di diffusione della lingua italiana non possono essere inquadrati solo fra gli effetti della mondializzazione, ma devono essere ricercati anche altrove. L'italiano all'estero, a partire dalla fine degli anni Settanta, periodo in cui si svolse l'analisi di Baldelli, è stato oggetto di un complesso riarticolarsi della domanda. Questo processo è tuttora in corso ed è influenzato dall'accelerazione

[67] Tullio De Mauro et al., *op. cit.*, pp. 40-41.
[68] Amartya Sen, *Identità e violenza*, Bari-Roma, Laterza, 2006.

[69] Piero Bassetti, *Glocalismo, identità, linguaggi della italicità*, atti della conferenza presso la University of Pennsylvania, Philadelphia, 5 dicembre 2009.
[70] Tullio De Mauro, *Presentazione*, in Tullio De Mauro et al., *op. cit.*, p. 14.

delle connessioni sociali ed economiche tipiche del periodo che stiamo vivendo. In estrema sintesi, lo studio dell'italiano da parte degli stranieri non è certo una novità, dato che "Fin dai tempi del Rinascimento siamo sempre stati tra le 4/5 lingue più studiate dagli stranieri",[71] ma questo dato, che poggia su un elemento tradizionale, ovvero il legame tra la nostra lingua e una tradizione di alta cultura, è oggetto di revisione da parte della domanda degli apprendenti. Se nel passato si suppone (non lo si può sapere con certezza perché la prima indagine dal dopoguerra fu quella di Baldelli) che la motivazione principale per lo studio dell'italiano da parte degli stranieri fosse il legame con la tradizione intellettuale, la prossimità strutturale al latino, la possibilità di inserirsi in un processo di ricerca connesso alla cultura 'alta', a partire dagli anni Settanta-Ottanta hanno assunto rilievo motivazioni legate a elementi culturali 'bassi', come il turismo di massa, l'interesse per le relazioni sociali e lo stile di vita italiano. Inoltre, come ha efficacemente puntualizzato De Mauro, "l'italiano nel mondo non è più solo strumento di una cultura elitaria perché non è più tale in patria".[72] Infatti negli ultimi anni l'italiano è stato oggetto di una profonda evoluzione, che lo ha visto affermarsi nei confronti dell'italiano regionale come lingua d'uso parlata dalla quasi totalità dei cittadini dello Stato:

> Questa è una rivoluzione, perché abbiamo una lingua italiana che ha attraversato i secoli in quanto lingua della tradizione letteraria, quindi lingua prevalentemente scritta, mentre soltanto negli ultimi trent'anni si è compiuto quel processo rivoluzionario che ha creato un'unità linguistica d'uso tra i cittadini della nostra società.[73]

La situazione dell'italiano come lingua d'uso, già mutata radicalmente nell'ultimo quarantennio, si sta ulteriormente complicando negli anni più recenti: dopo aver attraversato una trasformazione radicale della propria società ed economia a seguito dello sviluppo degli anni Sessanta-Ottanta, l'Italia sta ora vivendo una persistente crisi economica ed è allo stesso tempo meta di una massiccia immigrazione. Dal punto di vista sociolinguistico l'italiano è quindi influenzato da un polo centrato sulla lingua standard, da un altro polo che riguarda la lingua regionale e ultimamente anche da un polo centrato sulle lingue di minoranza: nonostante quindi che l'italiano si sia imposto come lingua d'uso, il plurilinguismo non si è ridotto.

Ma c'è un altro elemento che ha concorso al riassetto della domanda di italiano da parte degli stranieri: l'affermazione dell'Italia come potenza economica a partire dalla fine degli anni Settanta e il successo nel mondo della rete di PMI (piccole e medie imprese) italiane attive soprattutto nei campi della moda

[71] Massimo Vedovelli, *Sulla lingua italiana: dati e statistiche*, in Rolando Stefano et al., *Glocalismo e lingua italiana: sfide e prospettive*, atti del seminario tenutosi presso Università IULM, Milano, 6 luglio 2006, p. 16.

[72] Tullio De Mauro et al., *op. cit.*, p. 19.

[73] Massimo Vedovelli, *Sulla lingua italiana: dati e statistiche*, in Rolando Stefano et al., *Glocalismo e lingua italiana: sfide e prospettive*, atti del seminario tenutosi presso Università IULM, Milano, 6 luglio 2006, p. 15.

e del design: questo concorre a determinare la lingua italiana come spendibile in termini di competenza. Le motivazioni legate al lavoro sono state recentemente ridimensionate, anche se non vanificate, dalla crisi economica che ha investito l'Italia e il suo sistema produttivo fondato su una moltitudine di aziende a gestione familiare e a vocazione artigianale. Oltre alla stretta connessione fra le potenzialità artistiche e produttive del nostro paese e la lingua che della produzione di tali manufatti era stata strumento e supporto, un altro aspetto ha caratterizzato la fortuna dell'italiano al di fuori dei confini nazionali: la mancanza di un'affermazione a seguito dell'espansione politico-militare della nazione (che ancora non esisteva):

> Anzi, il periodo di massima fortuna dell'italiano in Europa coincise con l'invasione dell'Italia da parte degli eserciti stranieri e con la definitiva perdita di autonomia degli Stati regionali medievali. […] Dunque, […] la lingua fu scelta liberamente e non imposta dall'alto, la fortuna della nostra lingua in Europa fu il risultato di un primato conquistato grazie all'attrattiva culturale.[74]

Proprio in virtù dell'attrattiva esercitata sugli stranieri, l'italiano è stato efficacemente definito "una lingua leggera e senza impero",[75] dove la leggerezza rimanda alla piacevolezza musicale, ma anche alla libera scelta dell'apprendente, che si accosta allo studio dell'italiano motivato da un interesse sincero e appassionato. Una lingua "scelta" e non imposta, una lingua "del cuore".[76]

Parimenti diffuso è lo stereotipo, anch'esso fondato su caratteristiche effettivamente connesse alla lingua, ovvero alla sua prossimità strutturale al latino, dell'italiano come 'bella' lingua, dotata di grandi capacità espressive e pertanto idonea a essere impiegata da letterati e poeti. Già nel 1905, quando la scuola italiana era alle prese con il difficile rapporto fra l'italiano regionale e l'italiano-fiorentino imposto dal ministero, così si esprimeva Edmondo De Amicis a proposito della lingua nazionale nelle prime pagine del suo *L'idioma gentile*, titolo eloquente per un manuale:

> E anche l'amiamo perché è bellissima, ricchissima, potentissima, varia tanto, come disse uno dei più grandi cultori suoi, da parere, più che un idioma, un aggregato d'idiomi; capace di prendere infinite forme e sembianze, stupendamente pieghevole a tutti gli stili, unica nell'attitudine a riportare la nobiltà dello stile latino e del greco, insuperata nell'abbondanza del vocabolario […]. Lodata e ammirata dagli stranieri, e anche invidiata.[77]

[74] Massimo Palermo, *Linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2015, p. 265.
[75] Francesco Bruni, *L'Italiano fuori d'Italia*, citato in Massimo Palermo, *Linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2015, p. 266.
[76] Massimo Palermo, *op. cit.*, Roma, Carocci, 2015, p. 266-267.
[77] Edmondo De Amicis, *L'idioma gentile*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1905, p. 5.

Probabilmente non basteranno le sole motivazioni legate all'attrattiva dell'italiano come "bella lingua", comunque connesse all'elemento tradizionale della cultura, a salvaguardare l'affermazione dell'italiano sul mutevole mercato linguistico globale. Tuttavia anche questo tipo di fattori risultano rilevanti, perché indicativi di una tendenza di non secondaria importanza per le questioni di politica linguistica.

Tornando alla metà degli anni Settanta e al più volte ricordato *shift percettivo* da parte del pubblico internazionale nei confronti della nostra lingua e cultura, il gruppo di studiosi di *Italiano 2000* parlò addirittura di "mutamento epocale":

> «[la situazione dell'italiano all'estero] oggi appare caratterizzata in maniera ampiamente diversa proprio a causa dell'agire di una serie di condizioni che hanno mutato, a partire dalla fine degli anni '70, il quadro nel quale si è diffuso l'italiano. Da quegli anni infatti, il nesso lingua-cultura-società italiana ha sviluppato una nuova e più intensa capacità di attrazione presso gli stranieri ed è diventato oggetto di interesse entro un sistema planetario che oggi appare radicalmente cambiato e che proprio nella seconda metà degli anni '70 del secolo scorso stava innescando un mutamento epocale a tutti i suoi livelli».[78]

Ma cos'era successo all'Italia che si stava avvicinando agli anni Ottanta? Il 1977 fu l'anno in cui l'energia dei movimenti giovanili legati alla sinistra rivoluzionaria, cominciò rapidamente a declinare. L'Italia si avviava verso quello che sarebbe stato definito il "riflusso", un periodo di generalizzato ritorno ai valori del privato e a una politica conservatrice, in parte causato dal miglioramento generalizzato della situazione economica, alimentata da esportazioni e spesa pubblica. Questo della fine degli anni Settanta è un momento cruciale per comprendere le dinamica di fascinazione innescatasi fra Italia e "mondo". Prima di questo *shift*, l'immagine degli italiani era completamente diversa. Il sogno globale dell'italianità, tanto potente quanto pervasivo, non esisteva ancora. Certo, nell'immaginario globale, erano presenti da oltre un secolo gli embrioni di tali fascinazioni: penso ad esempio agli italofili come Bernard Berenson, e alle celebrate possibilità di rigenerazione che la categoria immaginativa del 'sud' (dell'occidente) aveva offerto ai giovani e meno giovani *Grand-Tourists*. Ma, al di là degli specialisti della storia dell'arte e degli studiosi dell'antichità, il sogno italiano era ancora di là da venire. La voglia di italianità, fino al secondo dopoguerra, assomigliava piuttosto a un sentimento sociale elitario, originariamente riservato ai giovani rampolli dell'aristocrazia inglese e poi allargatosi alla nascente borghesia industriale, alla perenne ricerca di colori e di paesaggi romantici e sentimentali. Il sogno non si era ancora affermato

[78] Tullio De Mauro et al., *op. cit.*, 2003, p. 61.

nella cultura di massa, tanto è vero che l'immagine degli italiani sia in patria[79] che nelle comunità di immigrati era fondamentalmente negativa. Nelle parole di Stephanie Hom:

> Neighbourhoods like North Beach in San Francisco, Lygon Street in Melbourne and Little Italy in New York City became enclaves of Italian culture; they were homes to restaurants and cafés, social groups, financial institutions and special events. Yet the Italian immigrants who inhabited these neightbourhoods at the beginning of the twentieth century were discriminated against not only as being dirty and poor but also as being less than white. This is a far cry from the current stereotypes of Italians who "ooze style, enjoy the best style in the world and drive with enviable abandon". The radical shift in the perception of the Italians and Italian culture over the last century testifies to destination Italy's power to resignify stereotypes and reify Italianness as an alluring commodity – the beautiful country.[80]

Così, ad esempio, sono rappresentati gli italiani in un romanzo che descrive la New York dei primi del Novecento, *Chiamalo Sonno* (1939) di Henry Roth:

> Ma prima che l'uno o l'altro potesse tirare un pugno, la moglie del macellaio aveva afferrato suo marito per un braccio.
> «Cretino!», strillò in yiddish. «Ti metti contro un italiano? Non lo sai che portano il coltello – tutti quanti! Svelto!». Lo tirò indietro. «Dentro!».
> «Non me ne importa nulla!», tuonava il marito, pur non facendo alcuno sforzo per liberarsi dalla sua stretta. «E io? Non ne ho, io, di coltelli?».
> «Sei pazzo?», gridò lei. «Lascia che lo ammazzi a coltellate qualche italiano tagliagola – non tu!». E raddoppiando i suoi sforzi lo trascinò dentro al negozio.[81]

Nella multiculturale società americana degli anni successivi alle grandi ondate migratorie, gli italiani non sono solo *dirty and poor* come gli altri gruppi di immigrati: sono anche feroci *cut-throats* dai quali è meglio tenersi alla larga. Questa immagine, nella quale è difficile rinvenire qualcuna delle suggestioni romantiche care ai facoltosi *Grand-Tourists,* sarebbe progressivamente mutata a partire dal secondo dopoguerra, strutturandosi infine, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, in una nuova e attraente visione del carattere nazionale. E, come sempre, queste narrazioni globali sull'Italia si sono ripercosse sull'immagine che gli italiani costruivano di loro stessi e dunque sul paese reale. È a proposito della mutata percezione del proprio carattere nazionale da parte degli stessi italiani che lo storico americano David W. Ellwood ha parlato di "The Death and Rebirth of the American Myth"[82] nell'Italia degli anni Ottanta. Il mito dell'America, dello sviluppo economico all'interno del sistema

[79] Per un'idea della (scarsa) considerazione che gli italiani avevano del proprio carattere nazionale nell'epoca postunitaria, vedere Silvana Patriarca, *Formare cittadini di carattere*, in *Italianità*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 39-73.
[80] Stephanie Malia Hom, *The Beautiful Country*, Toronto, University of Toronto Press, 2015, p. 215.
[81] Henry Roth, *Chiamalo sonno*, Milano, Garzanti, 1996, p. 282. Traduzione di Mario Materassi.
[82] David W. Ellwood, *Containing Modernity, Domesticating America in Italy*, in Alexander Stephan (ed.), *The Americanization of Europe*, New York, Berghanhn, 2006, p. 264.

capitalista, in Italia si era affievolito negli anni del dopoguerra[83] ma, come l'araba fenice, era pronto a risorgere a partire dalla fine degli anni Settanta:

> After 1977 came a general reconsideration of the postwar settlement, with its paralyzing deal between official left and right that accepted, albeit reluctantly, limited sovereignty and constant supervision by the American superpower. Now that a more stable, mature, and detached attitude to the workings of American influence could be contemplated, the 1980s were the decade of the "rediscovery" of America, and thus of the first reflections on the "Americanization" and the function of the American myth and model in Italy's tumultuous postwar development experience.[84]

Anche Stephanie Hom nel corso di un'intervista ha focalizzato il medesimo periodo post-1977 come il periodo della rinascita internazionale italiana. Nei primi anni Ottanta, gli italiani seppero ridefinire l'immagine di sé stessi e del loro paese, superando ogni stereotipo negativo e fornendo un connotato nuovo e decisamente positivo ai manufatti della propria economia, ora orgogliosamente definiti *Made in Italy*:

> There is the Italy of Italians that ooze glamour, and they are living this dolce vita. It's all about style, excess and hedonism in some way and the sweet life, la dolce vita: the sweet life of idleness in the beautiful country. This is really a way that Italy, particularly after World War II, has rebranded itself. I think it really gained momentum in the 1980s with the Made in Italy campaign. This was an advertising campaign that linked Italian consumer goods, in particular, to notions of small-scale family production, from artisanal craftsmanship to high-quality luxury goods. This was a far cry from post–WWII Italy, which was considered very poor and "backward."[85]

Ma come e perché è avvenuto questo *shift* percettivo? Le cause profonde, piuttosto che nei cambiamenti del paese reale, forse andrebbero ricercate all'esterno del paese. Non era (soltanto) l'Italia a essere cambiata, ma erano gli Stati Uniti, era il mondo occidentale ad aver bisogno di qualcosa di diverso. Ancora una volta, per il mercato della cultura globale si può fare un parallelo col mercato delle lingue, "metafora della capacità di attrazione che i valori della comunità hanno presso gli stranieri":[86]

---

[83] Operando una sintesi brutale, la sfiducia nel sistema economico capitalista e nel sistema di vita americano era cresciuta a partire dall'affermazione del PCI nelle elezioni politiche del 1948, continuando poi a crescere con la contestazione studentesca degli anni Sessanta, fino agli anni di piombo, culminati negli eventi-simbolo del 1977-78, ovvero l'affermazione dei movimenti legati alla sinistra extraparlamentare e il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro.

[84] David W. Ellwood, *Containing Modernity, Domesticating America in Italy*, in Alexander Stephan (ed.), *The Americanization of Europe*, New York, Berghanhn, 2006, p. 255.

[85] Andrea Bryant, *Nostalgia for a Nonexistent Italy: An Interview with Stephanie Malia Hom*, in *World Literature Today*, November 11, 2015.

[86] Tullio De Mauro et al., *op. cit.*, p. 40.

> E ancora, dietro una lingua si trova la sua società e la sua economia, e quanto questa è capace di espandersi, così lo è la sua lingua, che sarà portata dai suoi nativi come produttori nel contatto con i soggetti economici degli altri paesi e che sarà appresa perché utilizzabile negli scambi economici. La potenza di diffusione di una lingua appare, allora, sempre più funzione della potenza economico-sociale e culturale della sua comunità di nativi. […] Se vogliamo applicare la metafora del mercato anche all'italiano, dobbiamo chiederci quali siano i valori che sono coinvolti dalla nostra lingua, di quali valori e ricchezze sia portatrice, che cosa costituisca la sua attrattività. […] Ricchezza è da intendere come valore economico o come valore culturale legato alla nostra lingua? La nostra risposta è che ricchezza va inteso per la lingua italiana in entrambi i suoi sensi.[87]

I motivi economici, come ricorda il gruppo di studiosi di *Italiano 2000*, sono fondamentali. Certo il *rebranding* degli anni Ottanta, con la rinnovata immagine dell'italianità che gli uffici internazionali del Ministero degli Affari Esteri si premuravano di diffondere, ha contribuito a orientare il mutamento di percezione nel pubblico globale. Impossibile non pensare alle massicce campagne promozionali che proprio in quel periodo investirono gli Stati Uniti, cercando di ridefinire la vecchia identità italiana, legata a visioni e stereotipi relativi alle migrazioni dei primi anni del Novecento, in termini commercialmente spendibili per le manifatture italiane. Dunque abiti Armani, Brioni o Corneliani e passeggini Peg Perego, per citare alcuni esempi di successo commerciale negli USA da parte di imprese italiane. Ma, come diceva Gramsci a proposito dell'unità linguistica (v. pag. 21), specchio e non causa dell'unità nazionale, occorre prestare attenzione a non prendere questi fenomeni (il successo della moda italiana a partire dai primi anni Ottanta, ad esempio)[88] per cause. Proprio perché le ricerche più recenti sull'*audience* dei prodotti mediatici avvalorano un grado determinante di attivismo da parte dei consumatori (cfr. cap. 7), sarebbe riduttivo guardare esclusivamente all'interno del paese per spiegare un tale mutamento globale, magari attribuendo un peso eccessivo all'attività promozionale svolta dall'*Italian Trade Agency*. Se c'è stato un cambiamento radicale nella percezione dell'Italia e dell'italianità in USA e più in generale nel mondo occidentale a partire dalla fine degli anni Settanta, bisogna rivolgere l'attenzione verso i paesi stranieri, che iniziarono a guardare all'Italia con occhi diversi. Quali bisogni avevano i consumatori e le consumatrici di cultura nordamericani/e e perché questi bisogni sono mutati nella seconda metà degli anni Settanta? Nel caso specifico di questa ricerca, ci si dovrebbe chiedere: quale funzione sociale assolvono le arti rappresentazionali che si ispirano all'italianità, sia nel *setting* che nei *characters*? Queste opere sono proliferate a partire da *The Godfather* di Mario Puzo, uscito nel 1969, anticipando di fatto una tendenza che si sarebbe consolidata nell'immaginario collettivo statunitense e mondiale solo nel corso del decennio

[87] *Ivi*, p. 45-46.
[88] Per un parallelo fra ridefinizione dell'identità italiana negli Stati Uniti e affermazione dello stile italiano nella sartoria per uomo fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta, si veda: Courtney Ritter, *Re-Branding Italy: Italian Americans and the "Made in Italy" Label*, in *VIA – Voices in Italian Americana*, Vol. 21, No. 1 (2010), pp. 98-116.

successivo, e capitalizzando questa visione anticipatoria con uno straordinario successo commerciale. Se queste opere, proprio come nel caso del fondamentale *The Godfather*, hanno avuto un enorme successo di pubblico è perché nell'immaginario collettivo mondiale si stava formando una nuova immagine dell'italianità, legata non tanto a un cambiamento effettivo del paese reale (che pure, in parte, stava avvenendo) ma a una nuova e profonda tipologia di bisogno sociale che stava maturando nei paesi più sviluppati del mondo. "Molti incominciano oggi curiosamente ad apprezzarci, ad ascoltarci, a imitarci, e persino a invidiarci. Perché? Siamo mutati? […] O forse i nostri vizi hanno finito col diventare vantaggi desiderabili nel mondo moderno, qualità essenziali per sopravvivere? Siamo mutati noi o è mutato il resto del mondo?"[89] si chiedeva profeticamente Luigi Barzini, nel suo celebre *The Italians* del 1964. Silvana Patriarca ha evidenziato come i media dell'Italia repubblicana avessero iniziato a far circolare un'inedita immagine del carattere nazionale, basata sullo stereotipo autoassolutorio degli "italiani brava gente": "Per alcuni versi, era un'immagine 'diminutiva' del sé nazionale che sembrava valorizzare proprio quei tratti che in precedenza erano disprezzati dai nazionalisti: il 'sentimentalismo', la mancanza di una forte identificazione nazionale, perfino l' 'indolenza' degli italiani, diventavano ora virtù che, facendo dimenticare il recente passato, rendevano il paese di nuovo invitante per le folle di turisti".[90] Tuttavia, se queste nuove visioni, interne al paese, sono cresciute fino ad assumere portata globale, se l'Italia è divenuta il paese della "dolce vita" per il mondo intero, questo si deve, in notevole parte, a un mutamento di atteggiamento dei paesi esteri, Stati Uniti e nord Europa *in primis*, che hanno cominciato a percepire l'Italia come un "altro da sé" desiderabile: perché proprio nei paesi culturalmente e geograficamente lontani dall'Italia, stava sorgendo una nuova consapevolezza della propria identità sociale e, insieme, un nuovo bisogno di alterità.[91] Vorrei sottolineare come proprio la letteratura di massa sull'Italia, sviluppata quasi esclusivamente da scrittori anglosassoni, possa fornire una chiave d'accesso privilegiata per indagare come l'immaginario sull'Italia si sia evoluto: perché, come si vedrà nella parte II, all'interno di questo tipo di letteratura di consumo si rispecchiano i "nuovi bisogni" ai quali il gioco della rappresentazione finzionale è chiamato ad assolvere.

Se, per fare un esempio, si prendesse il caso della cucina italiana e della sua incontestabile affermazione globale, sarebbe un errore partire dall'interno del paese-Italia per spiegare tale fenomeno. La pizza, il gelato o il caffè espresso c'erano anche prima degli anni Cinquanta e Sessanta, ma il loro successo globale è partito solo più tardi. Dunque anche i valori legati al binomio lingua e

[89] Luigi Barzini, *Gli Italiani*, Milano, Mondadori, 1966, p. 19.
[90] Silvana Patriarca, *op. cit.*, pp. 240-1.
[91] Per una rappresentazione dell'Italia come "the perfect Other" nella letteratura americana del XIX secolo, si veda: Carla Simonini, *External Constructions of* Italianità*: Italian Imagery in Select Works of Nineteenth-Century American Literature*, in *VIA – Voices in Italian Americana*, Vol. 18, No. 2 (2007), pp. 19-46.

cultura esistevano anche prima del 1977-80, ma la capacità di attrazione del concetto di italianità non si era ancora innescata a livello globale (c'erano, come si è detto, gli elementi caratteristici della cultura alta ad attrarre, ma il fenomeno era abbastanza elitario). Dunque occorre chiedersi: perché e come si è innescato un tale processo?

È proprio a causa di questa nuova articolazione nella percezione dell'italianità che la presente ricerca considera soprattutto le opere letterarie pubblicate a partire dalla seconda metà degli anni Settanta. Prima di questo periodo, anche nel corso degli anni Sessanta, la visione era molto diversa e più tradizionalista. Le opere letterarie di grande successo che parlavano dell'Italia, scritte da autori americani nel corso degli anni Sessanta, sono completamente diverse da quelle dei decenni successivi, e non certo per questioni stilistiche. Rimando alla parte II e in particolare al capitolo 9 per una trattazione approfondita di questo argomento, comunque si può dire che la visione dell'Italia, ancora molto tradizionalista, era fondamentalmente ancorata a due aspetti: Italia come paese della Grande Cultura, e Italia come paese legato alla Chiesa Cattolica. Due autori di successo che hanno trattato l'italianità adottando questo tipo di percezione, e di riflesso soddisfacendo un certo tipo di funzione sociale, sono stati Irving Stone e Morris West. È pur vero che Puzo ha pubblicato *The Godfather* nel '69; ma forse è stata proprio la capacità di anticipare un grande mutamento nei bisogni sociali del pubblico – quello verso una nuova visione dell'italianità – che ha valso al suo autore un incredibile successo commerciale.

3. L'Italia non è il mondo. Il sogno della diversità italiana

Ho parlato molto di consumi di massa, civiltà di massa, mondo occidentale e globalizzazione: come se la mia ricerca riguardasse il mondo intero. Devo invece precisare che la mia attenzione è stata rivolta a una selezione di testi letterari sull'Italia scritti da autori o autrici solitamente americani/e, talvolta inglesi o, solo nel caso di Morris West, australiani: dunque prevalentemente al mondo anglofono. Nell'ultimo capitolo ho considerato brevemente alcuni romanzi di autori e autrici italiani/e che hanno recentemente riscosso un buon successo in USA. C'è poi il caso isolato di Mario Giordano, che a dispetto del nome è di madrelingua tedesca; ma, a ben guardare, queste considerazioni hanno ben poco rilevo. Magari alcuni fra gli autori delle opere da me selezionate si sentirebbero addirittura di contestare la definizione di "scrittori o scrittrici americani/e" che ho loro attribuito, sentendosi piuttosto italoamericani/e, americani/e di origine italiana o chissà cos'altro. Direi che la nazionalità degli autori e delle autrici è, per questa ricerca, assolutamente irrilevante. Invece, l'elemento che insieme alla trattazione del tema-Italia accomuna tutte le opere da me selezionate, è il successo commerciale negli Stati Uniti; ed ecco un altro punto da chiarire. Nelle pagine precedenti ho parlato di "consumi globalizzati" e di "società americana", perché questa ricerca è profondamente radicata negli USA. Lo sguardo verso l'Italia che ho cercato di rintracciare nelle opere paraletterarie, come si vedrà, è essenzialmente proveniente dall'altra sponda dell'Atlantico; e questo per una serie di motivi. Intanto, questa ricerca prende ispirazione da uno studio effettuato nel campo della linguistica, e più precisamente nella didattica dell'italiano come lingua seconda. Essendomi recentemente occupato della motivazione all'apprendimento della lingua italiana in USA, ho intuito che le ragioni che potevano orientare gli studenti e le studentesse avevano a che fare con una serie di bisogni sociali radicati negli Stati Uniti; e questo è bastato a far scattare la mia curiosità intellettuale. Negli Stati Uniti ho poi scoperto l'esistenza di un consolidato sistema letterario, sia nelle opere *highbrow* che in quelle paraletterarie (certo più evidente in quest'ultime) che ha come filo conduttore l'Italia e le sue vicende storico-sociali: quasi che dai tempi in cui Ruggiero Bonghi parlava delle "altre letterature [straniere]" che "trattano la nostra storia in generale e ne' particolari"[92] il fenomeno fosse cresciuto, acquisendo una sua forma e struttura. Un altro motivo, piuttosto scontato, per cui ho voluto indagare gli umori dei lettori e delle lettrici d'oltreoceano, è l'innegabile importanza dell'industria editoriale americana, dei suoi collegamenti con l'industria culturale mondiale (basti pensare al cinema di Hollywood o al recente fenomeno delle serie televisive), oltre che del rilievo di tale industria

[92] Cfr. alla nota 43.

nell'economia globale. E poi c'è l'idea, anch'essa piuttosto comune a partire dalla pubblicazione di *America* di Baudrillard (ma perché non risalire addirittura a Talleyrand, o magari a Tocqueville?), che lo spazio fisico, commerciale, sociale degli Stati Uniti d'America, realizzazione della modernità più pura e dell'utopia in terra, sia il luogo ideale per sondare la direzione in cui si sta muovendo il mondo, perché, secondo una celebre citazione del filosofo francese, "l'America è la versione originale della modernità, noi [europei] ne siamo la versione doppiata o sottotitolata."[93] Oppure, con un riferimento meno scontato e in fondo più aderente a questa ricerca, si potrebbe citare un passo di *Culture and Imperialism* di Edward W. Said: "Storicamente i media americani, e forse più in generale quelli occidentali, hanno rappresentato le antenne più sensibili del contesto culturale dominante".[94] È in fondo questa la prospettiva che ho adottato: utilizzare i media americani, nello specifico le opere letterarie di grande successo commerciale, come indicatori della direzione in cui si muove la cultura occidentale contemporanea.

Tornando all'oggetto di questa ricerca, ovvero all'Italia sognata, desiderata e visitata sia virtualmente, attraverso le pagine di un libro, che da turisti di massa, come nella *Italian Destination* di S. Hom, il paese cercato è "iperreale" nel senso prefigurato da Baudrillard, ma questo tipo di percezione, questo atteggiamento che parte dalla mente del turista, proviene e si forma negli Stati Uniti, paese iperreale per definizione. "L'America", scrisse Baudrillard, "non è né un sogno né una realtà, è una iperrealtà. Ed è una iperrealtà in quanto utopia vissuta fin dall'inizio come realizzata."[95] Lo sguardo americano verso l'Italia, allora, non è uno sguardo circoscritto, relativo a una identità specifica: è piuttosto lo sguardo del mondo occidentale. Nell'era della globalizzazione diventa difficile anche parlare di una rappresentazione identitaria americana, perché la comunicazione portata al limite estremo contamina, diffonde, ibridizza, annullando categorie e distinzioni. Nelle parole di Baudrillard:

> L'oscenità comincia quando non c'è più spettacolo, non c'è più scena, non c'è più teatro, non c'è più illusione, quando tutto diventa di una trasparenza e di una visibilità immediata, quando tutto è sottoposto alla luce cruda e inesorabile dell'informazione e della comunicazione. Non siamo più nel dramma dell'alienazione, siamo nell'estasi della comunicazione. E questa estasi è oscena.[96]

Tanto che, a proposito della rappresentazione dell'identità americana nel cinema, Michele Fadda ha parlato di:

[93] Jean Baudrillard, *America*, Milano, SE, 2000, p. 88.
[94] Edward W. Said, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti Editrice, 1998, p. 324.
[95] Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 40.
[96] Jean Baudrillard, *La trasparenza del male*, Milano, Sugarco, 1991, p. 58.

> Un cinema senza origine e fine e in tal senso senza padri e senza madri, che postula il suo "essere" nel vuoto di un'"identità artificiale" non dissimile da quella del giocattolo vivente di A.I. (2001) di Steven Spielberg, tanto che risulta a questo punto difficile anche solo ipotizzare l'esistenza di un'"American Identity", di uno specifico culturale "americano" a cui possa far riferimento una Hollywood inserita in una monocultura non più segnata dall'americanizzazione del globo, ma dalla globalizzazione dell'America.[97]

Dunque lo sguardo, prevalentemente dei media americani, sull'Italia, può essere un buon indicatore, "un'antenna sensibile" del contesto culturale globale, e non solo americano: cioè dell'idea di Italia che si è strutturata – costruendosi socialmente – almeno in tutto il mondo occidentale, e probabilmente anche oltre.

Franco Moretti ha definito "opere mondo" [98] quei testi letterarie la cui portata transnazionale deriva essenzialmente dal riconoscimento critico universale, dalla capacità di interpretare universalmente la modernità; in maniera analoga Milan Kundera ha parlato di "letteratura mondo" [99], inserita in un contesto sovranazionale per definizione, quello della "grande letteratura" in cui gli scrittori si conoscono, si confrontano e si influenzano reciprocamente, producendo opere dal significato universale. Vittorio Coletti, partendo da queste definizioni, cerca di puntualizzare una sua idea di letteratura transnazionale, di quello che chiama "romanzo mondo". Coletti è molto attento alle ultime tendenze della letteratura mondiale, e non disdegna di confrontarsi col paraletterario, ma non solo. Parlando della letteratura-mondo così come la vedono Kundera e Moretti (una sorta di transnazionalità *highbrow*) precisa che "la grande letteratura europea dell'Otto-Novecento è a valore mondo, ma, specie nel romanzo, nasce e si afferma con la forza delle singole parti linguistiche e letterarie."[100] Questo non significa che le opere non abbiano avuto ampia circolazione internazionale: la "Repubblica mondiale delle lettere", [101] secondo la definizione di Pascale Casanova, esiste da quando, nel '500, l'adozione delle lingue locali al posto del latino 'globale' ha potenziato la dimensione internazionale delle opere, che puntano a uno spazio letterario mondiale. Ma oggi, prosegue Coletti, "rispetto a quello dell'Ottocento e della prima metà del Novecento, siamo in un altro mondo. Oggi siamo nel mondo delle somiglianze, delle omogeneità culturali ed economiche, della globalizzazione, per riassumere tutto con l'abusata parola".[102]

---

[97] Michele Fadda, *Hollywood fin de siècle: sogno e realtà americana nell'era della globalizzazione*, in Franco La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano, Il Castoro, 2004, p. 349.
[98] Franco Moretti, *Opere mondo*, Torino, Einaudi, 1994.
[99] Milan Kundera, *Il sipario*, Milano, Adelphi, 2005.
[100] Vittorio Coletti, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 33.
[101] Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2004.

[102] Vittorio Coletti, *Romanzo mondo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 37.

Il "romanzo mondo" sul quale si concentra Coletti e che dà il titolo al suo saggio è quello fatto di opere traducibili, che ambiscono a inserirsi nel mercato globale e che usano il locale solo come pennellata di colore, o contrassegno locale, con lo scopo di differenziare e distinguere il prodotto fra la moltitudine di offerte presenti sugli scaffali delle librerie. Magari attraverso "un tratto geopolitico e linguistico stilizzato fin che si vuole (il freddo in Svezia, la polvere in Grecia, il caos nelle città di mare ecc.) [che] sopperisce al vuoto di luoghi storici specifici su cui galleggia il sincronismo di principio in cui si dibatte la cultura della società globalizzata".[103]

Dunque, fascinazioni *highbrow* a parte, oggi la letteratura, soprattutto quella di consumo, nasce già con una destinazione transnazionale, facendo implicito riferimento a suggestioni e significati universali. E anche nella lingua, che evita i modi di dire e punta alla traducibilità, viene ribadita la collocazione sovranazionale. Tra i molti esempi che Coletti apporta per illustrare l'avvenuto superamento delle proprietà nazionali nella narrativa contemporanea, sono particolarmente rilevanti due casi. Quello dei gialli, nei quali "l'investigatore moderno è sempre più alle prese con i segni dei tempi, che sono uguali sotto ogni bandiera e fanno sparire quelli dei luoghi, sempre più omologati anch'essi";[104] e quello dei grandi narratori contemporanei americani come Cormac McCarthy che, pur cercando di mantenere un certo legame con la storia nazionale, vengono percepiti come globali e mondiali, perché ormai il consumatore-lettore si è assuefatto a un paesaggio, sociale e fisico, che è sempre più statunitense e globalizzato, ovvero mondiale. In altre parole, gli USA vengono percepiti dal fruitore medio di opere rappresentazionali come *il mondo*.[105]

Ma se gli Stati Uniti globalizzati *sono* il mondo, e lo sono ancora oggi in maniera rapida, sensibile, moderna, come lo erano nel 1986, anno in cui Baudrillard scrisse *Amérique*, parlarne non è lo stesso che parlare di Italia e di italianità. Perché l'Italia non è il mondo, non è globalizzata o almeno non lo è nell'*Italian Dream*, a proposito del quale potrebbe essere utilizzato il concetto di Baudrillard di "seduzione", "vertigine del più diverso del diverso"[106], elemento capace di ripristinare il gioco dell'illusione e della rappresentazione – cioè dello spettacolo.

Nell'economia del turismo, come fa notare Stephanie Hom, la diversità italiana è enfatizzata:

> Italy is publicized as the land of quaint medieval hill towns rather than of sprawling suburbs; the producer of handcrafted leather goods, not mass production schlock; and the purveyor of locally grown, kilometer-zero cousine that stands against all form of fast food. […] In such ways, destination Italy becomes linked to ideas of tradition and authenticity that have been invented and staged primarily for tourists. This patina of tradition and authenticity dissociates destination Italy from the messiness of globalization. It structures the fantasy of an Italy that does not fully take part in, say, the growing inequality between

[103] *Ivi*, p. 81.
[104] *Ivi*, p. 82.
[105] *Ivi*, p. 69-70.
[106] Jean Baudrillard, *La trasparenza del male*, Milano, Sugarco, 1991, p. 153.

> rich and poor or the escalation of environmental catastrophes related to climate change […] The natural landscape is all cypress groves, vineyards, and olive trees unaffected by global warming.[107]

Il tipo di letteratura di cui si occupa questa ricerca è correlato al sogno che sta dietro l'immagine turistica, stereotipata, idealizzata dell'Italia descritta da Stephanie Hom. Non definirei queste opere come *travel literature*, perché il loro fulcro, la loro principale attrattiva nei confronti dei lettori, non sta propriamente nel viaggio, a meno che questo non venga inteso come metafora. Il punto essenziale riguarda il contatto con un'*alterità sognata*, e dunque la corrispondenza con l'Italia come paese reale non riveste importanza. E se la letteratura contemporanea, a prescindere o meno che venga etichettata o meno come "di consumo", è sempre più centrata su un'America globalizzata, rappresentazione universale di un mondo (americano-globale) infestato dal male della modernità, il lettore e le lettrici (globali anch'essi) cercano nella letteratura dell'*Italian Dream* qualcosa di molto diverso. Un sogno, certo, ma un sogno di alterità. Uno spazio liminale, in cui pensarsi e immaginarsi come diversi. E l'Italia, dalla metà degli anni Settanta in poi, con un progressivo accentuarsi nel corso dei decenni successivi, è venuta a rappresentare, nella mente degli autori e poi dei lettori, questa possibile diversità. Ci si potrebbe chiedere perché proprio l'Italia, e perché l'Italia appaia tanto diversa, liminale, in parte anche 'lontana' o esotica. Gli italiani e le italiane probabilmente si chiederebbero se il loro paese sia in realtà così diverso dal resto del mondo occidentale, o se la società italiana non sia in realtà globalizzata quanto gli Stati Uniti. La risposta è che la realtà, nell'orientare l'immaginario di massa, non ha molta importanza. Ciò che conta è la percezione, l'idea (in questo caso, di Italia) che viene a crearsi nell'immaginario collettivo. E la percezione della diversità italiana è ben radicata. Per rendere conto di questo fenomeno, farò riferimento al lavoro di alcuni storici. Alexander Stephan ha scritto molto a proposito dell'influenza culturale americana verso l'Europa:

> Postwar Europe would not be the same without the ubiquitous presence of America – in television, movie houses and music clubs, fast food and matter of lifestyle, popular literature and musicals, education and the style of political campaigning. In a sharp reversal of its withdrawal from Europe after 1918, after the end of World War II Washington employed all available tools of public and cultural diplomacy to influence the hearts and mind of Europeans. Simultaneously, and with much more success, American popular culture, which had already established firm footholds in the Old World during the Golden Twenties, invaded Europe with new intensity in the second half of the twentieth century, first by winning over the young and then by gradually eroding the resistance put up by elites eager to protect traditional high culture. […] Intellectuals and artists in Europe and the United States have cooperated in expanding the canon of a common Western culture, for the most part taking the legitimacy of this project for granted. Under American leadership, a model of mass culture has spread from New York and Los Angeles to Paris,

[107] Stephanie M. Hom, *The Beautiful Country*, Toronto, University of Toronto Press, 2015, p. 10.

> Berlin, Rome, and Copenhagen, and since 1990 to Warsaw, Budapest, Prague, and Moscow. It is driven by commercial interests more than by tradition or inherited demands for form and quality, and at the same time it has set off a process of democratization that makes cultural products accessible to a broader public than even before.[108]

Ma l'Italia non è il mondo, e non è neanche l'Europa. Nello stesso volume, il saggio di D. W. Ellwood sull'influenza culturale americana in Italia inizia con queste parole:

> The Italian story begins with a series of crucial, wrenching episodes and then settles down into a complex but fairly stable pattern in which America plays a significant but not dominant role in Italy's search for a modernity of its own.[109]

Se gli altri paesi europei, inclusi quelli del blocco dell'est, si sono più o meno prestati a una sorta di 'americanizzazione culturale', gli italiani non sembrano disposti a seguire il modello altrettanto docilmente. Perché, prosegue Ellwood citando Federico Romero,[110] gli italiani hanno sviluppato nel corso dei secoli della loro travagliata storia – una crisi politica che risale alla caduta dell'impero romano – una straordinaria, continua, pervasiva capacità di adattamento. Gli italiani si sono adattati all'influenza americana sul loro paese proprio come hanno fatto con ogni altro fattore, sia esso l'economia, la scienza, le comunicazioni di massa o l'idea di Europa. E forse sarebbero potuti sopravvivere anche senza l'intervento americano, magari confidando ingenuamente nel "genio italico", nel sogno tutto italiano, e segnatamente italiano-meridionale, di una infinita – e di fatto mai smentita dalla storia – capacità di reinventarsi, di sfruttare a proprio vantaggio il potente, o l'invasore straniero, di turno. E tutto questo, sembra ammettere lo storico inglese con una certa riluttanza, conseguendo risultati tutt'altro che disprezzabili, sia nel celebrato passato rinascimentale che nel miracoloso dopoguerra industriale:

> It could even be argued that the evolution of Italian modernity has been distinguished by the success of the efforts to prevent the American version from becoming predominant, but this too is only a part of the picture. […] It has become clear that Italy's experience of this challenge is all tied up with questions from its past. […] Where than, to locate the American challenge in the rise to global status of the land of pizza, pasta, and cappuccino, of Armani and Benetton, of Alfa Romeo and Ferrari, of Fo, Eco, Benigni, and all the other miraculous products of the world's sixth-largest industrial power?[111]

---

[108] Alexander Stephan, *Cold War Alliances and the Emergence of Transatlantic Competition: An Introduction*, in Alexander Stephan (ed.), *The Americanization of Europe. Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism after 1945*, New York, Berghanhn, 2006, pp. 1-2.

[109] David W. Ellwood, *Containing Modernity, Domesticating America in Italy,* in Alexander Stephan (ed.), *op. cit.*, p. 253.

[110] Federico Romero, *Americanization and National Identity: The Case of Postwar Italy*, in Luciano Tosi (ed.), *Europe, Its Borders and the Others*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.

[111] David W. Ellwood, *op. cit.*, p. 253.

La conclusione, apparentemente paradossale, di Ellwood è che l'Italia sia un paese più unito di quanto non facciano pensare le sue vistose diversità culturali, economiche, sociali, politiche e persino geografiche. E che a "fare l'Italia" abbia contribuito proprio lo sforzo collettivo di resistere alla versione americana della modernità, cercando in ogni modo di addomesticarla alla maniera italiana: ciò a dire che il carattere nazionale risiederebbe, al di là delle differenze regionali, e in qualche caso persino provinciali, in un sentirsi diversi rispetto agli 'stranieri', perché più sensibili nei confronti dell'arte, adattabili alle difficoltà, capaci di reinterpretare la tradizione: cioè nell'italianità, o nel suo sogno.

4. Come la paraletteratura può spiegare l'interesse globale per l'*Italian Way of Life*

Non c'è bisogno di ricordare che gli studi umanistici si trovano in un periodo di grande incertezza. A complicare il già difficile quadro, le modalità dei lettori di approcciarsi al testo sono oggi evidentemente mutate a causa dei cambiamenti tecnologici: la transizione verso la civiltà audiovisiva non è più sullo sfondo, in un futuro imprecisato come quando la preconizzava Marshall McLuhan provocando la reazione di chi, come Robert Escarpit, credeva fermamente nel futuro del libro, magari cartaceo.[112] Questa percezione di scarsa rilevanza degli studi umanistici si ripercuote oltre le aule universitarie o le redazioni dei giornali, essendo ben nota al mondo della politica e nel sentire comune della gente: dunque i fondi per i dipartimenti di letteratura vengono ridimensionati, le iscrizioni diminuiscono e gli studenti si orientano verso discipline ritenute più 'utili' per le loro professioni future. Anche tra i dipartimenti più tradizionalisti circolano voci che invitano a una riflessione urgente e radicale sulle discipline letterarie, tra le quali segnalo il recente testo di Merve Emre, docente di letteratura inglese a Oxford che, partendo da un quiz che Nabokov distribuì agli studenti della Cornell University negli anni Quaranta, mostra come la tradizionale impostazione degli studi umanistici sia sempre stata focalizzata sulla formazione di pochi *good readers*, di fatto teorizzando un canone letterario e concettualizzando il valore di un'opera come intrinseco e non rilevante per altre aree disciplinari. Questo mentre, nell'America del dopoguerra (ma lo stesso discorso potrebbe essere fatto per la quasi totalità del mondo occidentale), al di fuori delle aule universitarie esplodeva il paraletterario, attraverso i *book clubs* (realtà invero molto americane), i romanzi di consumo, gli adattamenti cinematografici e altro.

> Another way of marking the difference between good and bad readers is to turn to the critical idiom of the literary and its codification in the literary institutions of midcentury America. One common recasting of Nabokov's good reader was as the properly "literary reader": the exemplary subject of the school whose lectoral techniques and choice of textual objects mirrored literature's cultural construction as an autonomous discipline. Yet just as good readers required bad readers to prop up their sense of social distinction, so too did the category of literature require something outside itself to stabilize its cultural construction. If, as one critic insists, "the core of a thing called literature" is simply "what people in literature departments do," then it would be impossible to grasp the pressurized

[112] Cfr. Robert Escarpit, *La rivoluzione del libro*, Bologna, Marsilio, 1968.

> formation of the structural integrity of this core without understanding what people outside of literature departments did (and continue to do) with literary texts.[113]

Emre prosegue riportando vari *case studies* riguardanti la crescente volontà degli Stati Uniti del dopoguerra di porsi come un soggetto culturalmente rilevante in ambito internazionale, esaminando ad esempio il ruolo della Commissione Fulbright, ma anche di riviste come il *National Geographic* o di corporation come *l'American Express*. L'autrice mostra dunque come fuori dalle aule universitarie il 'tessuto paraletterario' si estenda ovunque, coordinandosi col mutevole contesto economico; e come i tradizionali strumenti della critica siano spesso inadeguati a comprendere queste relazioni. Semplificando, e rifacendomi in questo a Ulrich Schulz-Buschhaus,[114] mi sembra di poter dire che dietro il testo di Emre ci sia comunque la volontà di ricordare che anche la letteratura, come ogni pratica umana, è soggetta al giudizio e dipendente dal contesto storico: pertanto è possibile aprirsi alla considerazione di ciò che è paraletterario, e in qualche modo inferiore. Divenendo insomma dei *bad readers*, come verremmo stigmatizzati dal "Pop Quiz" di Nabokov, e non solo per piacere personale, ma per tentare di comprendere le relazioni fra scrittura, lettura, produzione artistica e discipline socio-economiche o scientifiche, considerate attualmente più profittevoli.

Una ricerca come la presente può servire per comprendere, attraverso la letteratura, (anche quella meno nobile, solitamente esclusa dall'insegnamento universitario ma dall'ampia circolazione all'interno della società), come funziona l'interesse globale per l'*Italian Way of Life*. E tutto questo, come è intuibile, ha certo dei riflessi nell'ambito della società nel suo complesso, e in primo luogo riflessi economici. Perché influenza direttamente il mercato letterario e poi quello di tutte le arti basate sulla rappresentazione, come il cinema o la televisione; perché orienta di conseguenza gli apprendenti verso la lingua italiana come L2, in particolare in paesi come gli Stati Uniti, per i quali la motivazione legata al lavoro è spesso secondaria rispetto a quella etnica o a quella culturale, e che possono fornire una nuova prospettiva per guardare al futuro della politica linguistica dell'italiano. E, infine, perché questa ricerca tenta di comprendere le relazioni fra italianità e *branding* dei prodotti, non esplorando le attitudini del consumatore attraverso un approccio neuroeconomico, ma cercando di comprenderne i bisogni profondi attraverso l'analisi di pratiche discorsive storicizzate e riferite a una determinata epoca, in modo da evidenziare, attraverso la parola, la funzione sociale di un testo che ha avuto grande presa sui pubblici.

Ho spesso fatto riferimento a un inizio della valorizzazione degli *Italian vices*, a una sorta di 'moda' dell'italianità (nella cultura di massa e non in quella d'élite, dove tale tendenza è riscontrabile molto

[113] Emre Merve, *Paraliterary: The Making of Bad Readers in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 2017, p. 5.
[114] Ulrich Schulz-Buschhaus, *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Milano, Unicopli, 1999.

prima e con caratteristiche del tutto diverse), a partire dagli anni Settanta-Ottanta del Novecento. Una delle domande fondamentali è dunque: perché questa valorizzazione è divenuta di massa proprio nel periodo suddetto? La letteratura di massa ha un'importante funzione sociale; dunque, quali sono i bisogni sociali che sottendono al successo di queste opere? Vista la portata globale dell'interesse per l'italianità, che si estende ben oltre la dimensione letteraria, non sembra sufficiente parlare di bisogni generici di autenticità e tradizione. L'analisi di opere paraletterarie di successo può aiutarci a comprendere più a fondo questo tipo di bisogni, e per questo rimando alla seconda parte.

5. Note metodologiche. I testi selezionati

È noto come il reperimento di dati statistici attendibili circa la vendita o la traduzione dei libri sia estremamente difficile.[115] I libri sono un prodotto culturale, e come tali sono posizionati sul mercato; inoltre, la loro circolazione è gestita prevalentemente da enti privati, spesso in competizione fra loro. Quale interesse potrebbe avere una casa editrice a condividere le statistiche di vendita dei propri autori? E anche se qualche dato venisse divulgato, che affidabilità potrebbe offrire, dato che non vi sarebbe garanzia di uniformità nel corso della rilevazione dei dati? Ad esempio, alcuni editori potrebbero includere i resi o le copie in deposito presso i distributori, mentre altri potrebbero fornire il netto delle vendite. Oppure, un editore potrebbe intenzionalmente dichiarare dati di vendita molto superiori al vero, con l'intenzione di procurarsi una certa pubblicità, o per qualunque altro motivo. Non solo la traduzione libraria, dunque, ma l'intera filiera editoriale soffre di una cronica mancanza di dati attendibili.

> Q. Where can I find detailed book sales figures or statistics?
> This is the Harvard College Library's Ask a Librarian service.
> Strange as it may seem, we know of no reliable, publicly-available way to get comprehensive statistics for book sales at this time. The only database with reasonably accurate information is Nielsen BookScan, which reports point-of-sale data, but even that claims to represent only 75% of all retail sales. BookScan is a comparatively recent (2005), very expensive subscription service, used primarily in the industry. Harvard does not have a subscription.
> If you are looking for current sales figures, you can use Amazon.com to get a general idea, although it relies on very recent numbers, so the figures are not really accurate. […] Prior to BookScan, the only source for anything like market data for some individual titles was Best Seller lists compiled by publications such as the New York Times. […] The bottom line is that only book publishers have comprehensive sales data, and they do not usually make it public.[116]

Questa risposta a un utente anonimo da parte della Biblioteca di Harvard inquadra perfettamente il problema. Ci sono molti modi per avere una *general idea* sull'importanza dei singoli titoli in vendita sul mercato, ma ben poche certezze sui dati di vendita assoluti, perché solo i *book publishers* hanno

[115] "La guerra dei numeri imperversa tra gli studiosi e il fatto non sorprende, perché anche la traduzione libraria soffre, come altre attività culturali, di una cronica mancanza di dati che ne confermino o ne smentiscano gli andamenti statistici". Andreina Speciale, *Tre per cento, la traduzione di chi non traduce*, in *Tirature 2016, Un mondo da Tradurre*, a cura di Vittorio Spinazzola, il Saggiatore / Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2016, p. 32.
[116] Dal sito internet di Harvard College's Library. Risposta del 10 maggio 2017. https://ask.library.harvard.edu/faq/81944 Ultimo accesso 16 novembre 2019.

accesso ai dati globali sulle vendite dei loro testi: ma la diffusione di tali informazioni non è certo una loro priorità.

La modalità più semplice, anche se con un margine d'errore dichiarato di ben il 25% sarebbe quella di utilizzare il servizio BookScan della società di ricerche di mercato Nielsen. Tuttavia questo servizio, oltre a non fornire dati certi e a coprire solo i libri usciti dopo il 2005, ha un costo di $2,500/anno per il solo mercato USA: tale costo, apparentemente elevato, è giustificabile considerando che BookScan non fornisce solo una stima dei dati di vendita per ogni singolo testo in commercio, ma offre un pacchetto di dati, statistiche e previsioni di mercato rivolto essenzialmente alle aziende, tanto che neppure Harvard possiede un abbonamento.

Rochester (NY), la principale Università americana che si occupa di letteratura in traduzione, offre un corso di studi di *Translation Studies* e pubblica una rivista sull'argomento. Questo ateneo ha lanciato dal 2007 un programma chiamato *Three Percent* (dalla percentuale di libri tradotti che viene pubblicata in USA rispetto ai libri scritti in inglese) che comprende fra l'altro una casa editrice (Open Letters) che pubblica solo libri in traduzione e dal 2008 cura un database delle traduzioni verso l'inglese (solo per i testi di *fiction/poetry*, esclusa la *nonfiction*, cioè la saggistica). Tuttavia anche questa istituzione, che ho contattato nel giugno 2017, al pari di Harvard non dispone di un accesso a BookScan. È evidente che il servizio di Nielsen è rivolto a un tipo di utenza commerciale e non accademica.

Rivolgersi direttamente alle singole case editrici, chiedendo le loro statistiche di vendita, potrebbe sembrare una corretta linea di ricerca. Ma questa scelta, oltre a essere difficilmente praticabile (le case editrici sono numerose e soggette agli avvicendamenti imposti dal mercato: raggruppamenti, fusioni, cessazioni dell'attività), sarebbe soggetta a un margine d'errore molto rilevante, poiché i dati forniti dagli editori potrebbero essere falsati o inaccurati. In ogni caso, come evidenziato dalla risposta di Harvard College's Library, gli editori non hanno alcun interesse a condividere dati riservati e potenzialmente appetibili per la concorrenza.

I siti *Novel Rank* e *TitleZ* promettono (gratuitamente) di fornire dati di vendita sui libri in vendita nel mondo, basandosi però solo sulle vendite effettuate attraverso Amazon. Suggeriscono quindi di aumentare il livello di vendite di un correttivo basato sulla stima delle vendite al di fuori di Amazon, proponendo un generico aumento del 40% circa. In mancanza di meglio ho testato questo sistema, che però si è rivelato tanto approssimativo da rendersi inutile. Intanto va detto che *TitleZ* non è più attivo, mentre *Novel Rank* funziona ancora gratuitamente, ma le cifre rese sono inattendibili o in molti casi non disponibili. Per il fortunato *My Brilliant Friend* di Ferrante, nei soli domini Amazon US/UK/CA, *Novel Rank* (interrogato nel giugno 2017) fornisce una stima di vendita di circa 65.000 unità fra *Hardcover* e *Paperback*, sicuramente troppo bassa anche se maggiorato del 40%, dato che

le stime di vendita in USA della quadrilogia avevano superato le 750.000 copie già alla fine del 2015.[117] Una delle possibili spiegazioni dell'elevato margine di errore di siti che, come *Novel Rank*, si basano solo sulle vendite online è rintracciabile nell'impossibilità di stabilire attraverso quale canale commerciale/distributivo un titolo vende di più. Nel caso di Ferrante, molte delle vendite possono essere avvenute al di fuori dei siti di *e-commerce*, magari attraverso la grande distribuzione (Europa Editions ora che il suo successo è consolidato distribuisce attraverso Penguin, quindi anche nei supermercati); inizialmente invece libri come quello della Ferrante circolavano soprattutto attraverso piccole librerie "Indie" (*Independent*) specializzate nella letteratura di nicchia, come spesso viene considerata quella tradotta dall'italiano, o ancora attraverso i Book Club, magari collegati alle scuole di lingua italiana o ai numerosi circoli italofili presenti nel territorio statunitense.

Tutto questo aiuta a capire la grande incertezza che c'è attorno alle cifre effettive di vendita. Solo una società di ricerche di mercato come Nielsen può fornire stime adeguate, pur con un margine di errore molto elevato e a un costo non indifferente. Dunque, come procedere?

Occorre ricordare che il problema principale è quello di effettuare una selezione di testi in vista di una ricerca sugli aspetti culturali delle opere, con un interesse prevalente per gli aspetti sociologici e per l'analisi degli stereotipi. Credo allora che sia giusto scegliere le opere secondo un criterio di rilevanza basato anche sull'impatto dell'opera sulla società (trasposizioni cinematografiche, serie televisive, passaggi su giornali, ecc.) e non esclusivamente sui dati di vendita, che come ho cercato di mostrare sono difficilmente ottenibili e verificabili.

Ho scelto quindi di operare attraverso un insieme di indicatori che siano in grado di illustrare la rilevanza dell'opera per le società di riferimento (quindi per il mercato angloamericano):

1. Posizionamento (*Rank*) sui siti di vendita on-line (Amazon, Barnes & Noble).
2. Trasposizioni cinematografiche o televisive.
3. Presenza nella cultura di massa, spesso rintracciabili attraverso internet: *Fan Site*, *Book Club*, numero di risultati forniti dai motori di ricerca, ecc.
4. Riscontri attraverso il contatto diretto con le case editrici e con gli esperti del settore (dati di vendita, interviste ad autori, traduttori, agenti letterari).
5. Classifiche, *Book Reviews*, *Best Seller List* di quotidiani e riviste.
6. Rilevanza dell'autore in rapporto all'oggetto della ricerca.

[117] Francesca Pellas, *Elena Ferrante è l'amica geniale d'America: conquista gli Usa con le sue Neapolitan novels,* in *Il Sole 24 Ore*, 4 gennaio 2016.

Si tratta quindi di individuare non un solo criterio, ma di utilizzare tutti i metodi disponibili. Se si considerassero solo i libri degli ultimi 1-2 anni, il metodo più attendibile sarebbe quello dell'Amazon Best Seller Rank, specie se confermato da Barnes & Noble. Ma operando così si sottostimano i libri meno recenti, come quelli di Donna Leon (pubblicati dal 1992) o quelli di Dibdin o della Nabb, scritti negli anni Ottanta-Novanta. Questi testi invece balzano immediatamente agli occhi quando si scorrono le pagine di un *Fan Site* di libri a tematica italiana (un esempio: *ItalianMysteries.com*).
C'è poi un ultimo criterio, estremamente discrezionale, che ha guidato la scelta dei testi: la significatività dell'autore in rapporto all'oggetto della ricerca. Dan Brown, per citare il caso più eclatante, coi suoi un tempo famosissimi *thriller* fanta-storici ambientati in Italia, risulta molto meno rilevante di Elizabeth George (per l'aspetto sociologico) o di Mario Puzo (per gli stereotipi trasmessi). La visione dell'Italia del noto scrittore è sostanzialmente quella di uno sfondo suggestivo che non aggiunge molto a quanto altri autori hanno in precedenza tematizzato nelle loro opere: e pertanto tale autore, nonostante l'elevatissimo numero di copie vendute, è stato escluso dalla selezione. All'opposto, è importante includere le opere di un'autrice come Adriana Trigiani, che non vende certo come Elena Ferrante o come Dan Brown, ma che è preziosa perché porta alla luce il sentimento degli *Italian/American readers* nei confronti dell'italianità. Il criterio esclusivamente legato alle vendite dunque, se applicato rigidamente, finirebbe per escludere autori o generi potenzialmente rilevanti. Si tratta dunque di ammettere un criterio più discrezionale ma senz'altro più significativo per le tematiche sociologico-letterarie oggetto della ricerca rispetto a una selezione basata sui meri numeri di vendita.

I testi in inglese a tematica italiana. Una selezione delle opere più rilevanti sotto l'aspetto socio-culturale

I testi in inglese che trattano la tematica 'italiana' sono moltissimi, e non esistono università o organizzazioni che li abbiano catalogati, come fa Rochester per le traduzioni. Una base di partenza può essere quella delle categorie tematiche dei siti di vendita online (però solo Barnes & Noble permette di selezionare "Italians – fiction" come argomento). Anche le riviste, le classifiche dei giornali e gli articoli su internet sono utili per individuare gli autori che parlano dell'Italia nelle loro opere. Rilevante l'apporto dei *Fan Site* sull'Italia, i gruppi di italofili e i gruppi di viaggio, che spesso pubblicano classifiche e segnalazioni di libri. Esplorando questi siti si scopre un fitto sottobosco culturale di libri sull'Italia dei quali non avremmo mai sospettato l'esistenza. Si va dai consueti polizieschi (*police procedural*) declinati in ambiente italico (Timothy Williams, Michael Dibdin, Magdalen Nabb) che risalgono agli anni Ottanta-Novanta, ai *romance* rinascimentali (Linda

Lafferty), alle biografie romanzate (a differenti livelli, da quelle prettamente commerciali a quelle più curate): Alyssa Palombo su Botticelli, Dava Sobel su Galileo e Irving Stone su Michelangelo. L'Italia, nonostante la globalizzazione, per gli angloamericani è ancora un paese lontano, una meta esotica e dubbiamente civilizzata. Ecco allora che fioriscono i *memoir* di viaggio, con molteplici declinazioni attraverso i generi. Si va dalle suggestioni linguistiche di Jhumpa Lahiri, ultima erede del prototipo di viaggiatrice stregata dalla *bella lingua* che si è stabilita a Roma e scrive in italiano, a una schiera di autori dalla vocazione più esplicitamente commerciale: *Eat, Pray, Love* di Elizabeth Gilbert è stato un best seller mondiale e la sua visione dell'Italia è per certi versi assimilabile a quella di Frances Mayes (*Under the Tuscan Sun*). Di notevole successo, Alexander Mc Call Smith (viaggio in chiave umoristica) e Peter Pezzelli. Come era prevedibile l'Italia della seconda guerra mondiale e le vicende del ventennio fascista sono molto presenti nella narrativa angloamericana, talvolta declinando la narrazione verso un romanticismo marcato o verso la descrizione di vicende familiari (Alyson Richman, Virginia Baily), talvolta intrecciandola con il filone delle memorie ebraiche (Mary Doria Russell), o ancora accentuandone gli aspetti storici (Chris Bohjalian). Imprescindibile è poi il filone 'mafia' (Mario Puzo, Nicholas Pileggi) e il vero e proprio *mystery* a connotazione locale (Donna Leon per Venezia è sicuramente la più importante, ma sono stati molto venduti anche Timothy Williams con i suoi *mystery* ambientati a Pavia, Grace Brophy con le ambientazioni umbre e moltissimi altri, che non sarà possibile esaminare in dettaglio). Ci sono poi autori di grande fama, che si sono dedicati solo sporadicamente alla tematica italiana, come Elmore Leonard con *Pronto* (ambientato in Liguria), Elizabeth George con *Just One Evil Act* (Lucca), John Grisham con *Playing for Pizza* (Parma) e Dan Brown, in particolare con *Angels & Demons* (Roma) e *Inferno* (Firenze). Infine un accenno a un filone tipicamente paraletterario, quello delle storie ambientate nell'Italia degli antichi romani dove si fondono elementi *mystery* e *historical*, conditi da un sottile erotismo di fondo: la miscela non fa presagire nulla di buono, specie per i gusti europei, ma i romanzi dell'americana Ruth Downie hanno venduto molto nel corso degli anni; lo stesso vale per Colleen Mc Collough, australiana autrice del super best seller *The Thorn Birds* (*Uccelli di rovo*, 1977), che fra il 1990 e il 2007 si cimentò con romanzi di *historical fiction* ambientati nell'antica Roma.

La selezione di testi che ho operato non è stata dunque agevole, né posso pretendere che sia nemmeno parzialmente esaustiva: le opere scritte da anglosassoni sull'Italia, soprattutto dopo gli anni Ottanta, sono davvero molte.

Il periodo considerato: opere in lingua inglese a tema italiano dagli anni Ottanta a oggi, opere italiane dell'ultimo decennio che hanno riscosso successo nei paesi anglosassoni

Credo sia importante selezionare opere che hanno avuto un impatto rilevante sull'immaginario angloamericano senza escludere quelle che sono state scritte in tempi più lontani; per questo sono partito dagli anni Ottanta per non lasciar fuori Mario Puzo, Magdalen Nabb, Michael Dibdin, ecc., anche se ovviamente oggi non vendono più moltissimo. Addirittura, come eccezione, ho incluso autori come Irving Stone, con *The Agony and the Ecstasy* del 1961, e Morris West con *The Devil's Advocate* del 1959. Inoltre, come ricordato al capitolo 2, il 1980 può essere visto come una sorta di spartiacque per l'interesse internazionale nei confronti della nostra lingua e cultura, perché è dai primi anni Ottanta che anche fra gli studiosi italiani inizia a sorgere una nuova consapevolezza del crescente interesse degli 'stranieri' per l'italianità, anche al di fuori del mortificante circuito legato alla conservazione dell'identità culturale degli immigrati. Il periodo considerato per gli autori anglosassoni che trattano tematiche italiane dunque, fatte salve le due eccezioni anzidette, va dal 1980 al 2017.

Di queste opere, punto centrale della ricerca, viene esaminata la funzione sociale nella parte II (capp. 7-10), mentre nella parte III (capp. 11-15) si considerano i testi da un punto di vista ideologico, concentrandosi sul rapporto fra stereotipi culturali trasmessi e sistema di potere all'interno del quale le opere circolano. Nel capitolo 15 si esaminano infine alcune recenti opere italiane di successo internazionale, selezionate in base alla rilevanza per la presente ricerca, oltre che per le evidenze dei dati di vendita. La presenza di Andrea Camilleri, e soprattutto di Elena Ferrante, non richiede dunque troppe spiegazioni. Meno scontata la scelta di un autore come De Giovanni, che ho incluso sia per il discreto successo commerciale che perché declina un genere tipicamente americano, il *police procedural* newyorchese, in una ambientazione parteneopea.

6. Paraletteratura?

Di questo capitolo non ci sarebbe bisogno: negli ultimi decenni l'affermazione dei *Cultural Studies* ha reso superflua ogni giustificazione circa l'uso di testi per lungo tempo esclusi dal Canone letterario, o addirittura scopertamente paraletterari. Tuttavia, è altrettanto innegabile che, come ha scritto Gianni Turchetta a proposito della critica sociologica, "[d]a più di vent'anni, indubbiamente, questo tipo di critica non è più di moda: a lungo però, ricordiamolo, essa era invece stata fin troppo di moda."[118] Il riferimento è ovviamente agli anni Sessanta e Settanta del Novecento, fino al 1977, anno-simbolo della sconfitta dei movimenti rivoluzionari e del ripiegamento nella sfera del 'privato'.

> L'eclissi della critica sociologica è infatti solo uno dei tanti effetti del complessivo declino della critica dell'ideologia, a sua volta legata al crollo di un certo tipo di spinta al cambiamento politico. […] Così come la fortuna esagerata della critica sociologica era coincisa perfettamente con gli anni della contestazione, il suo declino repentino avviene intorno al 1977-79, in cronometrica coincidenza con la fine della contestazione […]. Insomma, sarà anche banale ricordarlo, ma la rinuncia generalizzata ad atteggiamenti interpretativi orientati verso la decifrazione dei rapporti fra i testi e la società va di pari passo, vistosamente, con quello che a lungo è stato definito «il riflusso»[119].

Vorrei allora tornare sugli anni della contestazione, periodo in cui era di moda la critica sociologica della letteratura. Questa era essenzialmente una critica dell'ideologia, ovvero di una visione del mondo correlata a una situazione materiale ed economica (la 'struttura'). Ed era compito della critica sociologica 'smascherare' le visioni ideologizzate presenti nella sovrastruttura, cioè nelle arti e nella cultura in generale: evidenziando quelle che Ferruccio Rossi-Landi chiamava "diavolerie", precisando poi che "la letteratura ne ridonda"[120]. È sufficiente uno sguardo a un qualunque manuale di critica per ricordare il fervore culturale degli anni a cavallo fra i Sessanta e i Settanta, "un periodo in cui la critica e la teoria letteraria […] si conquistarono una posizione di prestigio nei circoli intellettuali, sulle riviste, nelle case editrici, nelle scuole, presso un pubblico di lettori sufficientemente ampio […]"[121]. Soffermandoci sul solo 1967, "uscirono in Francia i primi lavori di Derrida (presto tradotti anche da noi), in Inghilterra *The Sense of an Ending* di Kermode, mentre in Germania, a Costanza, Jauss pronunciò la prolusione sulla storia della letteratura, che diede inizio alla scuola critica della ricezione"[122]. Nel suo celebre discorso, Jauss evidenziava come la crisi delle

[118] Gianni Turchetta, *Critica, letteratura e società*, Roma, Carocci, 2017, p. 9.
[119] *Ivi*, p. 13.
[120] Ferruccio Rossi-Landi, *L'ideologia*, Milano, ISEDI, 1978, p. 217.
[121] Remo Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. VII.
[122] *Ivi*, p. IX.

storie letterarie derivasse dalla "mancata considerazione della prospettiva dei lettori e notava come gli stessi metodi della critica marxista e della critica formalista tardassero a rendersi conto dell'importanza della 'ricezione' e dell''efficacia' dell'opera"[123]. Al momento della ricezione, soprattutto in termini economico-sociologici, con particolare riguardo allo studio del mercato editoriale e dei suoi meccanismi produttivi e distributivi, era già stato dato ampio rilievo da Robert Escarpit alla fine degli anni Cinquanta. La scuola di Bordeaux aveva mostrato l'esistenza di un "gruppo culturale", una *élite* che dispone del tempo, delle risorse economiche e dell'educazione necessari per occuparsi della lettura in maniera costante e approfondita. Per tale gruppo si era consolidata una produzione letteraria 'alta' la cui circolazione escludeva i ceti popolari, ai quali era destinato ben altro tipo di letteratura. Ma è con la prolusione di Costanza del '67 che l'interesse per la ricezione dell'opera letteraria viene a configurarsi come "[i]l nuovo paradigma storiografico, e più estesamente critico [che] veniva individuato da Jauss nello studio del lettore […]. Da qui una prima indicazione teorico-metodologica: 'trasformare la tradizionale estetica della produzione e della rappresentazione in un'estetica della ricezione e dell'efficacia'"[125].

> La frattura tra letteratura e storia, tra conoscenza estetica e storica, diviene superabile se la storia letteraria non si limita a ridescrivere nello specchio delle sue opere il processo della storia generale, ma scopre nel corso dell'«evoluzione letteraria» quella funzione *socialmente costruttiva*, nel vero senso della parola, che nell'emancipazione dell'uomo dai suoi legami naturali, religiosi e sociali è toccata alla letteratura in competizione con altre arti e forze sociali[126].

Per tracciare questa "storia speciale"[127], Jauss introduce il concetto di "orizzonte d'attesa", che rappresenta quanto il lettore si aspetta dall'opera sulla scorta delle precedenti letture; con riferimento alle opere paraletterarie, il concetto rimanda al sistema dei generi letterari, alle tecniche di scrittura e alle consuetudini dell'industria culturale.

Sempre nel 1967 esce il saggio di Harald Weinrich dal titolo *Per una storia letteraria del lettore*, nel quale l'autore introduce il concetto, derivato dalla semiotica, di 'segnale': "[o]gni testo contiene, per così dire, certe istruzioni che dovrebbero permettere o agevolare al lettore l'orientamento in quel piccolo frammento di mondo che il libro gli presenta"[128]. Weinrich suggerisce così la possibilità di concentrarsi sul lettore capace di cogliere i riferimenti impliciti al testo, studiando il destinatario inscritto nell'opera, il lettore 'competente' al quale si rivolge idealmente l'autore.

---

[123] Francesco Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2003, p. 189.
[125] Alberto Cadioli, *La ricezione*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 27.
[126] Hans Robert Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, p. 225.
[127] *Ivi*, p. 217.
[128] Harald Weinrich, *Per una storia letteraria del lettore*, in R. C. Holub (ed.), *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 27-42 (pp. 35-36).

Il 1967 è anche l'anno di uscita di *The Linguistic Turn* del filosofo americano Richard Rorty, che rilevò come nella filosofia del Novecento vi sia stato uno studio, a ogni livello, delle problematiche poste dal linguaggio. Inevitabile, in campo psicologico e pedagogico, il riferimento a *Pensiero e Linguaggio*, scritto da Vygotskij negli anni Trenta, ma uscito dal blocco sovietico proprio negli anni Sessanta; e, in generale, alla costruzione della soggettività a partire dalla lingua, che ha aperto le porte agli studi coloniali, femministi, *queer*. La letteratura viene osservata, dopo la svolta linguistica, come costruzione del mondo che fornisce un accesso a realizzazioni discorsive di ogni epoca e come tale può comunicare, del mondo soggettivo e 'linguistico' dell'autore e della sua epoca, più della filosofia. Proprio in quegli anni il mondo accademico iniziò a interrogarsi sempre più frequentemente sull'opportunità di considerare i testi paraletterari come "un tema problematico di ricerca"[129]: è infatti "durante il convegno internazionale organizzato da Noel Arnaud, Francis Lacassin e Jean Tortel a Cerisy-la-Salle in Normandia, nel 1967"[130] che il termine 'paraletteratura' venne coniato. Parlare di paraletteratura implica un confronto col canone, cioè, per dirla con Harold Bloom, con "che cosa deve provare a leggere l'individuo che ha ancora voglia di leggere. I settant'anni biblici bastano appena per leggere una selezione dei grandi scrittori appartenenti alla cosiddetta tradizione occidentale […] Chi legge deve fare una scelta, poiché non vi è il tempo materiale di leggere tutto, nemmeno se non si fa altro che leggere"[131]. Un contributo del 2011 ricorda che il termine 'canone' è divenuto di uso comune in ambito letterario solo recentemente, ovvero durante gli anni Ottanta del Novecento. In precedenza questa nozione era applicata soprattutto agli studi giuridici o biblici, mentre per la letteratura si parlava preferibilmente di *tradizione*. L'applicazione a un campo di studi 'mobile' e soggetto al giudizio storico come la letteratura di un termine fortemente connotato in senso normativo può allora derivare da un "tentativo di mantenere presente e attivo un sistema che al contrario si sta irrevocabilmente sgretolando […] quasi la nominazione, o meglio l'ipernominazione, fosse l'unico anatema contro la crisi all'opera nell'istituzione letteraria"[132].

Dalla fine degli anni Cinquanta, e con una forte accelerazione negli anni Sessanta, in Inghilterra, a partire dalla contestazione del canone universitario degli studi umanistici, un gruppo di studiosi appartenenti alla Scuola di Birmingham (Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson, ai quali si sarebbe presto unito Stuart Hall) cominciò a occuparsi di ricerca storica, filosofica, letteraria e sociologica, riscoprendo aspetti della cultura popolare e operaia, dando origine

[129] Helmut Kreuzer, *La «paraletteratura»: un tema di ricerca*, in G. Petronio, *Letteratura di massa Letteratura di consumo. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1979, pp. 17-40 (p. 19).
[130] Alessandra Calanchi, *«Un poco più su della scimmia, parecchio più giù dell'uomo». Due parole sulla paraletteratura*, in O. De Zordo - F. Fantaccini (edd.), *altri canoni / canoni altri pluralismo e studi letterari*, Firenze, Firenze University Press, 2011, pp. 47-66 (p. 49).
[131] Harold Bloom, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Milano, Bompiani, 1996, p. 13.
[132] Elena Sibilio, *'In principio era il canone': peregrinazioni semantiche di una parola*, in O. De Zordo - F. Fantaccini (edd.), op. cit., pp. 11-28 (p. 20).

al movimento dei *Cultural Studies* che poi si è notevolmente sviluppato negli Stati Uniti a partire dagli anni Settanta, connotandosi con la riscoperta delle culture sommerse e emarginate, anche dal punto di vista linguistico, del genere o dell'orientamento sessuale.[133] Gli studi culturali, che nacquero nell'ambito dell'educazione degli adulti lavoratori (nelle Università di Birmingham e Leeds), hanno fin dagli esordi studiato il prodotto letterario (anche) nella sua accezione meno nobile, ovvero paraletteraria: Richard Hoggart, nel suo *The Uses of Literacy* del 1957 analizzò l'interazione del sistema educativo con la produzione culturale su larga scala, mostrando come questa contribuisse al sorgere di una nuova cultura di massa, minacciando ciò che restava di una cultura 'autenticamente' popolare. L'obiettivo di questo tipo di ricerche risiede dunque nella comprensione dei "meccanismi di funzionamento delle pratiche culturali (inclusa la letteratura) e di costruzione delle identità culturali"[134].

Che ci si riferisca ai testi esclusi dal Canone col termine paraletteratura, o che si impieghino le espressioni "letteratura di massa" o "letteratura di consumo",[135] questo tipo di opere è stato discriminato fin dagli esordi, considerato di ordine inferiore rispetto alla Letteratura, suscitando disprezzo, quando non scandalo, tra i 'veri' letterati. "Intanto io noto un fenomeno volgare" affermava D'Annunzio nel corso di un'intervista rilasciata a Ugo Ojetti del gennaio 1895, "L'Europa è inondata di quella letteratura che si suol chiamare amena. […] Il fatto è innegabile. Queste speculazioni librarie hanno una fortuna insperata. Il commercio della prosa narrativa non era mai giunto a un tal grado d'attività. L'appetito sentimentale della moltitudine non era mai giunto a un così rapido consumo di alimenti letterarii".[136] Un tale atteggiamento da parte di taluni critici e letterati è sopravvissuto fino ai primi decenni del secondo dopoguerra, quando, come ha rilevato Alessandra Calanchi citando Jan Gorak:

> Nella seconda metà del secolo scorso, il decostruzionismo, gli studi culturali e il neostoricismo (sull'onda di Barthes, Foucault, Geertz, Greenblatt e molti altri) hanno di fatto spostato la prospettiva dallo studio del/dei Canone/i a una più vasta rete che combina «freely and on a lager scale elements of semiotics, sociology, politics, history, mass communication, and the study of popular and oral culture». Questo avalla l'ipotesi che il Canone […] sia cambiato e continuerà a modificarsi nel corso del tempo, ora includendo ora escludendo, ora ribaltando i principi stessi di inclusione ed esclusione; e così facendo,

[133] Cfr. Carla Locatelli, *Women's Ways of Knowing: It Is All about Love!*, «Organizations», vol. 4, no. 3, 2007, p. 341; Maria Micaela Coppola, *I canoni lesbici: leggere, scrivere e cucire coperte imbottite*, in O. De Zordo - F. Fantaccini (edd.), *op. cit.*, pp. 167-197 (p. 169).
[134] Maria Micaela Coppola, *op. cit.*, p. 170.
[135] Ma Ulrich Schulz-Buschhaus ha proposto di differenziare i termini in base all'uso: «[…] [N]onostante tutte le obiezioni, preferisco conservare il termine «Trivialliteratur» quando parlo di fenomeni testuali, togliendogli però i suoi connotati spiccatamente peggiorativi; invece parlo di «Massenliteratur» e «Konsumliteratur» quando rivolgo il mio interesse ai fatti di pubblico e di fruizione dei testi.» U. Schulz-Buschhaus, *Il sistema letterario della civiltà borghese*, Milano, Unicopli, 1999, pp. 13-14.
[136] Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Bocca, 1899, pp. 315-316.

> elevi l'*indeterminazione* a principio molto più adatto a descrivere il fenomeno della collocazione di un'opera dentro o fuori dal canone, e finanche del suo *valore,* a seconda del periodo storico-culturale, dell'area geografica e sociale, dell'appartenenza etnica o di classe o di genere[137].

Una importante tappa nella riconcettualizzazione del canone letterario è infatti rappresentata dallo studio di Gorak, dove si legge in prefazione: "The historical evidences amassed in *The Making of The Modern Canon* indicates that no homogenizing entity called 'the Canon' ever existed. The various meanings ascribed to the term *canon* […] stretch across some very different cultural lexicons and have elicited correspondingly diverse methods of transmission".[138] Tuttavia, impostare un'analisi critica della paraletteratura pone sempre qualche problema, specie in presenza di testi relativamente recenti, per i quali è difficile stabilire se un prodotto letterario appartiene alla Letteratura o invece a quella che gli anglosassoni chiamano *light fiction*[139], accentuando l'aspetto di leggerezza della narrativa, allo stesso modo in cui i tedeschi parlano di *Trivialliteratur* (in senso analogo all'inglese: *trivial* equivale a banale, di poco peso, senza la connotazione negativa dell'italiano *triviale*). Se vi è chi ha messo in discussione la capacità di distinguere fra letteratura *highbrow* e *lowbrow*, dubitando quindi della stessa esistenza della paraletteratura, Umberto Eco non sembra qui avere dubbi:

> Certainly, light fiction exists and encompasses mysteries or second-class romance novels, books that are read on the beach, whose only aim is to entertain. These books are not concerned with style or creativity – instead they are successful because they are repetitive and follow a template that readers enjoy[140].

Il carattere della ripetitività sembra spesso caratterizzante a proposito della paraletteratura. La possibilità di differenziare tra letteratura e *light fiction* appare infatti più agevole quando si esaminano prodotti letterari con finalità prevalentemente commerciale, per i quali appare discriminante la "sequenzialità editoriale [...]; la tendenza alla riproduzione, nelle serie, di contenuti noti al lettore; […] la spinta alla reiterazione dei titoli, a maggior ragione a partire da un modello di successo che genera epigoni; […] la ripetizione di tipi, situazioni e discorsi che compongono quei luoghi comuni e cliché unanimemente ritenuti i contrassegni primari".[141] Tali ripetizioni sono finalizzate allo stimolo

[137] Alessandra Calanchi, *op.cit.*, pp. 47-48.
[138] Jan Gorak, *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, London and Atlantic Highlands, NJ, Athlone Press, 1991, p. ix.
[139] Ma in ambito anglosassone sono utilizzati anche i termini *paraliterature* e *paraliterary*. «[T]he term *paraliterary* conjure up such unpleasant etymological bedfellows as *paramilitary* or *parasite* […] Like a paramilitary group, which borrows its training techniques from the military but adapts them to different ends, or a parasite, which lives beside and feeds off of its host, paraliterary readers exist alongside and in dialogue with the institutions of literature». Merve Emre, *Paraliterary: The Making of Bad Readers in Postwar America,* Chicago, University of Chicago Press, 2017, pp. 5-6.
[140] Umberto Eco, *The art of creating a legend*, in *The Guardian*, July 20, 2002.
[141] Laura Ricci, *Paraletteratura*, Roma, Carocci, 2013, pp. 14-15.

e al mantenimento dell'affezione del lettore, a sua volta necessaria per le consuete motivazioni commerciali. Il medesimo carattere della serialità è però ingannevole, e difatti Eco, nell'articolo di cui sopra, rileva che anche nel *Conte di Montecristo* o nei *Tre Moschettieri* sono ravvisabili elementi linguistici finalizzati alla pura affezione del lettore, senza che per questo tali opere possano essere considerate paraletterarie. Già nel 1967 Helmut Kreuzer sottolineò come la *Trivialliteratur* non formi un genere a sé stante, ma consista piuttosto di un insieme di elementi, tra i quali la ripetitività stilistica e tematica, che possono rientrare in ogni opera letteraria, in una letteratura destinata al consumo della massa così come in quella *highbrow*. Pertanto starebbe al critico individuare questi elementi, secondo una prospettiva di ricerca 'verticale', che non assegni ai testi etichette o prefissi che esprimano un pregiudizio sul contenuto[142] (il prefisso *para-* è polisemantico e secondo il GRADIT 1999 vale "quasi, simile" ma anche "marginale, inferiore qualitativamente").

Eco propende invece per una risoluzione 'linguistica' del problema letteratura/paraletteratura, affermando, a proposito degli elementi paraletterari in Dumas: "But then I realized that it was exactly those extra words and repetition that had a fundamental strategic function – they created anticipation and tension – they delayed the final event and were fundamental for the excellent vendetta to work so effectively" e rimarcando poco oltre il concetto: "The novel, like a legend, begins in the language"[143].

Daniel Couégnas si è occupato degli elementi distintivi della gerarchia dei generi, individuandoli nella semplicità narrativa (che si struttura tipicamente nel rifiuto della dialogicità, confinando il lettore nel ruolo di "riconoscimento del senso"), nella cancellazione della percezione della mediazione linguistica (scoraggiando la riflessione consapevole sull'atto della lettura), ma soprattutto nella ripetitività e nella stereotipia[144]. Ma anche lo studioso francese è consapevole della difficoltà di stabilire un limite netto tra letteratura e paraletteratura, tra alto e basso, tra impegno ed evasione, tanto è vero che, rifacendosi a Gérard Genette, assegna un ruolo importantissimo al paratesto, ovvero alla copertina e agli altri apparati, considerati "il criterio definitorio più evidente della paraletteratura".[145] È evidente che un simile criterio, basato in primo luogo sui margini del testo, e solo successivamente sugli elementi propri del "modello paraletterario", ribadisce la difficoltà di differenziare qualitativamente i prodotti letterari, soprattutto se contemporanei[146]. Vi è stato poi chi, come

[142] Helmut Kreuzer, op. cit., pp. 21-22.
[143] Umberto Eco, *The art of creating a legend*, «The Guardian», July 20, 2002.
[144] Daniel Couégnas, *Paraletteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 155-160.
[145] *Ivi*, p. 39.
[146] A proposito di J. R. R. Tolkien, Couégnas ha scritto: «Bisogna arrendersi all'evidenza: se si accorda una certa pertinenza al *modello paraletterario*, ci si accorgerà che la sua applicazione a numerosi autori [che possono essere letti secondo il modello letterario o paraletterario] non porta a stabilire confini rigidi e scale normative, ma al contrario a interrogare e a valorizzare una ricchezza testuale – e intertestuale – che sfocia nell'ambivalenza e nella polisemia». (*Ivi*, p. 158)

Giuseppe Petronio, ha categoricamente rifiutato di ammettere il criterio della ripetitività/serialità come distintivo:

> Ma la ripetitività delle situazioni e dei personaggi? Certo, il poliziesco e il fantascientifico, il romanzo rosa e quello d'appendice, si fondano su questo principio […] Ma è, questo, un fenomeno tutto moderno, legato solo all'esistenza di un pubblico di massa e di una ottusa e cinica industria culturale? I canti rapsodici da cui derivarono i poemi epici greci, non erano costruiti anche essi sulla ripetitività di situazioni, personaggi, stilemi? […] La ripetitività dunque si rivela un carattere tipico di tante forme d'arte, di tutti i tempi e di tutti i paesi […] E allora la ripetitività e serialità di tanta letteratura d'oggi – il poliziesco, la fantascienza – si spiegherebbero con un certo che di «epico» che sarebbe in questi generi: saghe di un'epica piccolo-borghese […] In ogni modo, ripetitività e serialità *non* sono fatti che possano definire la letteratura di oggi e che aiutino a distinguerla da quella del passato; tanto meno sono un carattere tipico della letteratura «di massa» […][147]

Laura Ricci ha rilevato come sia difficile, soprattutto per le opere più recenti, stabilire un confine fra paraletteratura e letteratura attenendosi a evidenze linguistiche, poiché la globalizzazione e l'acculturazione di massa hanno portato a un "appiattimento delle specificità linguistiche su modelli planetari e universalmente comprensibili, soprattutto nel genere del romanzo".[148] Tuttavia, l'opposizione fra alta e bassa letteratura continua a esistere, sia nella percezione dei lettori che, come ricordato da Couégnas, nella profonda differenziazione che ne danno le case editrici attraverso gli elementi paratestuali atti a stabilire un primo e importante contatto con il lettore. Tale opposizione, secondo Ulrich Schulz-Buschhaus, può essere letta in termini storico-sociali. Lo studioso tedesco ha rilevato come il canone, prima della rivoluzione borghese, evidenziasse soprattutto rapporti di gerarchia sociale: da una parte una concezione di opera artistica come avvicinamento al sublime, al glorioso, all'aristocratico, che può dunque essere trattato dalla tragedia, dell'ode, ecc.; dall'altra, tutto ciò che appartiene alla volgare vita borghese, che è vita professionale e familiare, e che come tale può essere oggetto solo di novelle o romanzi comici.

> Questo sistema letterario fondato su distinzioni verticali, e di stile e di grado sociale, si dissolve nel corso dell'Illuminismo e della Rivoluzione borghese. Colla scomparsa di un modo di esistenza aristocratico radicalmente diverso dal (e superiore al) modo di esistenza borghese scompare anche una letteratura alta *sui generis*[149].

Il successivo paradigma borghese investe di valore ciò che è connotato storicamente come 'nuovo', esprimendo il gusto della "società borghese coi suoi concetti di progresso, evoluzione ed

[147] Giuseppe Petronio, *op. cit.*, pp. XXVII-XXIX.
[148] Laura Ricci, *op. cit.*, p. 19.
[149] Ulrich Schulz-Buschhaus, *op.cit.*, p. 17.

espansione"[150], rispetto a ciò che è vecchio, imitativo e ripetitivo, e dunque *trivial*. A proposito dell'indeterminatezza dell'arte, e dunque anche della letteratura, Nelson Goodman ha invitato a chiedersi non tanto cosa sia arte, ma piuttosto quando un oggetto possa essere percepito come artistico. "La mia risposta è che un oggetto proprio come può essere un simbolo […] in certi periodi e a certe condizioni, […] così può essere un'opera d'arte in certi momenti e non in altri"[151]. E ancora, sul medesimo argomento, Pierre Bourdieu ha evidenziato l'incertezza dei concetti utilizzati per definire, legittimare e valutare le opere d'arte:

> [È] sufficiente osservare che i concetti utilizzati per pensare le opere d'arte, e in particolare per giudicarle e classificarle, sono caratterizzati, come notava Wittgenstein, da un'estrema indeterminatezza […] Se, per il fatto di essere inserite nel linguaggio comune e applicate per lo più al di là della sfera propriamente estetica, queste categorie del giudizio di gusto sono comuni a tutti coloro che parlano una stessa lingua e permettono dunque una forma apparente di comunicazione, esse restano sempre connotate, persino nell'uso che ne fanno i professionisti, da un'incertezza e da una flessibilità estreme che, come osserva ancora Wittgenstein, le rendono del tutto refrattarie alla definizione essenziale. Ciò con ogni probabilità perché l'uso che ne viene fatto e il senso che è loro attribuito dipendono dai punti di vista particolari, situati socialmente e storicamente, e, molto spesso, perfettamente inconciliabili, di coloro che le utilizzano[152].

Contributi di questo tipo suggeriscono, più o meno esplicitamente, di occuparsi della funzione e della circolazione dei canoni, in ambito storico e nelle diverse situazioni sociali, piuttosto che della preservazione o legittimazione di una presunta letterarietà: di fatto avvicinando il concetto di canone a quello, ben più storicizzato e costruito socialmente, di gusto[153]. Quest'impostazione è stata seguita soprattutto quando la critica dell'ideologia, come riportato in apertura nella citazione di Turchetta, era "fin troppo di moda". Soprattutto negli anni Settanta vi fu una decisa rivalutazione della paraletteratura: ad esempio Giuseppe Petronio, prima di farne una appassionata difesa nel saggio sopra ricordato, aveva in precedenza parlato dell'esigenza di porsi "il problema di una possibile positività, *proprio sul piano estetico*, della cultura e dell'arte di massa".[154] "Dato che la 'Trivialliteratur' è stata per tanto tempo negata e rimossa, siamo per contraccolpo inclini a nobilitarla, a vedervi qualcosa di nuovo, decisivo, democratico, e perfino emancipatorio in rapporto alla letteratura d'arte"[155], ha scritto Ulrich Schulz-Buschhaus. Come ricorda Laura Ricci, alla paraletteratura è stata spesso assegnata, nel recente passato, una funzione di emancipazione sociale,

[150] *Ivi*, p. 21.
[151] Nelson Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 79.
[152] Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 381.
[153] Cfr. Levin Ludwig Schücking, *Sociologia del gusto letterario*, Milano, Rizzoli, 1968.
[154] Giuseppe Petronio, *Teorie e realtà del romanzo. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. LXII.
[155] Ulrich Schulz-Buschhaus, *op. cit.*, pp. 21-22.

soprattutto nel caso delle opere prodotte nel periodo compreso fra l'unificazione e il secondo dopoguerra:

> Per la passata storia linguistica e culturale, gravata nella ricognizione degli studiosi dalla spaccatura tra una minoranza di dotti e una massa di illetterati a lungo emarginati dal processo di unificazione civile e culturale, è parso facile restituire meriti e virtù ai bravi artigiani che hanno fatto da ponte tra le alte lettere e i bisogni della gente, offrendo un contributo importante all'alfabetizzazione, all'italianizzazione e, persino, alla costruzione del carattere nazionale[156].

Quando però ci avviciniamo ai nostri giorni, e ai "bravi artigiani" (impossibile non pensare alla Invernizio) si sostituiscono i ben remunerati autori di *best seller* internazionali, il giudizio non può che essere più cauto. Nell'accostarsi all'universo della paraletteratura, "infinito pulviscolo" secondo la definizione che ne diede Benedetto Croce,[157] è dunque opportuno usare una certa cautela. Il vecchio atteggiamento sprezzante non ha più ragione d'essere, ma anche l'apologia può rivelarsi fuori luogo: "propenderei per un'analisi critica della 'Trivialliteratur', per un'analisi cioè che colla massima sobrietà indaghi la sua funzione comunicativa e i suoi interessi ideologici"[158], conclude Schulz-Buschhaus. La paraletteratura contemporanea può dunque essere utilizzata, senza improbabili riabilitazioni ma neppure senza timore di 'sporcare' in qualche mondo la ricerca, per un'analisi della funzione sociale del testo letterario (che verrà affrontata nella parte II) e per una disamina degli aspetti ideologici presenti (che occuperà tutta la parte III). Ma quali sono, nello specifico, le direzioni verso le quali è più proficuo orientare una ricerca che, per dirla con Spinazzola, si avventuri "nei territori inferiori e infimi della letteratura popolare, i più trascurati, anzi del tutto rimossi dalla coscienza letteraria ufficiale"?[159] Per una serie di indicazioni metodologiche a proposito dello 'smascheramento' della componente ideologica dei testi letterari (e in generale, delle arti rappresentazionali e dell'intera sfera sovrastrutturale) rinvio alla parte III, e nello specifico al § 11.1. Per quanto attiene alla seconda linea di ricerca suggerita da Schulz-Buschhaus, quella relativa alla funzione comunicativa del testo paraletterario all'interno della società in cui viene fruito, un importante riferimento è costituito dal saggio *Il funzionalismo letterario di Antonio Gramsci* di Vittorio Spinazzola. Secondo la prospettiva di ricerca funzionalista, vicina alla sociologia della letteratura, non si considerano i testi per decretarne la (presunta e soggetta al giudizio storico) letterarietà, ma cercando di comprendere la funzione assolta da un determinato testo, o opera

[156] Laura Ricci, *op. cit.*, pp. 142-143.
[157] Cfr. Rita Fresu, *L'infinito pulviscolo. Tipologia linguistica della (para)letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 2016.
[158] Ulrich Schulz-Buschhaus, *op. cit.*, p. 22.
[159] Vittorio Spinazzola, *Critica della lettura. Leggere, interpretare, commentare e valutare un libro*, Firenze, goWare, 2018, p. 185.

rappresentazionale, all'interno della società. Perché questo testo ha avuto successo, e proprio in una determinata società? Perché certi autori, godono di un vasto apprezzamento di pubblico e di critica in certe zone del mondo, mentre la ricezione dei medesimi testi in altre società è ritardata, e ben più tiepida? Quali linee di politica culturale è opportuno adottare per il progresso morale e civile della società? (Quest'ultimo orientamento è senz'altro il più aderente al dettato gramsciano, nel quale l'attenzione per le componenti sovrastrutturali non era mai fine a se stessa, come invece avviene quando strumenti e concetti gramsciani sono impiegati in una prospettiva decostruzionista, tipica dei *Cultural Studies* d'oltreoceano).[160] Queste sono alcune delle domande, e delle prospettive di ricerca, che possono essere oggi impiegate seguendo l'orientamento funzionalista. Al centro del quale, come evidenziato da Gramsci, c'è il concetto di bisogno estetico, che viene considerato alla stregua di un bisogno fisico-pratico. Il pensatore sardo parte da uno dei bisogni più 'pratici' per l'essere umano, quello di costruirsi un riparo, una casa, evidenziando come, proprio nell'architettura fosse in atto in quegli anni (i primi anni Trenta) una rivoluzione antidecorativa e antimonumentale, razionalista e funzionalista:

> Cosa corrisponde in letteratura al «razionalismo» architettonico? Certamente la letteratura «secondo un piano», cioè la letteratura «funzionale», secondo un indirizzo sociale prestabilito. È strano che in architettura il razionalismo sia acclamato e giustificato e non nelle altre arti. Ci deve essere un equivoco. Forse che l'architettura sola ha scopi pratici? Certo apparentemente così pare, perché l'architettura costruisce le case d'abitazione, ma non si tratta di questo: si tratta di «necessità»[161].

Vittorio Spinazzola ha così commentato:

> La differenza sta dunque nel fatto che l'architetto adempie una funzione obiettivamente evidente, perché collocata sul piano dei bisogni fisici, mentre lo scrittore risponde a una domanda di beni psichici, eminentemente immateriali – ma non per questo meno essenziali, nella vita interiore di qualsiasi individuo. […] Gramsci vagheggia appunto un'idea di «letteratura funzionale», «letteratura secondo un piano», «secondo un indirizzo sociale prestabilito». Alla sua base sta una concezione limpidamente funzionalista degli istituti linguistici. Nell'ottica gramsciana, la lingua si costruisce in ottemperanza al bisogno, alla necessità consensuale degli individui di entrare in relazione fra loro, esprimendo e comunicando il proprio pensiero. […] Il punto è che Gramsci mira a trasporre senz'altro lo stesso criterio prospettico sul piano delle istituzioni letterarie. A orientare il ragionamento è il concetto basilare di letteratura come «funzione sociale» […] In questo contesto, la figura del letterato universale, ossia nazionale-popolare, presenta una fisionomia analoga a quella dell'architetto funzionalista […] La funzione di progresso che egli assolve sembra consistere nel dinamizzare le istituzioni della letterarietà, allargandone

[160] Cfr. Marco Gatto, *«Uscire fuori dal caos». Gramsci, gli intellettuali e l'Italia di oggi*, in Mauro Pala (ed.), *Narrazioni egemoniche. Gramsci, letteratura e società civile*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 199-227.
[161] Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. III, Torino, Einaudi, 1977, p. 1724.

> l'area di influenza sino a mobilitare la totalità del pubblico storicamente disponibile alla lettura[162].

La letteratura, a prescindere dal fatto che abbia o meno un certo carattere estetico, ha una importante funzione sociale all'interno della società, che anche oggi vale la pena di esplorare mettendo al centro della ricerca l'omologia gramsciana fra bisogno estetico e bisogno pratico. E tale funzione è tanto più evidente nella paraletteratura, soprattutto quando l'oggetto d'indagine riguarda i fatti sociali. Ho poco fa citato l'opinione sprezzante di Dannunzio sui romanzi d'appendice; non è inutile scorrere un passo dal proseguo di tale intervista.

> Ma tra il romanzo sottile appassionato e perverso, che la dama assapora con lentezza voluttuosa nella malinconia del suo salotto aspettando, e il romanzo di avventure sanguinarie, che la plebea divora seduta al banco della sua bottega, c'è soltanto una differenza di valore. Ambedue i volumi servono ad appagare un medesimo bisogno, un medesimo appetito: il bisogno del sogno, l'appetito sentimentale. Ambedue in diverso modo ingannano un'inquieta aspirazione ad escir fuori dalla realità mediocre, un desiderio vago di trascendere l'angustia della vita comune, una smania quasi inconsciente di vivere una vita più fervida e più complessa.
> Avendo notato il fenomeno volgare, ne traggo per conseguenza che la letteratura contro ogni profezia funebre è destinata nel prossimo avvenire a uno straordinario sviluppo[163].

L'opinione di D'Annunzio, oltre che profetica riguardo al destino della nascente industria culturale, è significativa riguardo a due importanti argomenti: la possibilità di utilizzare il testo letterario come esplorazione del 'sogno' che sta dietro il bisogno letterario, anche qui implicitamente visto come omologo al bisogno fisico e pratico, tanto è vero che viene sentito come necessario sia dalle classi elevate che dalla moltitudine; e l'irrilevanza di ogni distinzione di valore quando il testo venga esaminato secondo la prospettiva funzionalista. È inoltre rilevante che entrambe le prospettive di ricerca sulla paraletteratura siano sviluppate a partire da argomenti e spunti gramsciani, la cui "meditazione sui fatti estetici, considerati nel nesso indissolubile di autonomia ed eteronomia, libertà individuale e condizionamento sociale che li contrassegna"[164] è ancora oggi attuale e feconda. Gramsci pose infatti le basi per una concezione dell'arte, e in specie della letteratura, come strumento per l'avvicinamento dei ceti colti e dei ceti popolari, attraverso una riforma della cultura che è riforma della società. Come in questo celebre passo dei *Quaderni,* in cui lo studioso lamenta il carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana:

[162] Vittorio Spinazzola, *op. cit.*, pp. 171-176.
[163] Ugo Ojetti, op. cit., pp. 317-318.
[164] Vittorio Spinazzola, *op. cit.*, p. 170.

> Non si riesce a capire che l'arte è sempre legata a una determinata cultura o civiltà e che lottando per riformare la cultura, si tende e si giunge a modificare il «contenuto» dell'arte, cioè si lavora a creare una nuova arte non dall'esterno (pretendendo un'arte didascalica, a tesi, moralistica), ma dall'interno, perché si modifica tutto l'uomo, in quanto si modificano i rapporti di cui l'uomo è l'espressione necessaria[165].

Infatti secondo la prospettiva gramsciana, straordinariamente originale per gli anni Trenta, la letteratura non viene approcciata "secondo un canone, ma piuttosto, come espressione di 'un rinnovamento intellettuale e morale', […] annullando distinzioni fra letteratura 'artistica' e 'popolare', e in cui il valore dell'opera […] ha piuttosto una valenza sociale, legato alla ricezione a all'interazione con i suoi fruitori".[166]

Ma i testi paraletterari possono essere oggetto di studio anche al di fuori della sociologia della letteratura o degli studi culturali: ne è un esempio il recente lavoro di Gianluigi Simonetti, che si è avvicinato al panorama della letteratura italiana contemporanea senza compiere distinzioni di valore, con la convinzione che "la letteratura triviale o d'intrattenimento sembra poter dire, *oggi*, qualcosa di specifico su quel che ci siamo abituati a chiedere all'arte e alla cultura".[167] Pur distanziandosi dall'analisi sociologica, e facendo ampio ricorso all'analisi formale, allo studio delle figure retoriche e dello stile dei testi, le conclusioni a cui giunge Simonetti hanno importanti risvolti sociali: perché mostrano come il panorama della letteratura italiana di consumo si sia ormai definitivamente allontanato dal modello novecentesco fondato sulla lentezza, sulla relativa scarsità di immagini, su una scrittura "attentamente studiata, basata ancora su principi di solida coerenza strutturale e tenuta stilistica".[168] Il cambiamento si è manifestato a partire dal dopoguerra, con una consistente accelerazione via via che i nuovi media (tv, internet) si sono fatti più aggressivi e potenti, provocando l'erosione della 'vecchia' società letteraria e del suo ruolo di guida intellettuale.

> Così il campo letterario italiano, e occidentale in genere, è passato da un complesso di superiorità a uno di inferiorità nei confronti della mediasfera; dall'impressione generale, a lungo coltivata, di godere di un primato culturale ed estetico sui linguaggi artistici ed estetici concorrenti, all'impressione per la quale i linguaggi audiovisuali diventano egemoni, mentre sono proprio i letterati a sentirsi sempre meno visibili socialmente, e quindi meno sicuri di sé, meno autosufficienti[169].

Emerge dunque dallo studio della "letteratura circostante", di "quel che si vende", una scrittura sempre più veloce, senza riguardi per lo stile, basata su un proliferare di immagini, con l'ansia di

[165] Antonio Gramsci, *op. cit.*, p. 1669.
[166] Mauro Pala, *Leggere la società civile*, in Mauro Pala (ed.), *op. cit.*, pp. 7-36 (cit. p. 7).
[167] Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 10.
[168] *Ivi*, p. 20.
[169] *Ivi*, p. 32.

intrattenere e soprattutto emozionare un lettore sempre in procinto di chiudere il libro, o di cambiare canale. Una letteratura che si impone commercialmente solo se è capace di farsi "sistema passante" di informazioni, ricevendo 'energia' dalla moltitudine di narrazioni multimediali e ibridandosi con linguaggi non letterari, spesso volutamente anti-letterari.[170]

Più che sulle conclusioni, che peraltro ho solo parzialmente abbozzato, del lungo lavoro di Simonetti, vorrei richiamare l'attenzione sul fatto che analisi come queste sono possibili solo se lo studioso diventa (anche) un *bad reader*,[171] cioè se si apre al paraletterario, al 'circostante': a prescindere dall'utilizzo degli strumenti della sociologia piuttosto che quelli della stilistica formale. La stessa Maria Corti, a proposito della questione, solo apparentemente 'formale', delle "investigazioni sui generi letterari", rilevò che queste possono essere separate in due categorie: "le posizioni di natura astratta, atemporale, deduttiva e quelle di natura storica, diacronica, induttiva".[172] Tuttavia, proseguiva Corti, solo con la seconda 'posizione' può essere affrontato "il problema della trasformazione dei generi letterari o delle loro funzioni […] mentre le teorie deduttive sono riferibili solo a una realtà letteraria costruita a compartimenti stagni".[173] La riflessione in senso storico e sociologico sui fatti letterari può essere dunque proficua anche in contesti o ambiti di ricerca tradizionalmente etichettati come formalisti, semiotici o strutturalisti: a maggior ragione quando l'oggetto di indagine è costituito dai testi paraletterari, che Petronio definì "prodotti naturali della società borghese di massa",[174] e dalle loro *funzioni* all'interno delle società in cui vengono fruiti. Un esempio di utilizzo di competenze proprie di diversi ambiti disciplinari è dato dal recente lavoro di Giuliana Benvenuti sul fenomeno *Gomorra*, che viene analizzato non solo come caso letterario ma come narrazione transmediale. L'autrice inserisce l'analisi del testo e la riflessione sul consumatore-fruitore dell'opera nel contesto dei mutamenti avvenuti nell'industria culturale italiana a partire dagli anni Ottanta, cercando così, attraverso un approccio interdisciplinare e integrato, di inquadrare un fenomeno culturale complesso e vicino al nostro tempo come quello di Saviano, della sua opera più nota e delle sue espansioni multimediali.[175]

Negli anni della contestazione, con la moda montante della sociologia della letteratura, saremmo stati probabilmente meno dubbiosi circa la possibilità di impiegare testi paraletterari nell'ambito di una ricerca accademica; oggi, tuttavia, siamo forse troppo cauti in tal senso. Così, tornando all'argomento con cui ho aperto il capitolo, ovvero alla corrispondenza fra declino della fortuna della sociologia

[170] *Ivi*, p. 26, 50-51.
[171] Cfr. Emre Merve, *Paraliterary: The Making of Bad Readers in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 2017.
[172] Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, p. 151.
[173] *Ivi*, p. 153.
[174] Giuseppe Petronio, *Teorie e realtà del romanzo. Guida storica e critica, Roma-Bari, Laterza, 1977*, p. LXIII.
[175] Giuliana Benvenuti, *Il brand* Gomorra. *Dal romanzo alla serie TV*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 10-11.

della letteratura e "riflusso", anch'io auspico con Gianni Turchetta che "la presunta opposizione radicale tra 'critica formale' e 'critica sociologica' possa e debba essere in larga misura smussata, quando non abbandonata del tutto".[176] La letteratura, e l'arte in generale, è intrisa di valutazioni estetiche; ma il giudizio che le guida è socialmente determinato e dunque ideologico (si genera attraverso una certa "visione del mondo"). La valutazione estetica è quindi orientata dall'extraestetico, da fatti e valori costituitisi storicamente e socialmente, come ha esemplificato Schulz-Buschhaus a proposito del canone aristocratico (glorioso, epico) e della sua 'evoluzione' nel canone borghese (nuovo, progredito). Jan Mukařovský ha scritto:

> Anche quando non contiene nemmeno nascostamente veri giudizi di valore, l'opera d'arte è satura di valori […] La valutazione […] appartiene alla natura stessa del segno artistico […] La distinzione tra l'«aspetto formale» e quello «contenutistico» nell'analisi dell'opera è dunque errata. […] L'opera d'arte in fin dei conti appare come un insieme di valori extraestetici e come null'altro che appunto questo insieme […] L'analisi della «forma» non deve essere ridotta alla semplice analisi formale; d'altra parte deve essere chiaro che tutta la struttura dell'opera d'arte, e non una sua semplice parte chiamata «contenuto», entra in rapporto attivo col sistema di valori che dirige l'attività e il comportamento dell'uomo.[177]

Se l'innegabile caratterizzazione ideologica in senso marxista della critica sociologica ne ha provocato il declino nel recente passato, non vedo perché debba oggi essere penalizzato un orientamento disciplinare potenzialmente rilevante sotto l'aspetto scientifico, oltre che didattico, a maggior ragione quando la riflessione sulla valenza sociale del fenomeno letterario coinvolge materiali e forme espressive paraletterarie: la vicinanza con temi e argomenti 'popolari' infatti, aiuta non di rado i giovani ad avvicinarsi alla riflessione sulla letteratura. Per fare un esempio, e correndo il rischio di essere banale, ricordo che Gramsci aveva scritto molto a proposito della funzione politica della letteratura e del romanzo popolare, sul ruolo sociale degli scrittori e degli intellettuali. Ma il suo interesse per la costruzione, in positivo, di un'ideologia, di una politica culturale e linguistica, era in fondo il riconoscimento dell'importanza una sorta di "pedagogia delle masse", che avrebbe formato un "blocco del consenso" indispensabile all'avvento della rivoluzione comunista. Tuttavia non per questo Gramsci cessa di essere apprezzato e studiato, in particolare in aree del mondo, come gli Stati Uniti, che dello studioso marxista apprezzano la spinta innovatrice e la modernità, riconoscendolo come precursore nello studio dei rapporti fra cultura e potere che caratterizzeranno i *Cultural Studies*, da Richard Hoggart a Stuart Hall. Senza contare che anche nell'ambito dell'accademia italiana, sono diverse le voci che auspicano una riconsiderazione dell'aspetto sociologico della critica che, come ha

[176] Gianni Turchetta, *Critica, letteratura e società*, Roma, Carocci, 2017, p. 10.
[177] Jan Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, in *Il significato dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1974. Citato in Gianni Turchetta, *op. cit.*, pp. 17-18.

scritto Vittorio Coletti, "punta decisamente al bersaglio grosso del valore epistemologico dell'opera letteraria, al suo significato morale o politico o sociologico".[178]

Tuttavia, il (modesto) ritrovato interesse per alcuni aspetti della critica sociologica potrebbe non bastare a giustificare l'analisi di opere giudicate sprezzantemente popolari, d'evasione, inadatte e inadeguate a una ricerca accademica. Si tratta allora di giustificare, o meglio di chiarire, l'interesse per opere dichiaratamente di genere, e talvolta del genere più disprezzato dalla critica, il *romance*. Come il fortunato *Eat, Pray, Love* di Elizabeth Gilbert, che verrà analizzato nella seconda parte; o il *mystery* di pura evasione, dove l'ambientazione italiana è tanto superficiale da sembrare solo un *backdrop* narrativo, uno sfondo decorativo. Nel capitolo 7 parlerò estesamente dei pubblici letterari, della loro presunta passività e delle loro scelte invece molto attive e poco prevedibili; e, insieme, della capacità delle scelte dell'ampio pubblico di fornire indicazioni sulle funzioni sociali delle opere e, di riflesso, delle caratteristiche delle loro società di appartenenza. In questa parte introduttiva, dopo aver citato alcune fra le molte voci che sottolineano la difficoltà di delineare un canone letterario, vorrei sottolineare l'importanza di rivolgere l'attenzione al grande pubblico (letterario e dell'arte in generale), ai 'discorsi dei media', e alle comunicazione di massa; entrando, dunque, nel campo della psicologia sociale.

Anche nell'ambito psicologico gli ultimi decenni sono caratterizzati dal recupero di un punto di vista discorsivista e culturalista che implica un rinnovato interesse per i media e per la cultura di massa. Alla base c'è il rifiuto del positivismo nell'ambito delle scienze umane, e la consapevolezza dell'impossibilità di una conoscenza completa e oggettiva dei fatti umani. Secondo l'approccio costruttivista, infatti, l'atto di conoscenza è assimilabile a una proposta interpretativa, secondo la quale è possibile solo la descrizione dei processi di creazione di senso da parte dell'uomo. Anche adottando una forma mediata di tale orientamento, cioè conciliando l'istanza costruttivista con forme limitate e specifiche di realismo, gli ultimi decenni del Novecento sono caratterizzati dall'interesse per i processi di costruzione collettiva della coscienza e dall'attenzione per il linguaggio.[179] Un tipo di approccio che è compatibile con l'interesse per i media, e in particolare per la letteratura di massa, che caratterizza questa ricerca, dove non ci si chiede mai se l'Italia descritta dai media (para)letterari corrisponda a una supposta 'Italia reale', ma dove rivestono interesse, piuttosto, le modalità con le quali il tema-Italia viene investito di significato da parte del pubblico letterario, che rimanda all'intera società americana, occidentale e globalizzata.

[178] Vittorio Coletti, *Romanzo mondo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 115.
[179] Cfr. Bruno M. Mazzara, *Il discorso dei media come oggetto di indagine della psicologia sociale*, in Bruno M. Mazzara (ed.), *I discorsi dei media e la psicologia sociale*, Roma, Carocci, 2008.

> In questa nuova prospettiva, l'importanza dei media viene vista non nella loro capacità di avere effetti più o meno immediati e potenti sugli individui, bensì nel fatto di costituire il terreno su cui si costruisce il patrimonio di risorse simboliche alle quali l'individuo attinge per l'elaborazione delle proprie interpretazioni della realtà […] In un'ottica che vede i processi di conoscenza come procedure di costruzione collettiva dei significati, il problema cruciale non è infatti quello di verificare l'adesione ad una supposta "verità" dei fatti, quanto piuttosto quello di evidenziare le modalità operative attraverso le quali determinati percorsi di assegnazione di senso acquistano plausibilità e si strutturano in quanto interpretazioni condivise in un determinato contesto storico-sociale.[180]

Vorrei concludere questo capitolo citando ancora Giorgio Spinazzola, uno degli studiosi italiani che più si è speso per una critica letteraria di orientamento sociologico che facesse oggetto d'indagine anche della letteratura d'intrattenimento e della paraletteratura.

> Nel corso del Novecento l'istituzione letteraria si è trovata a fronteggiare l'avanzata tumultuosa di una folla di attese e richieste non riconducibili a una canonistica di pregio illustre. […] Su questo nuovo orizzonte è inevitabile che incombano tutti i rischi di una confusione generale delle norme e i modelli di valore estetico. Ed è comprensibile il timore che a venire penalizzata sia proprio l'idea di letteratura detenuta dalla minoranza di lettori letterati, sopraffatti dalla marea montante di un pubblico becero o distratto, di cui l'editoria commerciale fomenti e sfrutti le propensioni.
> Nondimeno, indietro non si torna: la restaurazione dei vecchi circuiti di una letterarietà puramente d'élite è un obiettivo irrealistico. Il punto è che la problematicità della situazione attuale rappresenta uno stato fisiologico e non patologico. […] Non si tratta quindi di contestarla in via di principio, ma di indagarne le modalità e i risultati obiettivi, come spetta a coloro che hanno per obbligo la supervisione dei processi di sviluppo dell'istituzione letteraria, tutelandone sia la continuità sia il rinnovamento funzionale: ossia i critici. […] Ciò significa non sottrarsi all'incombenza di intervenire criticamente anche sui testi che al letterato dicono poco o nulla ma agli illetterati dicono molto o moltissimo. Altrimenti, la realtà dei fatti risulta dimidiata e sfalsata; con una perdita inevitabile di funzionalità sociale delle attività criticistiche.[181]

La critica letteraria deve occuparsi anche della letteratura marginale, non canonizzata, per non perdere il 'contatto' con un pubblico che, almeno dal dopoguerra, non è più minoritario, ma 'di massa': altrimenti ne va della sua funzione pedagogica. E altrettanto importante è il riferimento alla funzionalità sociale di una critica sociologicamente orientata, che rimanda a una visione dei fatti letterari sentiti non come entità astratte, canonizzate e intoccabili, ma come eventi artistici la cui valorizzazione, definizione e comprensione è inserita e storicizzata all'interno della società. Una visione che lo stesso Spinazzola, a proposito di Gramsci, ha definito "funzionalista".[182] Appunto quella che vorrei indagare nella seconda parte.

---

[180] Bruno M. Mazzara, *Presentazione*, in Bruno M. Mazzara (a cura di), *I discorsi dei media e la psicologia sociale*, p. 13.
[181] Vittorio Spinazzola, *La modernità letteraria*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 2001, p. 64.
[182] Vittorio Spinazzola, *Il funzionalismo letterario di Antonio Gramsci*, in V. Spinazzola, *Critica della lettura*, Firenze, goWare, 2018, pp. 170-187.

PARTE II

La funzione sociale

La domanda che sta dietro questa parte della ricerca è: "Perché il lettore/lettrice americano è interessato all'idea di Italia?". Il concetto di pubblico riveste una grande importanza in questa ricerca. Se considerassi l'*audience* come meramente passiva, plasmata dai persuasori occulti e dall'industria culturale, indagare la funzione sociale di un prodotto culturale nella società non sembrerebbe molto utile. La base da cui parto è quella di cercare di spiegare perché al consumatore è assegnabile un certo grado di attivismo, di potere di scelta e di influenza sull'industria della cultura. Forse i romanzi commerciali sull'Italia, e il loro successo globale, possono rivelare aspetti significativi della società in cui sono maturati, che non è mai quella italiana. Secondo la corrente sociologica dell'interazionismo simbolico la lettura può essere considerata come uno degli incontri con l'alterità attraverso la quale l'essere umano costruisce la propria identità. Tale prospettiva è pertanto funzionale a questa ricerca.

7. Il pubblico paraletterario: una visione attiva

Questa ricerca assegna ai lettori un ruolo sostanzialmente attivo. Nel capitolo precedente ho accennato al processo di avvicinamento alla cultura di massa come oggetto di studio partita dall'Inghilterra dei tardi anni Cinquanta. Iniziò in quel periodo un processo di revisione del concetto di *cultura* che, con la *Culture and Civilization Tradition* degli *English Studies*, era stato istituzionalizzato "a Cambridge da Frank Raymond Leavis, insieme alla moglie Queenie e al gruppo che gravitava intorno alla rivista *Scrutiny*".[183] Secondo una tradizione risalente all'Inghilterra vittoriana e in particolare al poeta e critico letterario inglese Matthew Arnold,[184] la cultura era concepita come "un ideale di perfezione umana e di bene sociale"[185] e allo stesso tempo era rappresentata da "un corpus materiale di opere che contiene e perpetua i massimi valori portatori di civiltà".[186] Il concetto di cultura aveva dunque una doppia valenza semantica, comprendendo sia un ideale (il bene sociale) che un ristretto insieme di opere, e assolveva a una specifica funzione di civilizzazione, venendo "posta come baluardo di fronte al pericolo dell'anarchia, un pericolo concreto rappresentato dal sistema di vita della classe lavoratrice".[187] La 'svolta' di quelli che sarebbero poi divenuti universalmente noti come *(British) Cultural Studies* fu enorme, perché proprio nelle università inglesi del secondo dopoguerra, attraverso il contatto con una classe lavoratrice che sperimentava i primi effetti dell'*economic affluence*,[188] che disponeva dei mezzi per acquistare e stimolare la produzione di prodotti culturali, che si avvicinava all'istruzione universitaria, maturò la consapevolezza che, anche nell'ambito accademico, i mutamenti indotti dallo sviluppo sociale e economico non andassero solo disprezzati in nome di una cultura essenzialista e di una tradizione canonizzata e inattaccabile, ma andassero anzitutto compresi. Già nel 1957 *The Uses of Literacy* di Richard Hoggart,[189] denunciando l'attacco alla cultura popolare perpetrato dai fenomeni alieni della cultura di massa (*tabloid*, *pulp literature*, pubblicità e modelli culturali del cinema hollywoodiano),

[183] Sergio Guerra, *Il potere della cultura. Origini, evoluzione e diffusione dei* (British) Cultural Studies, Fano (PU), Aras, 2017, p. 22.
[184] Cfr. Matthew Arnold, *Culture and Anarchy* (1869), Oxford, Oxford University Press, 2006.
[185] Sergio Guerra, *op. cit.*, p. 20.
[186] *Ibidem*.
[187] *Ibidem*.
[188] Stuart Hall individuò proprio nei mutamenti provocati nella *working class* da quello che Pasolini definiva "lo Sviluppo" l'oggetto di studio e il progetto politico-pedagogico dei *Cultural Studies*: "It is important to understand that the concept of culture was proposed, not as the answer to some grand theoretical question, but as a response to a very concrete political problem and question: What happened to the working class under conditions of economic affluence?". Citato in Sergio Guerra, *op. cit.*, p. 31.
[189] Richard Hoggart, *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class life*, London and New York, Routledge, 2017.

invitava implicitamente a non considerare in maniera deterministica l'influenza dei prodotti dell'industria culturale, non di rado americana, sulla cultura popolare inglese. Per questo il testo di Hoggart, pur con i suoi limiti, è un vero spartiacque: perché evidenzia per primo "la necessità di accettare e capire i gruppi sociali subordinati cui è stata negata cittadinanza nel panorama della cultura ufficiale".[190] Recuperando elementi del pensiero di Gramsci, i *British Cultural Studies* assegnarono grande importanza alla cultura popolare (e alle influenze su quest'ultima provenienti dall'emergente cultura di massa), evidenziandone la possibilità di sviluppare forme di resistenza, trasformazione e ibridazione della cultura borghese dominante (o egemonica, secondo la terminologia gramsciana), come hanno mostrato gli studi successivi del CCCS[191], ad esempio il fortunato lavoro di Dick Hebdige[192] sulle subculture giovanili. Anche in Europa, gli anni Sessanta documentano dunque un progressivo allontanamento dalla considerazione dell'*audience* mediatica come passiva e una parallela considerazione del momento della ricezione dell'opera d'arte (come ricordato al cap. 6 la prolusione di Jauss risale al 1967). Queste note, certo parziali, tendono a sottolineare il percorso di rivalutazione del ruolo dell'*audience* in senso attivo che partendo dai primi anni Sessanta arriva fino a oggi. E non ci sarebbe bisogno di giungere al secondo decennio degli anni Duemila: infatti, già nel 1994, a proposito dell'*audience* televisiva, Roger Silverstone scriveva:

> Si può indagare sul significato ideologico dell'insistenza sull'attività dell'audience, sulla difesa che offrirebbe contro sia la destra sia la sinistra che trovano nei media livelli inaccettabili di influenza incontrollata. Ma si può anche ammettere che un'audience attiva è, come minimo, una tautologia. Tutte le audience sono per definizione attive in un modo o nell'altro […] Non c'è dubbio […] che esistano degli spazi culturali, e che la televisione li occupi e li crei ad un tempo, perché individui e gruppi, generi e classi siano attivi, vale a dire creativi, in rapporto a quanto viene visto e sentito sullo schermo. Il punto ormai è un altro. È specificare in quali circostanze e in che modo ciò avvenga, come risultato di quali meccanismi e attraverso quali processi.[193]

Il contrasto con la visione degli intellettuali che Umberto Eco definì 'apocalittici', scuola di Francoforte in testa, è evidente: questi, oltre a biasimare ogni aspetto della cultura di massa, suppongono l'*audience* come totalmente permeabile ai messaggi 'egemonici' provenienti dall'industria culturale, della quale sottolineano l'"azione socialmente conservatrice",[194] tesa al

[190] Sergio Guerra, *op. cit.*, p. 56.
[191] La nascita ufficiale dei *Cultural Studies* «avviene con la creazione a Birmingham nel 1964 del *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*, l'istituzione universitaria post-laurea che dà il nome a un progetto che da politico diventa, almeno per un periodo, principalmente accademico». Sergio Guerra, *op. cit.*, p. 85. Dopo vari riassetti istituzionali e cambiamenti nella denominazione, il *Department of Cultural Studies and Sociology* di Birmingham è stato chiuso nel 2002. Cfr. *Ivi*, pp. 200-202.
[192] Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, London, Routledge, 1979.
[193] Roger Silverstone, *Televisione e vita quotidiana*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 258-263.
[194] Eco Umberto, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 2003, p. 38.

controllo delle coscienze e del senso comune, in un sistema nel quale i mass media "danno al pubblico solo ciò che esso vuole o, quel che è peggio, seguendo le leggi di una economia fondata sul consumo e sostenuta dall'azione persuasiva della pubblicità, suggeriscono al pubblico cosa deve desiderare".[195] Un atteggiamento di disprezzo che, non ritenendo la cultura popolare degna di essere studiata, non di rado tralascia di indagarne i processi interpretativi individuali e sociali, e tantomeno le funzioni che riveste all'interno della società. "L'apocalittico non solo riduce i consumatori a quel feticcio indifferenziato che è l'uomo di massa, ma – mentre lo accusa di ridurre ogni prodotto artistico, anche il più valido, a puro feticcio – riduce egli stesso a feticcio il prodotto di massa. E anziché analizzarlo, caso per caso, per farne emergere le caratteristiche strutturali, lo nega in blocco."[196]

Il concetto di pubblico è passato attraverso fasi diverse, tanto da avere una sua storia. Per raccontarne l'evoluzione Denis McQuail parte dagli anni Trenta e dalla posizione teorica di Herbert Blumer[197] che nel 1933 a proposito di questa "nuova forma di collettività", "prodotto delle nuove condizioni della società industriale urbana"[198] coniò il termine di *massa*, definizione, spiega McQuail, che implica un giudizio negativo, o comunque fortemente preoccupato, circa l'evoluzione delle società industriali capitalistiche: "Definire il pubblico come 'massa' significava ammettere il timore della spersonalizzazione, dell'irrazionalità, della manipolazione e di un declino generale degli standard culturali o morali."[199] Tuttavia, con riferimento all'ambito statunitense, McQuail sottolinea come, già a partire dai tardi anni Quaranta, si fosse avviata una riscoperta del pubblico come *gruppo*, strutturato in base alle reti sociali degli interessi comuni, in netta contrapposizione alla concezione del pubblico come *massa*, che si suppone enorme e acritica. "Dagli anni Cinquanta in poi, la ricerca sugli effetti dei media fu obbligata a tenere in considerazione il fatto che le opinioni, gli atteggiamenti e i comportamenti sono influenzati molto più dall'ambiente sociale dell'individuo che non dal richiamo persuasivo dei mezzi di comunicazione di massa."[200]

A proposito dell'Europa, ho prima ricordato la prolusione di Jauss e la fondazione del CCCS. Sono eventi che fanno riferimento a momenti storici (rispettivamente il 1967 e il 1964) e luoghi (Costanza in Svizzera e Birmingham nel Regno Unito) geograficamente e culturalmente abbastanza vicini. Ma se anche l'Inghilterra dei *Cultural Studies* si era avvicinata al momento della ricezione dell'opera, l'interesse prevalente degli studiosi era comunque rivolto ai rapporti fra struttura economica e sovrastruttura, riconducibili allo schema gramsciano e marxista. Dei media e della loro influenza sul

[195] *Ivi*, p. 36-37.
[196] *Ivi*, p. 14.
[197] Herbert Blumer, *The mass, the public and public opinion*, in A. Lee (ed.), *New outlines of the principles of sociology*, New York, Barnes & Noble, 1946.
[198] Denis McQuail, *L'analisi dell'audience*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 17-18.
[199] *Ivi*, p. 19.
[200] *Ivi*, p. 20.

pubblico, dunque, in Europa fino alla fine degli anni Settanta si tendeva in gran parte a parlare in termini di conservazione e affermazione di un'ideologia borghese, si cercavano di esplicitare (smascherare) le strategie comunicative (come luoghi comuni trasmessi, stereotipi consolidati, sistemi di credenze rinforzati) sostanzialmente finalizzate al mantenimento dell'ideologia come strumento di dominio e potere. Lo stesso Umberto Eco, nella citazione prima riportata, parla di recupero del prodotto di massa al fine di una sua *analisi strutturale*; e questa linea è ribadita nelle pagine successive di *Apocalittici e integrati*, quando l'autore propone una linea di ricerca universitaria sui mass media, o nei saggi sul fumetto. Anche a proposito della pubblicità e della supposta permeabilità dell'*audience*, Eco (nel 1964, è giusto ricordarlo) restava pur sempre nel solco tracciato da Vance Packard:[201] "Nella misura in cui i mezzi di produzione non mi appartengono, ed io ne sono o l'oggetto o lo strumento di persuasione – e nella misura in cui non sottopongo questo rapporto ad una critica costante – sarà sempre il potere a persuadere me, non io a persuadere il potere."[202] Gli studiosi europei, a partire dagli anni Sessanta, erano dunque disposti ad avvicinarsi alla cultura di massa, ma la considerazione era prevalentemente rivolta all'analisi formale, alla struttura delle opere e alla considerazione delle stesse in relazione alle formazioni ideologiche nell'immaginario popolare. Al contrario, i loro colleghi delle grandi università statunitensi, tendevano ad avere una visione meno negativa dei media ed erano usi a collaborare con le grandi imprese di comunicazione, attraverso ricerche empiriche nei campi della pubblicità e del *marketing*:

> Questo atteggiamento intellettuale ci riguarda da vicino, in quanto ha guidato la ricerca europea molto più di quanto non abbia indirizzato quella statunitense. […] In questa sede vorrei soltanto ribadire quanto nella 'lettura' europea post-bellica del pensiero critico francofortese e nella sua 'adozione' semplificatoria, giochi in un grande ruolo il fatto che agli intellettuali europei manchino l'esperienza diretta del *commercial system*, la possibilità del confronto con un sistema avanzato di industria culturale e gli stimoli alla ricerca empirica da essi provenienti […][203]

Nel corso degli, anni anche in Europa, si è rafforzata la tendenza a vedere nell'*audience*, o nel fruitore dell'opera d'arte di massa, un soggetto tendenzialmente attivo, capace di direzionare e graduare il proprio coinvolgimento. Il modello sulla comunicazione *Encoding/decoding* elaborato all'interno del CCCS nel corso degli anni Settanta, testimonia il distacco sia dalla visione ottimistica dei media della sociologia americana che dal pessimismo della scuola di Francoforte. Schematizzando il celebre

[201] Cfr. Vance Packard, *I persuasori occulti*, Torino, Einaudi, 1958.
[202] Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 2003, p. 378.
[203] Marialuisa Stazio, *L'essenziale è invisibile agli occhi. I pubblici nell'economia della cultura*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 51-53.

modello di Stuart Hall,[204] ci sono tre posizioni che le persone possono adottare nella fase di ricezione di un messaggio, detta *decoding*: una posizione dominante-egemonica, nella quale il consumatore-*audience* prende il significato in maniera diretta, decodificandolo attraverso il codice con il quale era stato codificato, cioè prodotto dall'emittente durante la fase di *encoding*; una posizione intermedia, detta *negotiated position*, e una *oppositional position*, nella quale il messaggio viene compreso secondo il codice dell'emittente, ma poi ridefinito attraverso schemi e cornici di riferimento alternative. Stuart Hall propone dunque un approccio 'asettico' allo studio dei media e del pubblico, meno condizionato da elementi ideologici e non limitato al solo aspetto formale, che indaga in profondità le relazioni fra individuo e messaggio, considerando quest'ultimo come un testo *aperto*, che vive attraverso la ricezione e l'interpretazione da parte del destinatario.[205] Ma del modello di Hall non vennero immediatamente percepite l'importanza la portata innovatrice, perché si tendevano ancora a sovrastimare il potere, e l'influenza, dei media sui consumatori.[206] A partire dalla seconda metà degli anni Settanta invece, a seguito degli innovativi studi di Hall e dell'influenza del dibattito sull'impatto politico della cultura popolare, i *Media Studies* si indirizzarono più decisamente verso la considerazione della "natura attiva del pubblico, anche se questo non significa assoluta libertà riguardo all'interpretazione, che è pur sempre costretta in parte dal testo, e la natura per così dire sociale dell'interpretazione stessa".[207] Va ricordato che anche Eco e altri semiologi italiani, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, avevano cominciato a descrivere la comunicazione "come un processo di *negoziazione* che deve tener conto di variabili quali l'*articolazione* e la *pluralità* dei codici e il *contesto comunicativo*";[208] da qui le diverse possibilità di tattiche di decodifica da parte del destinatario.

Restando in ambito europeo, e ricordando uno studioso che delle tattiche di decodifica (come 'modi d'uso' da parte di un consumatore-fruitore di un messaggio mediatico) si è interessato moltissimo, è imprescindibile il riferimento al lavoro di Michel de Certeau. *L'Invention du Quotidien. Vol. 1, Arts de Faire*, uscito in Francia nel 1980, è un atto d'accusa contro la supposta passività del consumatore, dell'utente, del lettore/lettrice. De Certeau si scaglia contro chi crede che, nell'odierna società

[204] Stuart Hall, *Encoding/Decoding*, in Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis (eds.), *Culture, Media, Language*, London, Hutchinson, 1980, pp. 128-138.

[205] Sartre aveva scritto, già nel 1947: "L'oggetto letterario è infatti una strana trottola che esiste quando è in movimento. Per farla nascere occorre un atto concreto che si chiama lettura, e dura quanto la lettura può durare. […] Dunque non è vero che si scriva per sé: sarebbe il peggiore smacco; proiettando le proprie emozioni sulla carta, si riuscirebbe appena a prolungarle di un poco. […] l'operazione dello scrivere implica quella di leggere come proprio correlativo dialettico, e questi due atti distinti comportano due agenti distinti. Solo lo sforzo congiunto dell'autore e del lettore farà nascere quell'oggetto concreto e immaginario che è l'opera dello spirito. L'arte esiste per gli altri e per mezzo degli altri." Jean-Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. 76-77.

[206] Cfr. Sergio Guerra, *op. cit.*, p. 137.

[207] *Ibidem*, p. 139.

[208] Stazio Marialuisa, *L'industria culturale. Le industrie culturali. Brani scelti*, New York, Lulu, 2007, p. 94.

industriale, le persone siano ridotte a "pecore", e il consumo a un "pascolo di greggi, progressivamente immobilizzate e 'trattate' grazie alla mobilità crescente di quei conquistatori dello spazio che sono i media. Così alle folle non resterebbe che la libertà di brucare la razione di simulacri che il sistema distribuisce a ciascuno. […] Una simile rappresentazione dei consumatori è inaccettabile".[209] Lo studioso francese se la prende anche con chi[210] condanna l'abbrutimento endemico causato dall'industria culturale. Questi intellettuali sono portatori di "una pretesa pedagogica analoga",[211] tipica delle élite che, preoccupate dal basso livello della paraletteratura, vorrebbero imporre al popolo i propri modelli. Un atteggiamento che, prosegue de Certeau, svaluta totalmente il ruolo del pubblico e l'atto del consumo. *L'invenzione del quotidiano* è un inno alle capacità di resistenza culturale preconizzate dai *Cultural Studies*: i media e l'industria culturale avranno pure occupato il territorio della comunicazione, ma *nel quotidiano* i consumatori, questa miriade di soggetti erroneamente supposti deboli e passivi, si oppongono, eccome. La produzione è chiassosa, spettacolare, pervasiva. Il consumo però reagisce, configurandosi come "un'attività astuta, dispersa, che però si insinua ovunque, silenziosa e quasi invisibile, poiché non si segnala con i prodotti propri, ma attraverso i *modi di usare* quelli imposti da un ordine economico dominante."[212] Anche l'atto di lettura, il più vicino a una ricerca come la presente, non deve secondo de Certeau essere assimilato alla passività:

> In effetti leggere significa peregrinare in un sistema imposto (quello del testo), […] Ma è stato dimostrato che "qualsiasi lettura modifica il suo oggetto", che (come già diceva Borges) "una letteratura differisce da un'altra meno per i suoi testi che per i modi in cui vengono letti", e che infine un sistema di segni verbali o iconici è una riserva di forme che attendono dal lettore il loro senso. […] Questi non sostituisce l'autore né prende il suo posto. Inventa attraverso i testi cose diverse dalla loro "intenzione" iniziale.[213]

Questo passo potrebbe essere accostato alla *oppositional position* del modello di Stuart Hall: ciò che però conta è che esso documenta la consapevolezza che la lettrice o il lettore, anche del testo più smaccatamente paraletterario, più assimilabile alle strategie dell'industria culturale, non sia un soggetto passivo. Perché, come direbbe de Certeau, "è sempre bene rammentare che non bisogna considerare la gente idiota".[214]

Il concetto di *audience* riveste un'importanza enorme, soprattutto per un tipo di ricerca come questa. Se il pubblico dei lettori di romanzi associabili all'idea di Italia e di italianità fosse passivo,

[209] Michel de Certeau*, L'invenzione del quotidiano,* Roma, Edizioni Lavoro, 2001, p. 234.
[210] Cfr. Queenie Dorothy Leavis, *Fiction and the Reading Public*, London, Chatto & Windus, 1932.
[211] Michel de Certeau, *op. cit.*, 2001, p. 234.
[212] *Ivi*, p. 7.
[213] *Ivi*, p. 238-239.
[214] *Ivi*, p. 248.

permeabile ai valori dell'industria culturale, pronto a sorbirsi acriticamente i luoghi comuni imposti dall'ideologia dominante, a che varrebbe indagare la funzionalità sociale di tali opere? A che servirebbe chiedersi quali sono le funzioni assolte dalla letteratura nella società, se le visioni del mondo, le ideologie sottese ai testi, fossero imposte dall'industria culturale? Oltre a un'analisi formale-strutturale, allora l'unica possibile linea di ricerca potrebbe riguardare il disvelamento ideologico dei testi, l'analisi di visioni del mondo e stereotipi. Un tipo di lavoro che pure ha il suo senso, e che verrà affrontato nella terza parte. Ma qui vorrei occuparmi dei processi interpretativi sociali riguardo alla letteratura a tema 'Italia', cercando di indagarne gli usi e le motivazioni all'interno della società, e di comprendere come e perché si sia sviluppata nel mondo occidentale proprio a partire dalla seconda metà degli anni Settanta.

A questo proposito, ci si potrebbe chiedere "in quale senso" vorrei condurre l'esplorazione di tali funzioni della letteratura globale sull'argomento-Italia. Una certa impostazione, datata eppure resistente, assegna alla paraletteratura (così come a ogni altro prodotto della cultura di massa) la funzione di 'intrattenimento' delle masse, senza curarsi di individuarne ulteriori scopi. Ma già da molti anni questa semplicistica associazione appare sorpassata, grazie anche ai contributi prima citati riguardo al ruolo attivo del pubblico. C'è infatti una relativa corrispondenza fra il considerare l'*audience* permeabile e l'assegnare al prodotto culturale di massa la mera funzione di evasione. Nelle parole di John A. Hall:

> Il problema del carattere della letteratura popolare si può considerare per gradi. In primo luogo, è vero che la funzione della letteratura popolare sia di fornire una evasione alle masse? Nella sua formulazione più radicale, questa teoria evoca l'immagine di un uditorio passivo, immagine che abbiamo già respinto, perché la sociologia delle comunicazioni di massa ha dato prove sufficienti della scelta attiva che fa l'uditorio. […] Possiamo apprendere qualcosa sulle funzioni della lettura dai lavori di Albrecht, Rockwell e Goodland sul contenuto della letteratura popolare.
> Il famoso articolo di Albrecht poneva la questione *Does Literature Reflect Common Values* [1956]. Albrecht intraprese una analisi del contenuto della letteratura popolare per scoprirne i valori e quindi li confrontò con lo stato dei valori societari individuati mediante indagini sociologiche. La sua scoperta interessante fu che solo i valori sociali in tensione, difficili quindi da confermare, diventavano soggetto della letteratura popolare. Ciò su cui c'è consenso generale, non creava, presumibilmente, una tensione artistica sufficiente per l'elaborazione artistica.[215]

Gli altri due lavori ai quali John Hall si riferisce sono *Fact in Fiction* di Joan Rockwell (1974) e *A Sociology of Popular Drama* di J.S.R. Goodlad (1971). Entrambi assegnano un grande rilevo alla solidarietà sociale fornita dalla letteratura popolare, funzione un tempo garantita dai rituali religiosi

[215] John Hall, *Sociologia della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1981, p. 136-7.

(Goodlad) e capace di cementare i legami all'interno del clan tramite la ripetizione di storie rituali e la condivisione del rinforzo del tabù (Rockwell).[216] Questi studi, riassume Hall, dimostrano che "il pubblico è cosciente di ciò che gli viene presentato e fa scelte preferenziali consapevoli che smentiscono la teoria di evasione".[217]

La scoperta del ruolo attivo del consumatore è centrale negli studi sulla comunicazione e sul mercato nell'ambito delle scienze sociali. Adam Arvidsson ritiene che i brand siano una "manifestazione emblematica della logica del capitalismo cognitivo"[218] e, come la maggioranza degli studiosi delle pratiche di consumo, muove dall'accettazione di una relativa creatività o azione (*agency*) nell'uso dei prodotti da parte dei consumatori. La cultura mediatica, che si è estesa a ogni aspetto della vita umana (mediatizzazione) ha reso la società contemporanea sempre più ricca di informazioni e, attraverso i *social media*, più partecipativa. "Se il brand oggi è principalmente una questione di organizzazione di processi e relazioni sociali, i *social media* sono la piattaforma che più si presta a questa oggettivazione […] questo perché le piattaforme dei *social media* hanno la funzione di rendere pubblici e oggettivi i legami e le relazioni che formano la nostra identità".[219] Di fatto, dunque, l'avvento dei media elettronici e delle piattaforme virtuali attraverso le quali condividere consumi e stili di vita ha incrementato l'*agency* dei consumatori, la loro capacità di determinare il valore del brand. "La tendenza oggi è quella di un coinvolgimento dei consumatori che va al di là del livello simbolico – quello in cui i consumatori si limitano a collaborare con il brand per creare un trend – arrivando a investire anche la produzione di innovazione".[220] I brand hanno la funzione di anticipare, nella mente del pubblico, esperienze e possibilità sociali e aggregative: basti pensare agli stili di vita suggeriti dai marchi più prestigiosi del settore automobilistico. Tuttavia appare sempre più evidente che il successo dei brand come "contenitori virtuali di esperienze" non può essere determinato dall'alto, e che presuppone una sempre maggiore *agency*, dunque di resistenza o di collaborazione da parte dell'*audience*, per imporsi sul mercato globale. Riconoscere la centralità dell'attività del consumatore (assimilabile al lettore nel caso di questa ricerca) non impedisce però ad Arvidsson di rilevare che "per il capitale, i brand sono mezzi di appropriazione, metodi con cui incorporare la produttività del sociale e sussumerla come forma di lavoro immateriale in grado di generare valore".[221] Situarsi all'interno delle recenti tendenze che avvalorano le capacità attive del consumo non significa dunque essere neoliberisti *tout court*; questi concetti possono anzi essere impiegati

[216] *Ibidem*.
[217] *Ivi*, p. 138.
[218] Adam Arvidsson, *La marca nell'economia dell'informazione. Per una teoria dei brand*, Milano, Franco Angeli, 2010, p. 30.
[219] *Ivi*, p. 12.
[220] *Ivi*, p. 13.
[221] *Ivi*, p. 118.

anche per una radicale critica del sistema economico. Infatti, come si vedrà più avanti nella parte III, un filosofo del linguaggio di formazione marxista come Rossi-Landi aveva già negli anni Settanta anticipato l'evoluzione del capitalismo in senso cognitivo e dematerializzato, dove la creazione del valore avviene soprattutto attraverso il lavoro simbolico degli utenti, cioè dei parlanti. Rossi-Landi parlò a questo proposito di omologia fra produzione materiale e linguistica, invitando poi a smascherare, in senso anti-ideologico, i prodotti culturali, al fine della progettazione di una nuova e più giusta forma di società.

Osservando il problema dell'*audience* dal punto di vista del *gusto*, si ottengono ulteriori conferme circa le scelte attive del pubblico. Nel cap. 6 ho parlato del lavoro di U. S. Buschhaus e della storicizzazione del canone letterario. Levin Ludwig Schücking, tradotto in inglese nel 1944, ma risalente addirittura al 1923, si è pionieristicamente occupato del "problema dell'evoluzione del gusto del pubblico, delle sue cause e delle sue peculiarità",[222] cercando di chiarire un argomento di cui "la storia della letteratura a livello scolastico si preoccupa straordinariamente poco […] perché, solo per portare qualche esempio, […] i racconti in versi di Byron furono venduti a migliaia di copie il giorno stesso della pubblicazione, mentre oggi nessuno li legge più".[223] Il gusto, sostiene Schücking, non è un'entità assoluta, che esprime misticamente lo spirito del tempo, ma è correlato a un gruppo sociale e a una determinata epoca. Anche per autori affermatissimi, considerati classici e universalmente letti, come Goethe o Shakespeare, si può osservare una popolarità che varia in relazione alle epoche; oppure si osserverà che l'apprezzamento di questi 'grandi' avviene tramite criteri e caratteristiche quanto mai variabili col tempo.

> Non è il gusto che, di regola, cambia e si rinnova, ma sono altri individui che adottano un nuovo gusto. Con questi "altri individui", nel caso di imponenti rivolgimenti del gusto, si intende addirittura un altro strato sociale. Ne troviamo conferma in ogni pagina della storia della letteratura: solo una struttura sociale costante garantisce una certa continuità del gusto. […] Nel Settecento si assisté in Inghilterra all'ingresso nella vita delle arti di un nuovo pubblico rappresentato dalla borghesia […] Ed essa divenne la vera esponente della nuova arte del romanzo borghese, che, irradiatosi dal Tamigi, conquistò il mondo. Così però abbiamo considerato solo alcuni dei cambiamenti più appariscenti. In realtà è lecito pensare a un avvicendamento di un numero infinito di gruppi sociologici.[224]

Se il gusto dominante, o egemone, è storicamente correlato a una classe sociale in ascesa, o a un micro-gruppo sociologico che sta affermando la sua influenza nella società, "nella situazione contemporanea si assiste a una esplosione di gusti, forse tutti gestiti dall'industria culturale, ma che,

[222] Levin Ludwig Schücking, *Sociologia del gusto letterario*, Milano, Rizzoli, 1968, p. 9.
[223] *Ivi*, pp. 10-11.
[224] *Ivi*, p. 97.

nella loro indubbia varietà o nella facilità e nella velocità di ricambio, è più difficile attribuire con sicurezza a determinati gruppi sociali".[225] Il gusto egemone, oggi, è facilmente misurabile "dall'evidenza delle vendite di un testo, dalla sua presenza (anche solo come citazione alla moda) sui giornali e nei dibattiti sull'attività culturale, dalle interviste rilasciate dall'autore, dal passaggio televisivo".[226] Ma chi determina, in ultima analisi, il gusto egemone? Se questo fosse orientabile interamente dall'industria culturale, non vi sarebbero i frequenti fallimenti di opere sulle quali pure i *media conglomerate* avevano finanziariamente investito. Il gusto egemone, attenendoci alle evidenze commerciali dell'industria editoriale, non è in relazione biunivoca con il volere dell'industria, perché se è pur vero che la letteratura vive all'interno del mercato, e quindi "all'interno delle esigenze della macchina dell'industria culturale, che punta su prodotti 'sicuri', dal ritorno economico quasi certo",[227] dall'altro esiste anche la dimensione incerta e vagamente misteriosa dell'immaginario collettivo, difficilmente afferrabile dall'industria culturale e dai suoi supposti persuasori, più o meno occulti: una sorta di "zona d'ombra"[228] della letteratura. Basti pensare a quanto, anche su basi storiche, sia difficile per una casa editrice 'azzeccare' un best seller, e come spesso le motivazioni del successo delle opere sfuggano agli stessi addetti ai lavori. Inoltre, è almeno a partire dalla Londra del tardo XVIII secolo, quando i cosiddetti *hack writers* si concentravano in Grub Street, e nella capitale britannica si era formato un distretto di editori e stampatori che su questi scrittori sottopagati basavano la loro fortuna, che "gli editori, non importa quali fossero i loro gusti, erano costretti a procurarsi dai somari di Grub Street qualunque cosa il pubblico volesse comprare".[229] Il gusto egemone, già allora, non lo facevano gli editori, tra i quali vi erano sia nobili che semplici stampatori, ma il vasto pubblico metropolitano. Tanto che il 'nuovo' romanzo borghese, del quale Ian Watt individua la struttura portante nell'ideologia individualistica e nella ricerca di esperienze di conoscenza assimilabili alla vita quotidiana, in antitesi alla tradizione aristocratico-aulica, "fu largamente considerato l'esempio tipico del degradato modo di scrivere col quale gli editori corteggiavano bassamente il pubblico dei lettori".[230] Un pubblico che, già ai tempi dell'uscita di *Pamela* (1740), era ansioso di "realismo emotivo", di versare "lacrime di partecipazione"[231], di quella "identificazione tra lettore e personaggi assai più profonda e senza riserve"[232] che comportò in Richardson una profonda e accurata ricerca

[225] Giorgio Baroni, Andrea Rondini, *L'Orlando comprato. Manuale di Sociologia della Letteratura*, Napoli, Liguori, 2007, p. 219.
[226] *Ivi*, p. 223.
[227] *Ivi*, p. 224.
[228] *Ibidem.*
[229] Ian Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 2002, p. 54.
[230] *Ibidem.*
[231] *Ivi*, p. 167.
[232] *Ivi*, p. 193.

stilistica. Sulla capacità del romanzo di fornire esperienze assimilabili alla realtà, e di riflesso di rivelare i bisogni sociali sottostanti, tornerò ripetutamente nel corso di questa parte.

Storicamente, come ricorda Graziella Pagliano, la produzione letteraria "ha avuto origine per un intento preciso e individuabile, come le laudi sacre, le agiografie, i canti da lavoro, le canzoni politiche, encomi e satire, ecc."[233] In seguito, a partire dall'Illuminismo, delle arti letterarie si è sottolineata soprattutto la "funzione di incivilimento, di educazione, di illuminazione".[234] Tuttavia, se possono essere individuate molte e varie funzioni delle opere rappresentazionali all'interno della società, è con il contributo della corrente sociologica dell'interazionismo simbolico che compare il "motivo dell'alterità come momento necessario della costruzione identitaria".[235] Utilizzerò l'espressione *interazionismo simbolico* "nel suo significato più ampio, per fare riferimento agli autori che riconoscono rilievo ai significati attribuiti alla realtà dai soggetti interagenti".[236] Questa corrente sociologica nacque nella multiculturale Chicago degli inizi del Novecento, al crocevia di tre discipline: il pragmatismo filosofico di James e Dewey, la psicologia applicata alla società e la sociologia. Non è certo questo il luogo per ripercorrere le tappe dell'interazionismo; tuttavia, schematizzando e semplificando molto, si può accennare che, sulla scorta del pragmatismo filosofico, la corrente interazionista assegna grande importanza a ciò che può essere utile all'essere umano, a partire dalla capacità, tipicamente umana, di comunicare con se stessi e con gli altri, dunque di interagire e di costruire significati. La prospettiva di fondo è dunque relativista, consapevole dell'impossibilità di giungere a verità assolute e per questo disposta a mutare punto di vista, a guardare alla realtà con gli occhi "dell'altro". Ecco dunque il rilievo assegnato alle interviste discorsive e alla metodologia qualitativa in generale, funzionale all'intervento sociale nella caotica realtà industriale degli Stati Uniti di inizio Novecento. "Secondo G. H. Mead (1863-1931) i soggetti sociali si costituiscono mediante l'interazione poiché è attraverso gli atteggiamenti concreti degli altri interiorizzati che il singolo prende consapevolezza di sé."[237] La condotta umana viene assimilata alla mediazione basata sulle capacità di simbolizzazione e interpretazione (e non alla reazione agli stimoli), e l'individuo vive in un universo simbolico, raggiunto da molteplici stimoli i cui significati e valori sono appresi tramite il processo di comunicazione e interazione sociale.[238] La costruzione del sé è dunque socialmente strutturata e avviene tramite il processo di interazione, analogamente a come "attraverso il gioco il bambino tende a imitare gli adulti assumendo ruoli diversi, fino a entrare a far

[233] Graziella Pagliano, *Profilo di sociologia della letteratura*, Roma, Carocci, 2008, p. 105.
[234] *Ivi*, p. 107.
[235] *Ivi*, p. 109.
[236] Rosalba Perrotta, *Cornici, specchi e maschere*, Bologna, Clueb, 2005, p. 11.
[237] Graziella Pagliano, *op. cit.*, 2008, p. 109.
[238] Margherita Ciacci (ed.), *Interazionismo simbolico*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 41.

parte della comunità sociale".[239] La 'risposta' interazionista che l'essere umano, per sua natura, ricerca nell'altro per la costruzione e lo sviluppo del proprio sé può avvenire, secondo alcuni autori della corrente, anche tramite la lettura. In particolare è attraverso il lavoro di Hugh Dalziel Duncan[240] che viene sviluppata una teoria della letteratura come funzionale ai bisogni sociali, sorta di gioco-sperimentazione di vite 'altre' (o delle proprie potenzialità nell'ambito di altre vite, o mondi) che è particolarmente rilevante per questa ricerca, e che verrà analizzata nel capitolo successivo.

[239] Graziella Pagliano, *op. cit.*, p. 109.
[240] Hugh Dalziel Duncan, *Language and literature in society: a sociological essay on theory and method in the interpretation of linguistic symbols*, Chicago, University of Chicago Press, 1953; Hugh Dalziel Duncan, *Communication and Social Order*, London – Oxford – New York, Oxford University Press, 1968.

8. Arte, sogni e bisogni sociali: interazionismo simbolico e letteratura

Secondo Peter L. Berger e Thomas Luckmann ciò che percepiamo come reale è costruito socialmente. L'essere umano può fare esperienza di altri mondi costruiti simbolicamente attraverso il linguaggio. Hugh D. Duncan si è occupato della letteratura come esplorazione a livello dell'immaginario di simboli e costruzioni sociali, una sorta di ingresso in un mondo 'altro' rispetto al lettore/lettrice. Secondo Duncan, la letteratura come *Make-Believe* assolve la funzione sociale di dissipare il desiderio.

> Oggetti differenti si presentano alla coscienza come costitutivi di differenti sfere di realtà. Io riconosco le persone con cui devo trattare nel corso della vita quotidiana come appartenenti a una realtà del tutto diversa dalle figure incorporee che compaiono nei miei sogni. […] La mia coscienza, quindi, è in grado di muoversi attraverso sfere differenti di realtà. In altri termini, io ho coscienza del mondo come costituito da realtà molteplici. Quando mi muovo da una realtà a un'altra, io sento il passaggio come una specie di shock. Questo shock è causato dal trasferimento dell'attenzione che il passaggio comporta. Il risveglio da un sogno illustra questo trasferimento nel modo più semplice.[241]

La coscienza ha l'intrinseca capacità di muoversi attraverso differenti sfere di realtà: questa è, in qualche modo, la premessa da cui Berger e Luckmann muovono nel loro fortunato *The Social Construction of Reality* (1966). Fra le differenti aree di realtà (o mondi, o, ancora, sogni) entro i quali questa può muoversi, provando solo una certa "specie di shock" nel passaggio da un mondo all'altro, ce n'è però uno che appare come dominante, tanto che le altre realtà, paragonate a essa, "appaiono come sfere di significato circoscritte, *situate inevitabilmente* all'interno della realtà dominante":[242] è questo il mondo della vita quotidiana. È la sola sfera di realtà che, per struttura spaziale e temporale, ci appare come indiscutibile, tangibile; in una parola, reale. Gli altri mondi, siano essi ascrivibili ai sogni, ai giochi, alla religione o ancora all'arte, ci appaiono come contenuti all'interno della realtà della vita quotidiana. Essi non sono che bolle di sapone destinate a scoppiare non appena il sole che filtra dalle tapparelle ci sveglia, o il calare del sipario ci riporta bruscamente alla realtà. Eppure, di questi mondi effimeri e apparentemente circoscritti noi possiamo fare coscientemente esperienza, possiamo vivere al loro interno.

L'essere umano, "a differenza degli altri mammiferi superiori, […] non ha alcun ambiente proprio alla sua specie, alcun ambiente saldamente strutturato dalla sua propria organizzazione istintuale".[243] Questa sorta di manchevolezza, dal lato dell'istinto, lo rende però particolarmente "aperto culturalmente" verso il mondo, cosicché i "modi di essere uomo", come documenta l'etnologia, sono tanto numerosi quante le culture umane. E la varietà socio-culturale umana è pressoché illimitata. A differenza degli altri mammiferi dotati di istinti più sviluppati, è l'essere umano che costruisce sé stesso, definendo la propria identità e il proprio ruolo nel gruppo: in senso culturale e attraverso l'interazione con gli altri individui. Non disponendo però dei "mezzi biologici necessari per dare stabilità alla sua condotta",[244] l'esistenza umana sembrerebbe destinata al caos. E tuttavia questo non avviene, perché grazie a una serie di attività consuetudinarie, l'essere umano riesce a conferire ordine

[241] Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *La realtà come costruzione sociale*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 39.
[242] *Ivi*, p. 44.
[243] *Ivi*, p. 67.
[244] *Ivi*, p. 73.

alle proprie organizzazioni. Un ordine sociale (e simbolico, perché fa uso di simboli, *in primis* del linguaggio) che è dunque ordine culturale, formato da azioni cristallizzate in schemi e modalità di comportamento tipizzate, ovvero istituzionalizzate. Un processo, questo della istituzionalizzazione e quindi della conservazione dell'ordine culturale, che è funzionale a placare l'angoscia da caos impellente che assalirebbe l'uomo, animale imperfetto perché dal bagaglio istintuale limitato, e che lo salvaguarda anche dall'invadenza e dalla sovrapposizione delle altre sfere di realtà, pronte a invadere l'unica realtà legittimata socialmente, ovvero la vita quotidiana: "[…] la realtà della vita di tutti i giorni si salvaguarda da sola incarnandosi in routine; è questa l'essenza dell'istituzionalizzazione".[245]

Nella parte finale del saggio del saggio Berger e Luckmann si occupano dell'identità umana, sentita come precaria e bisognosa di continue rassicurazioni, a causa dell'invadenza delle "«situazioni marginali» che continuamente minacciano l'esistenza umana rivelando la precarietà di ogni edificio sociale".[246] La situazione marginale per eccellenza è la morte, ma gli autori ci ricordano che spesso non è necessario arrivare a tanto per destabilizzare la fragile identità umana. La rassicurazione proveniente dalle istituzioni è fondamentale, ma come "la realtà viene originariamente interiorizzata mediante un processo sociale, così essa viene conservata nella coscienza da processi sociali."[247] Quindi è la continua interazione con i suoi simili a confermare all'individuo che la vita quotidiana in cui si muove esiste ed è l'unica e tangibile realtà, e che non c'è dunque ragione di abbandonarsi a paure angosciose e puerili. Se il sistema-mondo creato dalla società, e confermato attraverso l'ordine culturale istituzionalizzato, dovesse subire l'attacco di "altri mondi" (come quello della *fiction*, che dovrebbe autonomamente estinguersi alla comparsa della parola 'fine') il soggetto sarebbe preda del caos e della follia: riconoscerebbe come reale un mondo alternativo, finendo per vivere al suo stesso interno. Ma, per la maggioranza dei casi, istituzioni e interazione sociale riescono a ripristinare l'integrità identitaria, e a ristabilire la realtà della vita quotidiana.

> Le persone importanti nella vita dell'individuo sono i principali agenti per la preservazione della sua realtà soggettiva. Le persone meno significative funzionano come una specie di coro. Moglie, bambini e segretaria riaffermano solennemente ogni giorno che si è un uomo importante, oppure che si è un fallito; zie nubili, cuoche e addetti all'ascensore appoggiano in misure diverse questa affermazione.[248]

[245] *Ivi*, p. 188-189.
[246] Loredana Sciolla, *Presentazione*, in P. L. Berger, T. Luckmann, *op. cit.*, p. XIII.
[247] P. Berger, T. Luckmann, *op. cit.*, p. 189.
[248] *Ivi*, p. 191.

Vengo dunque a un altro punto rilevante, ovvero la presenza, percepibile a livello di coscienza individuale, di differenti universi simbolici. L'espressività umana è in grado di rendersi oggettiva, in particolare tramite la produzione di segni, a loro volta riuniti in sistemi. "Il linguaggio, che possiamo definire un sistema di segni vocali, è il più importante sistema di segni della società umana".[249] Il linguaggio trascende l'*hic et nunc* della vita quotidiana, e "[…] costruisce ora immensi edifici che sembrano torreggiare sulla realtà della vita quotidiana come presenze gigantesche appartenenti a un altro mondo. La religione, la filosofia, l'arte e la scienza sono i sistemi di questo genere storicamente più importanti."[250] Questi "enormi edifici", questi universi di simboli, funzionano come meccanismi di conservazione dell'ordine culturale e preservano l'uomo dal suo più grande terrore: l'incapacità di definire la realtà. Le *routines*, le istituzioni, gli altri significativi e il coro delle persone con le quali interagiamo partecipano del medesimo scopo: rafforzare la nostra convinzione di vivere in un modo solido, indiscutibile. Un obiettivo non sempre facile, soprattutto nella moderna società occidentale, caratterizzata da una pluralità di atteggiamenti culturali verso l'esistenza. Infatti nell'ultimo capitolo, quando gli autori si occupano dell'interiorizzazione della realtà costruita socialmente nella coscienza individuale (tramite la socializzazione primaria e secondaria), si legge:

> Una società in cui mondi divergenti sono disponibili a tutti su una base di mercato porta l'individuo a recitare diversi ruoli. Ci sarà un aumento della consapevolezza generale della relatività di tutti i mondi, incluso il proprio, che viene percepito soggettivamente come «un mondo» anziché «il mondo». Ne deriva che la propria condotta istituzionale può essere vista come «un ruolo» da cui ci si può staccare nella propria coscienza, e che si può «recitare» controllandolo e manipolandolo. Per esempio, l'aristocratico non è semplicemente un aristocratico, ma recita la parte dell'aristocratico, e così via. […] Essi fingono di essere ciò che dovrebbero essere […][251]

Se in passato principi e norme di condotta sembravano modellare abbastanza agevolmente gli individui attraverso i canali convenzionali (religione, scienza, ideologie), nella società contemporanea, il mantenimento di un'identità stabile appare problematico: da qui il proliferare di identità formatesi attraverso messaggi "non convenzionali", secondo una *Fuzzy Mind*[252] orientata alla contaminazione e al *pastiche* dei più svariati elementi culturali.[253]

---

[249] *Ivi*, p. 56.
[250] *Ivi*, p. 60.
[251] *Ivi*, p. 216. Erving Goffman ha sviluppato lo studio del "teatro della quotidianità" attraverso il cd. modello drammaturgico della vita sociale, per il quale rimando al noto *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959). In traduzione italiana: Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 2017.

[252] Eviatar Zerubavel, *The Fine Line. Making Distinctions in Everyday Life*, Chicago – London, University of Chicago Press, 1991, pp. 81-114.
[253] Cfr. Rosalba Perrotta, *Cornici, specchi e maschere. Interazionismo simbolico e comunicazione*, Bologna, Clueb, 2005, p. 128.

La sociologa Rosalba Perrotta ha effettuato un'interessante comparazione fra i sociologi interazionisti più noti e alcuni autori letterari degli inizi del Novecento, rivelando sorprendenti analogie nell'affrontare i temi della complessità del *self* e della ricerca identitaria.

> Ai personaggi monolitici che caratterizzavano la produzione [letteraria] precedente, tendono a sostituirsi, nella commedia e nel romanzo, individui complessi, mutevoli, dagli aspetti contraddittori. A don Chisciotte, don Abbondio, madame Bovary, personaggi il cui nome appare emblematico per il fatto che coagulano in sé caratteristiche ben precise e coerenti, subentrano i personaggi di Pirandello e di Proust, mutevoli e indefinibili, consci di essere "uno, nessuno e centomila".
> Un personaggio pirandelliano, Baldovino, osserva a questo proposito: «Ecco, veda, signor marchese, inevitabilmente noi ci costruiamo. Mi spiego. Io entro qua e divento subito, di fronte a lei, quello che devo essere, quello che posso essere – mi costruisco – cioè me le presento in una forma adatta alla relazione che debbo contrarre con lei. E lo stesso fa di sé anche lei che mi riceve.»[254]

Seguendo Berger e Luckmann, la realtà, o meglio ciò che percepiamo come reale, varia socialmente ed è trasmesso e conservato tramite processi culturali e sociali; allo stesso modo, l'identità individuale, strettamente connessa al riconoscimento di una sola realtà nel mondo della vita quotidiana, si mantiene attraverso l'interazione sociale. Gli universi simbolici, i "castelli culturali" costituiti prevalentemente attraverso il linguaggio, sono gli enormi edifici della scienza, della religione, dell'arte. L'essere umano è un "costruttore di mondi", in un continuo processo di esteriorizzazione da sé stesso e di comunicazione e interazione sociale, e "gli universi simbolici [che] proclamano che tutta la realtà è umanamente significativa e fanno appello all'intero cosmo per significare la validità dell'esistenza umana […]".[255] L'uomo, analogamente, preserva la propria integrità identitaria e si salva dal caos, dall'incapacità di definire la realtà, ancorandosi a un solo mondo, quella della vita quotidiana. Ma, in particolare attraverso l'arte, fatto questo rilevante per questa ricerca, può fare esperienza di altri mondi, può temporaneamente situare sé stesso dentro una differente realtà: sempre costruita socialmente, ma diversa. Come la realtà culturale italiana. Ed è a questo proposito che vorrei parlare del sociologo interazionista Hugh Dalziel Duncan, che in *Language and Literature in Society* (1953) si è occupato della letteratura come esplorazione a livello dell'immaginario di simboli e costruzioni sociali, dunque una vera assunzione di ruoli 'altri' rispetto al lettore. È questo un aspetto particolarmente confacente all'interpretazione in senso funzionale della letteratura a tema italiano per il mercato angloamericano e globale. Per partire, mi porrò la seguente domanda: quali sono i bisogni del consumatore di cultura americano che stanno dietro il suo desiderio di italianità?

[254] *Ivi*, p. 125.
[255] P. Berger, T. Luckmann, *op. cit.*, p. 136.

Come si è visto a proposito del gusto, questi bisogni sono situati socialmente e storicamente, dunque mutano con l'avvicendarsi delle varie epoche. Per questo nel cap. 9 parlerò della visione più tradizionalista del consumatore di cultura riguardo all'Italia, quella che considerava l'Italia come il Paese della Grande Tradizione. Quest'ultima ha essenzialmente due aspetti, quello religioso e quello culturale: in entrambi i casi l'Italia è vista come il luogo nel quale la religione cattolica e la grande cultura umanistica si collocano e si sviluppano, sia geograficamente che storicamente. Gli autori che ho scelto per documentare questa visione nella letteratura di grande consumo destinata al pubblico anglosassone (anche se poi entrambi gli autori hanno avuto diffusione globale), sono Morris West e Irving Stone. In seguito, soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Settanta e comunque dopo la pubblicazione di *The Godfather* (1969), la visione del lettore-consumatore di cultura riguardo all'italianità è molto mutata, e di questo mi occuperò nel capitolo 10. Tuttavia, è proprio in questo periodo che l'interesse per l'italianità assume caratteristiche sempre più diffuse e pervasive, diventando progressivamente "di moda" in tutto il mondo occidentale e oltre. Come ho sostenuto nella prima parte, ritengo che le cause di un tale *shift* siano da ricercare soprattutto in un mutamento di gusti e bisogni interno all'*audience* e non in caratteristiche relative all'Italia come paese reale, che pure, com'è naturale, nel corso degli anni Settanta e Ottanta era molto cambiata, sia a livello economico che sociale.

Tornando a Duncan e a *Language and Literature in Society*, sono soprattutto due i capitoli più rilevanti per questa ricerca: il secondo, *Literature as Magical Art*, e il terzo, *Literature as Make-Believe*. Duncan inizia la sua trattazione collegandosi al modello drammaturgico della vita sociale elaborato da Kenneth Burke (*Burke's Dramatistic View of Society*); tuttavia, oltre agli aspetti relativi alla vita quotidiana come "teatro sociale" (che influenzarono, fra gli altri, anche Erving Goffman) e allo studio parallelo del "teatro simbolico", cioè della letteratura e dell'arte rappresentazionale, in Duncan c'è una notevole focalizzazione sulla letteratura come *Make-Believe*, cioè come esplorazione di mondi e vite finzionali, che lo rende particolarmente confacente all'oggetto di questa ricerca.

La letteratura come *Magical Art* non potrebbe sembrare, a una prima analisi, del tutto corrispondente al tipo di opere che intendo analizzare. In questa, infatti, manca il riferimento all'appagamento di un bisogno insoddisfatto attraverso l'arte finzionale che è tipico della letteratura *Make-Believe*; la letteratura come arte magica è invece collegata alle rassicurazioni individuali di cui sentiamo il bisogno quando siamo impegnati a compiere pratiche auspicate dalle istituzioni più potenti della comunità: una scalata sociale, un buon matrimonio o un faticoso e meritato successo economico. Nelle parole di Duncan: "the purpose of magical literature is to inspire us to practical actions held

desirable within institutions controlling a society".[256] Nel sottolineare la funzionalità di questo tipo di letteratura in termini di controllo sociale, si nota l'influenza di Burke, più volte esplicitata dallo stesso Duncan anche in opera successive, come in questo passo tratto da *Communication and Social Order* (1968):

> Human relation, Burke argues, are analyzed best in terms of drama. "Men enact roles. They change roles. They participate. They develop modes of social appeal." […] They relate as actors playing roles to achieve satisfactions which only other human actors can give them. They do so through communication which, like struggle in the drama, involves both competition and cooperation. […] If the structure of social action is dramatic, what is the social function of this structure? As Burke tells us in his *Attitudes Toward History*, the symbolic expression of social structure is an expression of authority.[257]

La letteratura magica, però, riguarda anche il tipo di opera di cui mi occupo in questa ricerca. Infatti, è un tipo di arte rappresentazionale altamente trasversale, quindi è possibile, e anzi probabile, che in un romanzo di tipo *Make-Believe* (vedremo meglio più avanti quali ne siano le caratteristiche) si trovino e si combinino elementi di *Magical Art*. Facendo qualche esempio questo concetto risulterà più chiaro. La letteratura magica è ben esemplificata dalle storie di successo, "the American story of struggling upward from rags to riches".[258] Questo tipo di storie, frequentissime nelle opere finzionali di massa, incarna valori provenienti dalle istituzioni più potenti della società. Sono storie che raccontano di laboriosi arricchimenti, di matrimoni con uomini o donne di successo, talvolta con un passaggio sociale mirabolante (la servetta che diviene nobile). Nelle loro mille variazioni mantengono avvinto un pubblico che richiede di provare l'impressione che dà l'avere successo e, soprattutto, che necessita (ed ecco la funzione sociale) di essere incoraggiato nel perseguimento dei valori comunitari che, al momento, paiono di difficile realizzazione per l'individuo.

> Like prayers for rain, "pep" talks, exhortations to dice in gambling, or use of love charms, magical literature is used when we do not know how to obtain desired effects through other means. […] When we pray for rain, we do not necessarily produce rain, but we are able to go into the fields and work with better heart than before prayer. […] As I read a success story, I become charged with greater courage, faith, and hope for success, because as I read, far from escaping competition, I compete on a symbolic level under conditions where ends of competition are clear, rules are implicitly accepted by everyone, and, above all, people do become successful when they act in terms of these rules.[259]

---

[256] Hugh Dalziel Duncan, *Language and Literature in Society: A Sociological Essay on Theory and Method in the Interpretation of Linguistic Symbols*, New York, The Bedminster Press, 1961, p. 20.
[257] Hugh Dalziel Duncan, *Communication and Social Order*, London – Oxford – New York, Oxford University Press, 1968, p. 112.
[258] H. D. Duncan, *Language and Literature in society*, New York, The Bedminster Press, 1961, p. 20.
[259] *Ivi*, p. 21.

Queste storie, che combinano elementi magici e rituali con un forte potenziale di consolazione e incoraggiamento, ispirano il perseguimento di azioni, come il successo ottenuto lecitamente, o la scalata sociale tramite un matrimonio felice e corrisposto, che sono altamente incoraggiate dalla società e dalle sue istituzioni. Pertanto sono trasversali, e si ritrovano anche nelle altre tipologie di arte finzionale, perché "I must read them [the "success" stories] in one form or another, for our whole status system rests on the belief that everyone must desire riches".[260] Troverò dunque questo tipo di storie anche all'interno delle opera a tema-Italia, combinate con la tipologia *Make-Believe* secondo un *pattern* specifico e consolidato, di cui dirò al cap. 10.

Veniamo ora a *Literature As Make-Believe* (finzione). Nel capitolo III di *Language and Literature in Society* Duncan si focalizza sull'esperienza del desiderio e sulle forme approvate dalla società per esprimere ed espellere la tensione causata da tale stato di bisogno. Se tale stato perdurasse nell'individuo, lo stato di tensione derivante dal bisogno insoddisfatto sarebbe tale da costituire una minaccia per la società. In Duncan, come in Burke, è sempre presente l'elemento di controllo sociale associato all'espressione artistica. "Thus, if the dream is the guardian of sleep, art is the guardian of social order"[261], si legge in *Communication and Social Order*, con un significativo parallelo fra arte e sogno che verrà ripreso anche più avanti.

> Make-believe literature, on the other hand, removes us from practical action by dissipating emotions which, if developed into action (as in the use of magical art) or into conscious, rational experience (as in the use of great art), would be a threat to those in control of the society. Make-believe art thus serves as a kind of community "wish-book." In this kind of art we use symbolic presentation, not to explore consciously what various ways of acting might mean in terms of human destiny, or to inspire us to act effectively in duties held proper to our rank or station in life, but to avoid action, to stop the development of rational consideration—in short, to prevent imagination from doing anything other than satisfy desire.[262]

La funzione dell'arte finzionale è dunque quella di dissipare le energie derivanti dai bisogni e dai desideri insoddisfatti; tramite questo tipo di arte, attraverso il romanzo, la *fiction* popolare, la radio, il cinema e persino, secondo Duncan, lo sport, l'individuo può fingersi in un altro mondo/in un'altra vita in modo da scaricare tali tensioni. Questo tipo di attività è approvato fintanto che è condotto come un gioco per scaricare pulsioni che non possono essere agite; si tratta di un gioco pubblico, dunque gli altri membri della comunità sanno, o possono sapere, cosa sta sperimentando l'individuo che

[260] *Ivi*, p. 48.
[261] Hugh Dalziel Duncan, *Communication and Social Order*, London – Oxford – New York, Oxford University Press, 1968, p. 282.
[262] Hugh Dalziel Duncan, *Language and Literature in society*, New York, The Bedminster Press, 1961, p. 42.

fruisce di un tale tipo d'arte. Ma non riceverebbe certo l'approvazione del gruppo se fosse un gioco solitario, non sperimentabile da altri e quindi potenzialmente minaccioso. Storicamente, spiega Duncan, "any institution seeking to maximize its powers must develop symbols for relieving people of these states, when it cannot prevent them from developing. Such release has been one of the historic functions of make-believe art".[263]

Dal momento che la *fiction* ci permette di elaborare desideri attraverso forme immaginative simboliche, le opere finzionali possono essere analizzate in quanto "libro dei desideri" della società; e questo costituisce già un programma di ricerca. Ma quali sono, in concreto, i desideri che emergono nella letteratura finzionale, o *Literature as Make-Believe*? Dagli esempi apportati, si comprende che Duncan, che aveva pubblicato il suo lavoro nel 1953, si riferiva soprattutto alle opere che collocavano il fruitore a fingersi in uno stato sociale e economico superiore a quello reale (di qui la commistione con la *Magical Art*), oppure alle situazioni di adulterio, ai desideri sessuali, alle pulsioni del cittadino americano degli anni Cinquanta, immerso in una società ancora molto puritana. Interessante è il collegamento con quanto riportato dal sociologo John Hall a proposito della ricerca di Milton C. Albrecht (si veda il capitolo 7): solo i valori sociali in tensione diventano soggetto della letteratura popolare, e non i valori già confermati dalla comunità, sui quali c'è accordo generale. Anche in John Hall, come in Duncan, c'è una visione della *fiction* come mezzo per sperimentare ruoli diversi e per calarsi all'interno di un diverso punto di vista sul reale. Lo scopo è, come ha mostrato efficacemente Duncan, di dissipare le energie derivanti dal desiderio insoddisfatto. Ma, mantenendo tale prospettiva funzionale, come applicare tale riflessione alla letteratura contemporanea sul tema 'Italia', oggetto della presente ricerca? In altre parole, quali sono i desideri inappagati del consumatore che stanno dietro questo desiderio di italianità? Indubbiamente, dagli anni Cinquanta di Duncan, le cose sono molto cambiate. Nel capitolo 9 parlerò della visione più tradizionalista del sogno italiano, e in quello successivo della versione, per così dire, moderna del sogno di italianità. Ma, proprio come l'ipotesi di controllo sociale in Duncan sta dietro ogni tipo di arte finzionale, c'è un'idea che si è costituita, nell'immaginario globale, riguardo all'Italia, e che sta dietro ogni testo, o prodotto anche non strettamente culturale, che si colleghi all'idea di italianità. Si tratta di un sogno di mediazione, del contatto con uno spazio di confine, sorta di sud d'Europa e del mondo occidentale. Un luogo che non appartiene né al presente ipertecnologico, né a un passato arcaico e preindustriale. Credo che in primo luogo il consumatore attratto da questi prodotti culturali abbia la necessità di pensare (e di pensarsi) diversamente in termini geografici, cercando un sud, uno spazio che sia 'altro', senza per questo essere troppo diverso e lontano dalla sua quotidianità: una via di mezzo, per ricordare a sé stesso

[263] *Ivi*, p. 45.

com'era in un passato non troppo lontano e come potrebbe essere in un'altra vita, o mondo. Per riflettere su sé stesso e sul modello di sviluppo economico e sociale che sta dietro la sua quotidianità. Le parole chiave sono tradizione, umanità e autenticità. Dietro c'è il desiderio di "ritrovare la pace", ben esemplificato dall'implorazione rivolta da Anna Jameson all'azzurro cielo italico (si veda la citazione in apertura). Ecco che, grazie al rapporto con l'Italia come risorsa immaginativa, avviene la trasformazione. E il pellegrino si umanizza, risorge a una vita nuova e più autentica.
Moltissimo altro si potrebbe dire (e si dirà in seguito) a proposito di questa fascinazione, magari ricordando, con Prezzolini, la celebrata genialità degli italiani come individui:

> L'Italia del Risorgimento, la parentesi unitaria di questo disunito paese, appare finita. Ma l'Italia universale – quella che importa di più – continua ad occupar e preoccupar le nostre menti per opera dei singoli individui italiani, sempre mirabili nel cavarsi d'imbarazzo e nel corregger le situazioni penose e gravose nelle quali i lor capitani li conducono. La loro industria e la loro genialità, la loro capacità di risolver con un tratto d'astuzia o con assiduità di lavoro i loro problemi personali non finiscono mai dall'indurci in ammirazione. Gl'Italiani, questo mistero che dà sempre da pensare, sono ancora pieni di sorprese […].[264]

Rimando ogni ulteriore commento all'analisi delle opere, in modo da suffragare con esempi le posizioni teoriche. Vorrei però concludere cercando di delineare il bisogno che sta dietro il desiderio di Italia come "liminal zone between European civilization and the world beyond"[265]: ovvero la larvata insoddisfazione rispetto al paradigma economico neoliberista e allo stile di vita americano che, come si vedrà nelle opere pubblicate dalla seconda metà degli anni Settanta in poi, i testi documentano.

[264] Giuseppe Prezzolini, *L'Italia finisce. Ecco quel che resta*, Milano, Rusconi, 1981, pp. 13-14.
[265] Nelson Moe, *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2002, p. 37.

8.1 Giocare a essere italiani

Partecipare a un'opera d'arte, leggere un libro o guardare un film, è un po' come giocare. Queste attività mettono al centro il lettore/lettrice, che si pensa e si relaziona ai personaggi dall'interno dell'opera, entrando in un mondo simbolico diverso da quello della sua realtà quotidiana. La motivazione che anima questo sforzo immaginativo è costituita da "un'esperienza di inadeguatezza".

Nel gennaio del 1952, Gregory Bateson osservò una coppia di scimmie allo zoo di San Francisco. Anche se a un osservatore disattento poteva sembrare che i giovani primati stessero combattendo, a ben guardare stavano soltanto mimando dei gesti aggressivi: in realtà, le scimmie stavano *giocando*. Bateson rilevò che nel gioco da lui osservato c'era il presupposto di una metacomunicazione, cioè di uno scambio di segnali che portasse il messaggio "questo è un gioco". È questa una comunicazione che ha per oggetto la comunicazione stessa, a seguito della quale le azioni della coppia di scimmie non denotavano ciò che avrebbero denotato usualmente (litigio, aggressione). Questo rappresenta un paradosso: "Not only does the playful nip not denote what would be denoted by the bite for which it stands, but, in addition, the bite itself is fictional. Not only do the playing animals not quite mean what they are saying but, also, they are usually communicating about something which does not exist. At the human level, this leads to a vast variety of complications and inversions in the fields of play, fantasy, and art".[266] L'accostamento del concetto di gioco alla pratica artistica è rilevante per un'analisi dell'immaginario sull'italianità nella letteratura. "Play marks a step forward in the evolution of communication"[267], scrisse Bateson; e così come le scimmie giocano mordicchiandosi, per gli esseri umani la categoria del gioco giunge a comprendere il vasto orizzonte dell'arte. Se le scimmie fingono la lotta (e si preparano a essa) attraverso minacce e finti morsi, si può pensare che gli uomini sentano il bisogno di sperimentare certe emozioni e situazioni, anche in preparazione a eventi della loro vita futura, o come reazione a un bisogno presente, attraverso la *fiction*. Massimo Locatelli, in un recente lavoro sul *thriller* nelle serie televisive, ha evidenziato come quest'ultimo abbia "costruito un universo tensivo in cui mettere alla prova le nostre ansie e paure, permettendoci di giocare con la nostra coscienza emotiva e metterla alla prova in situazioni di sicurezza, fino a costruire una sorta di palestra delle emozioni […]".[268] Utilizzando i più recenti contributi della psicologia cognitiva e le applicazioni alle neuroscienze affettive (Jaak Panksepp in particolare), Locatelli rileva come "i racconti di ansia e paura con cui ci confrontiamo davanti agli schermi offrono un ampio parco di giochi e stimoli per l'apprendimento […] la ritualità, come il gioco, è utile nelle pratiche terapeutiche per imparare a gestire il nostro sistema emozionale e renderlo autonomo e funzionale alla costruzione della nostra identità".[269] Il concetto di gioco, e le sue affinità con l'attività artistica come 'palestra' per la costruzione identitaria sono dunque attuali e utilizzati nell'ambito degli studi neuroscientifici sulle emozioni. Tornando a Gregory Bateson, questi aveva inoltre rilevato un'interessante somiglianza fra la psicoterapia e il gioco: entrambi avvengono all'interno di una

[266] Gregory Bateson, *A Theory of Play and Fantasy*, in Katie Salen and Eric Zimmerman (eds.), *The Game Design Reader. A Rules of Play Anthology*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2005, p. 319.
[267] *Ivi*, p. 321.
[268] Locatelli Massimo, *Psicologia di un'emozione. Thriller e noir nell'età dell'ansia*, Milano, Vita e pensiero, 2017, p. 14.
[269] *Ivi*, p. 67.

cornice ben delimitata, attraverso messaggi che non hanno riferimenti reali. "Just as the pseudocombat of play is not real combat, so also the pseudolove and pseudohate of therapy are not real love and hate".[270] Inoltre, se il gioco è preceduto e sostenuto da un segnale metacomunicativo, "therapy is an attempt to change the patient's metacommunicative habits"[271]. Anche il gioco, e di riflesso l'arte finzionale, potrebbe avere la medesima finalità: quella di variare le cornici di riferimento del lettore-spettatore, in modo che, come dopo una terapia, la persona che ha giocato, che si è immaginata in un altro orizzonte, percepisca come mutate le regole attraverso le quali comprende e costruisce i messaggi.

Kendall L. Walton nell'indagare il 'mistero' della partecipazione alle opere rappresentazionali parte dal celebre "Paradox of Fiction". "Perché ci importa di Anna Karenina ed Emma Bovary?"[272] si chiede il filosofo americano. Sappiamo benissimo che i personaggi finzionali non esistono nel mondo reale, tuttavia sembriamo essere in qualche modo in "contatto psicologico" col loro mondo. La risposta che Walton fornisce al paradosso considera le emozioni sperimentabili attraverso la *fiction* come *quasi emotions*, ovvero emozioni non analoghe a quelle che si proverebbero nel mondo reale. Al di là di questo, ciò che qui rileva è che, come dice Walton, se "è soltanto fittizio che la sorte di Anna [Karenina] ci stia a cuore […] certo ci importa – in un modo differente – dell'esperienza nella quale fittiziamente ci importa di tali cose".[273] Ciò a dire che ci importa, e molto, della *partecipazione*. La vita umana, dall'infanzia in poi, è continuamente interessata dalla partecipazione a opere di finzione, che riprendendo l'analogia di Bateson sono assimilabili al gioco.

> Dovremmo aspettarci che coloro che guardano dipinti o film, gli spettatori di teatro, i lettori di romanzi e storie partecipino ai giochi in cui queste opere sono supporti sostanzialmente come i bambini partecipano ai giochi di guardie e ladri, di bambole, e di torte di fango. Lo fanno. Vi sono delle differenze, a dire il vero – e di importanti. Ma non dobbiamo permettere che oscurino le sottostanti similarità. La fruizione di opere d'arte rappresentazionali è essenzialmente una questione di partecipazione. […] E come nel caso dei partecipanti ai giochi infantili, è in prima persona che i fruitori devono immaginare, ed è così che fanno, intorno a loro stessi; immaginano dal di dentro, di fare cose e passare attraverso esperienze.[274]

Ma qual è lo scopo della partecipazione? Walton passa velocemente in rassegna una serie di possibili risposte e proposte. Che la partecipazione fornisca la possibilità di sperimentare ruoli, sviluppare abilità o esperienze, o ancora esprimere emozioni, la risposta individuata dal filosofo americano pone

[270] *Ivi*, p. 326.
[271] *Ibidem*.
[272] Kendall L. Walton, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis Edizioni, 2011, p. 316.
[273] *Ivi*, pp. 316-17.
[274] *Ivi*, pp. 253-4.

costantemente l'accento sull'importanza del coinvolgimento personale nel mondo dei nostri giochi. A livello conscio, l'esperienza partecipativa, per esempio di lettura, potrebbe essere percepita semplicemente come un piacevole intrattenimento. Ma a un livello più profondo l'immaginazione dei lettori, la loro capacità di pensarsi al centro della storia, appare centrale. "Non ci limitiamo ad osservare i mondi di finzione dal di fuori. Ci viviamo dentro".[275] Gli avvenimenti e le emozioni che proviamo, a prescindere dal fatto che si tratti o no di *quasi emotions*, mettono al centro il fruitore/ice, che si pensa e si relaziona ai personaggi *dall'interno*.

Le nozioni che ho sinteticamente e frammentariamente ricordato sono utili per un'analisi della tematica italiana nella letteratura globale. La lettura, o qualunque altra arte rappresentazionale, è assimilabile al gioco, sviluppa una intensa partecipazione, con risvolti emotivi, quasi che il lettore/lettrice sia calato all'interno della storia, e tuttavia mantenga un margine di sicurezza, perché tale attività può essere sospesa, facendo ritorno alla sfera della realtà quotidiana, come rilevato da Berger e Luckmann. "L'esperienza di fronteggiare fittiziamente determinate situazioni, […] esprimere determinati sentimenti in un sogno in una fantasticheria o in un gioco di far finta sono i mezzi attraverso i quali otteniamo una conoscenza più profonda della nostra situazione, o dell'empatia verso gli altri […]", ha scritto ancora Walton.[276] La questione dell'empatia narrativa, con le aspettative di riabilitazione sociale che l'avevano accompagnata (come il programma della letteratura per i detenuti delle carceri americane negli anni Novanta) è oggi controversa: e non solo perché come sostenuto da Suzanne Keen,[277] l'empatia narrativa non implica direttamente miglioramenti nel comportamento prosociale, ma perché il clima sociale, dagli Stati Uniti all'Europa, sembra essere radicalmente mutato. "In pochi anni l'empatia si è rovesciata in rabbia e Barack Obama, che ne aveva fatto lo slogan della sua presidenza, è stato sostituito da Donald Trump."[278] Al di là delle questioni politiche legate alle aspettative forse eccessive riposte nel concetto, peraltro piuttosto vago, di empatia narrativa, un'interessante chiave di lettura può essere fornita dal processo di immaginazione.[279] Kendall Walton ha posto l'accento sul "nostro personale coinvolgimento nei mondi dei nostri giochi" come "chiave per comprendere gran parte dell'importanza che le rappresentazioni rivestono per noi."[280] Per questo, ha scritto il filosofo americano, i bambini "sono praticamente sempre personaggi nei loro giochi di far finta"[281]: perché giocano a *immaginare sé stessi* all'interno di una situazione 'altra' rispetto alla realtà. Mi sembra che lo sforzo, e il bisogno ad esso

[275] *Ivi*, p. 319.
[276] *Ivi*, p. 318.
[277] Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2007.
[278] Laura Boella, *Empatie. L'esperienza empatica nella società del conflitto*, Milano, Raffaello Cortina, 2018, p. 8.
[279] *Ivi*, pp. 164-70.
[280] Kendall L. Walton, *op. cit.*, p. 318.
[281] *Ibidem*.

correlato, di immaginarsi nell'alterità, siano i punti fondamentali per la comprensione di ogni esperienza finzionale, a prescindere dal fatto che questa sia vista come un esercizio etico (come nel citato caso della lettura nelle carceri). Come ha scritto Spivak:

> […] lo studio corretto della letteratura può farci accedere alla performatività delle cultura così come la narrativa la esemplifica. Qui ne siamo al di fuori, ma non come antropologi; piuttosto, come lettori, con l'immaginazione pronta allo sforzo di diventare altro, per quanto in modo imperfetto, come un fine in se stesso. È un fine peculiare perché "può essere motivato […] solo nell'esigenza di un sovrappiù o di un supplemento di giustizia, dunque nell'esperienza di una inadeguatezza o di una incalcolabile sproporzione" (Derrida 1994b, p. 72) Questa è la preparazione al paziente, provvisorio, eternamente e sempre differito arrivo nel performativo dell'altro, con l'obiettivo di non transcodificare, bensì di delineare una reazione.[282]

Spivak si riferisce a un testo di Derrida apparentemente lontano da ogni riferimento alla critica letteraria e alla comparatistica: si tratta di *Forza di legge* (*Force de loi*, 1994), nel quale il filosofo francese opera una profonda critica dell'ideologia giuridica, tentando la decostruzione dei concetti di giustizia e di diritto come forma giuridica, del quale viene evidenziata la genesi a seguito di rapporti di forza politico-economici. "La giustizia", scrive Derrida, "è un'esperienza dell'impossibile. Una volontà, un desiderio, una esigenza di giustizia la cui struttura se non fosse una esperienza dell'aporia non avrebbe alcuna possibilità di essere ciò che è, un giusto *appello* della giustizia".[283] Spivak utilizza questo anelito presente nell'animo umano, questo "momento di sospensione angosciante"[284] per collegarsi ad un altro fondamentale e necessario bisogno, quello di fingersi *nell'altro*: attraverso l'immaginazione, "il grande strumento innato dell'alterità".[285] Il brano di *Forza di legge* mi pare inoltre attinente con quanto riportato da H. D. Duncan negli anni Cinquanta a proposito del bisogno sociale di *fiction* come forma immaginativa simbolica. Perché anche il bisogno di letteratura finzionale si origina attraverso una "esperienza di una inadeguatezza", tanto che Duncan ha parlato di "disproportions between ends and means constitute the inner contradictions common to every institution", per risolvere le quali "make-believe art soon springs up"[286]. E lo scontento, ha rilevato ancora Duncan, risulta maggiore quando il bisogno non è adeguatamente simbolizzato, cioè quando il soggetto non riesce a esprimere ciò che lo rende insoddisfatto: per questo emergono così tanti tipi di arte finzionale, ognuno correlato a una diversa insofferenza, a una diversa percezione di ingiustizia.

[282] Gayatri Chakravorty Spivak, *Morte di una disciplina*, Roma, Meltemi, 2003, p. 39.
[283] Jacques Derrida, *Forza di legge. Il "fondamento mistico dell'autorità"*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 66.
[284] *Ivi*, p. 72.
[285] Gayatri Chakravorty Spivak, *op. cit.*, p. 39.
[286] Hugh Dalziel Duncan, *Language and Literature in society: A Sociological Essay on Theory and Method in the Interpretation of Linguistic Symbols,* New York, The Bedminster Press, 1961, p. 46.

Credo che sia proprio la vaga e strisciante insoddisfazione, l'esperienza di inadeguatezza della propria esistenza e del proprio stile di vita, a motivare nel profondo l'orientamento del lettore/lettrice globale che si avvicina all'esperienza di *fiction* come rappresentazione immaginativa di sé stesso in una sfera di realtà 'altra', quale la realtà italiana.

9. Visioni dell'Italia: Il paese della Grande Tradizione

A partire da questo capitolo entrerò in contatto con i testi, utilizzando gli strumenti teorici di cui ai precedenti capitoli, e cercando di rispondere alle domande che stanno alla base di questa ricerca, ovvero: perché il consumatore di cultura occidentale, e segnatamente americano, è attratto dall'italianità? Quali forme assume questa idea nell'immaginario globale? Perché questo tipo di fascinazione sembra essere diventata pervasiva, soprattutto dopo gli anni Ottanta-Novanta, acquisendo una dimensione macroscopica e ben visibile in diversi ambiti merceologici? L'attenzione è costantemente rivolta alla funzione sociale dei testi all'interno della società in cui vengono fruiti. L'aspetto relativo agli stereotipi, alle formazioni ideologiche e al rapporto col 'potere', verrà invece trattato nella parte III, dove si esamineranno i testi più orientati verso una rappresentazione tipizzata e stereotipata dell'italianità. In questo capitolo, il nono, si analizzeranno prima due testi dei primi anni Sessanta basati sulla visione dell'Italia come Paese della Grande Tradizione; in seguito (cap. 10) verrà invece esplorato il "sogno dell'autenticità salvifica", partendo (§ 10.1) da due testi degli anni Novanta, il periodo in cui il sogno italiano ha iniziato ad avere diffusione globale. Nel § 10.2 osserveremo che la fascinazione suscitata dal sogno italiano è ormai diventata così pervasiva da aver originato una sorta di *pattern*, ovvero di schema consolidato nella letteratura di consumo. Seguirà poi il § 10.3, dedicato a tre opere *mainstream*, per evidenziare quanto il sogno italiano abbia avuto diffusione globale anche al di fuori del genere. Infine, nel § 10.4, l'ultimo di questa parte, mi occuperò di alcuni fra i testi di recente uscita, per cercare di rispondere alla domanda: il sogno italiano è ancora di moda presso il consumatore di cultura globale?

9.1 Morris L. West, *The Devil's Advocate* (1959): Italy as "A Place for God"

A Place for God è il titolo del primo paragrafo di una vecchia recensione[287] su Morris West (1916-1999) apparsa su *Third Way*, una rivista cristiana edita in Inghilterra. L'autore dell'articolo si compiaceva del fatto che uno scrittore contemporaneo si fosse focalizzato sul tema della fede, in contrasto col mare di *ritual despairings* tipico della letteratura del ventesimo secolo. Morris West aveva finalmente, come romanziere, trovato *un posto per Dio*.

Il titolo mi è parso emblematico ed evocativo delle rapporto dell'opera più celebre di West, *The Devil's Advocate* (1959), con l'Italia e l'italianità. L'autore australiano, scomparso nel 1999, oggi non è più noto al grande pubblico, e anche questo è un segno dei tempi: Morris West infatti, nel corso della sua lunga carriera, ha venduto qualcosa come 70 milioni di copie dei suoi romanzi, spesso trasposti per il cinema anche dalle major di Hollywood (fatto questo che ha portato a contrasti fra l'autore e gli sceneggiatori).[288] Oggi resta il lavoro di questo scrittore, e in particolare il fortunato *The Devil's Advocate*, accolto favorevolmente dalla critica e vincitore del *James Tait Black Memorial Prize* per il 1959, a ricordarci di quando l'Italia era, nell'immaginario globale, il paese della Grande Tradizione Cattolica. Non è questo un elemento secondario perché, negli anni a venire, lo sarebbe stato sempre di meno. Nei testi degli anni Settanta incentrati sull'Italia, e più ancora in quelli dei decenni successivi, la Chiesa cattolica italiana e il suo enorme patrimonio religioso e rituale verranno menzionati solo sporadicamente. E più, tardi, a partire dagli anni Novanta, anche in testi basati sull'esplorazione del carattere italiano, spesso non una sola parola sarà spesa a proposito del rapporto degli italiani con la Santa Romana Chiesa: a dimostrazione del processo di laicizzazione della società italiana e occidentale, o della percezione di questo cambiamento da parte degli scrittori stranieri. A ben guardare, non è tanto la laicizzazione della società ad aver orientato questo cambiamento percettivo: gli autori di grande successo non sono interessati alle inchieste sociologiche, e tantomeno alla veridicità di quanto raccontato. Per loro è importante il fascino, concetto fluttuante e ambiguo, è importante cogliere le tendenze e i bisogni insiti nel contesto culturale globale: solo così si riescono a vendere milioni di copie. Semplicemente, per i motivi che si delineeranno meglio in seguito, il gusto egemone a partire dagli anni Settanta/Ottanta si è orientato verso lo 'stile di vita' italiano, verso ragioni di attrazione dell'italianità diverse dall'aspetto tradizionale e religioso. Altre volte invece, come in *Just One Evil Act* (2014) di Elizabeth George, *mystery* ambientato a Lucca, il rapporto degli

[287] Malcolm Doney, *Novelist with an Eye for God. An Assessment for the work of Morris West*, in *Third Way*, vol. 12, n. 12, June 16th 1977, pp. 3-5.
[288] William H. Honan, *Morris West, Popular Novelist Focusing on Faith, Dies at 83*, in *The New York Times*, October 12, 1999, p. 13.

italiani con la religione è così grottesco e inautentico da far pensare a una profonda ignoranza della società italiana da parte dell'autrice, o più probabilmente a un interesse per l'Italia come semplice sfondo della narrazione, per colorire una trama non troppo brillante infarcendola di stereotipi. Dei romanzieri che, come la George, hanno usato l'Italia come *backdrop* narrativo, parlerò nella parte III, centrato sull'esplorazione degli stereotipi; ma è importante capire come, anche in quest'ultimo caso, apparentemente il più semplice da analizzare, l'elemento funzionale prevalente non può costituire, da solo, l'unica chiave di lettura. Le funzioni sono sempre molteplici, anche se per semplicità descrittiva ho cercato di raggruppare le opere secondo la loro funzione prevalente. Anche in Morris West, che si è focalizzato sull'Italia come luogo d'elezione per il ritrovamento, la comprensione profonda, o lo sviluppo della propria fede cattolica, sono presenti gli altri elementi funzionali. Quindi anche in Morris West c'è, in parte, la volontà di adeguarsi a certi stereotipi, di colorire la narrazione con elementi pittoreschi. E allo stesso modo, ci sarà anche, come si sarà forse capito, un elemento funzionale che rimanda all'Italia come "paese dell'autenticità salvifica", elemento questo che invece sarà prevalente nei testi di Adriana Trigiani o Frances Mayes. Anche se in tutti i testi, più che altro per semplificazione didattica, può essere individuato un elemento funzionale prevalente, permane sempre una commistione di più funzioni, e tutte in qualche modo rimandano al mito, o all'immaginario diffuso, dell'Italia come *liminal zone*, come ultima frontiera di un occidente che, nella percezione dell'*audience*, sta andando alla deriva.

"It was his profession to prepare other man for death; it shocked him to be so unready for his own".[289] Fin dalla prima pagina di *The Devil's Advocate*, Morris West ci mette crudamente di fronte alla vicenda di Monsignor Blaise Meredith, un uomo che, pur essendo sacerdote e alto prelato, è impreparato a fronteggiare la più estrema delle marginalità umane, la morte. Che pure gli si presenta all'improvviso, a causa di un carcinoma incurabile. Gli restano pochi mesi, forse addirittura settimane: ma ciò che lo addolora di più non è l'inappellabilità della sentenza, ma il fatto che nella sua anima di freddo e compassato inglese non sia mai trapelato un raggio di sole. Recatosi a colloquio col suo Cardinale, questi dimostrerà di conoscere a fondo i più nascosti bisogni di Meredith, e gli affiderà un'ultima missione in qualità di funzionario della Congregazione dei Riti: svolgerà il ruolo di avvocato del diavolo nel processo di canonizzazione di Giacomo Nerone, martirizzato in Calabria dai partigiani comunisti per non aver rinnegato la propria fede cattolica.

> «[…] Ricostruirà l'esistenza di un morto attraverso le testimonianze di quanti lo conobbero da vivo… la povera, ignorante, maltrattata gente del sud. Sia stato un santo oppure un peccatore per lei in fondo non farà gran differenza. Lei avrà modo di vivere e di parlare

[289] Morris West, *The Devil's Advocate*, Crows Nest NSW, Australia, Allen & Unwin, 2017, p. 5.

> con persone semplici. Può darsi che fra loro le sia dato di trovare il mezzo di guarire la malattia del suo spirito.»
> «Qual è la mia malattia, eminenza?»
> […]
> «Figliolo, nella sua vita non esiste passione. Lei non ha mai amato donna, né odiato uomo, né vezzeggiato bambino. […] Non ha mai chiesto niente, né dato niente. Non ha mai conosciuto la dignità del bisogno, né la gratitudine che sorge quando si condivide la sofferenza di qualcuno. È questa la sua malattia. Questa la croce che si è foggiata per le sue stesse spalle. È qui che comincia il suo dubbio, e anche il suo timore… perché l'uomo che non può amare il proprio simile non può amare neppure Dio.»
> «Come si comincia ad amare?»
> «Per il bisogno», spiegò senza esitazioni Marotta. «Per il bisogno della carne e il bisogno dello spirito […]».
> «Mi sento molto stanco», mormorò Meredith.
> «Ritorni a casa e cerchi di riposare», disse brevemente il cardinale. «Domattina potrà partire per la Calabria […]».[290]

Monsignor Meredith si recherà dunque in uno sperduto paese della Calabria di fine anni Cinquanta, l'immaginario Gemello Minore. Come preannunciatogli dal cardinale, troverà un mondo completamente diverso dalla sua Londra e anche dagli uffici e dalle biblioteche vaticane, ovvero dai luoghi nei quali aveva trascorso l'intera l'esistenza. Il suo era un popolo di "civil and tolerant people. They expected a man to work out his salvation soberly, or damn himself with discretion, to hold his liquor like a gentleman and keep his troubles to himself. They were suspicious of saints and chary of mystics, and they more than half-believed that God Almighty felt the same way".[291] E ora Meredith, l'uomo che non ha mai imparato ad amare, si trovava con un buco nel corpo, e uno nell'anima. Quindi il prelato morente farà il suo ultimo viaggio alla volta del Sud dell'occidente, il meridione d'Italia del dopoguerra; e il ritratto che West fa di questa regione non è troppo indulgente. Nei romanzi che aderiscono allo schema *Make-Believe*, soprattutto quelli più vicini al genere *romance*, l'autenticità, l'umanità del sud sono persino eccessive, rendono la narrazione zuccherosa e poco credibile, soprattutto per i lettori italiani. Certo, gli *Italian vices*[292] si trovano anche in questi testi in quanto elemento caratterizzante: pigrizia, corruzione, miseria e ignoranza non mancano pressoché mai in nessun autore. In questo romanzo di Morris West nel carattere nazionale è presente anche una religiosità morbosa e pervasiva, comunque sempre riconducibile al vizio tipico dell'ignoranza. Come sa bene il dottor Aldo Meyer, medico ebreo del paese, che ogni giorno si scontra con le superstizioni del popolo calabrese. "Per loro aveva lottato, e con loro era vissuto, aveva tentato di educarli, ma

[290] Morris West, *L'avvocato del diavolo*, Milano, Mondadori, 1966, p. 38.
[291] Morris West*, The Devil's Advocate,* Crows Nest NSW, Australia, Allen & Unwin, 2017, p. 17.
[292] Silvana Patriarca, *Italian Vices: Nation and Character from the Risorgimento to the Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

essi tutto pretendevano senza nulla imparare. Si facevano beffe delle nozioni più elementari, mentre assorbivano superstizioni e leggende con avidità da bambini".[293]

Ma perché, poi, l'Italia intera, e in specie il meridione, che anche in questo romanzo dell'Italia e del suo carattere nazionale è esempio caratterizzante, si trova in questo disgraziato stato, pur alle soglie degli anni Sessanta, quando i paesi che la circondano vivono civilmente, nella certezza del diritto, mentre "le leggi italiane sono un tal groviglio, pasticciato, incomprensibile"?[294] Perché, insomma, l'Italia è "cinquant'anni più indietro che tutto il resto d'Europa"?[295] Morris West rintraccia la spiegazione nelle vicende storiche italiane, nel suo passato di instabilità politica. Un'instabilità che apre una finestra su un passato doloroso, il passato di un popolo sconfitto dalla storia. Pochi anni prima c'erano stati la guerra, Mussolini e il fascismo, e prima ancora il forzato processo di unificazione del Regno delle Due Sicilie al Regno di Sardegna e, indietro nei secoli, altre subordinazioni, altre sconfitte. Gli italiani non vogliono organizzarsi, non vogliono "neanche sentire la parola disciplina"[296]. Sono "un popolo sconfitto [che] non può più avere sentimenti di attaccamento al governo. Siamo di fronte a uomini i cui capi li hanno delusi, i cui figli sono morti per una causa persa. Uomini, quindi, che non credono in nessuno… e nemmeno in sé stessi.".[297] Così, quando i partigiani comunisti presero possesso del paese e catturarono i sospettati di aver collaborato coi tedeschi, nessuno mosse un dito in favore degli imputati. Anche se fra loro vi era Giacomo Nerone, un uomo già in odore di santità, colpevole soltanto di non voler rinnegare la fede in Cristo. "Non una voce si levò a protestare, non una mano si levò a porgere aiuto. […] La fame non conosceva lealtà. Troppi erano i vincitori che quei contadini avevano visto arrivare e partire. Il loro rispetto andava ai forti, non ai buoni. Vivevano in una terra aspra, e aspra era la storia che avevano alle spalle."[298]

Eppure, in quel luogo arido e dimenticato, in mezzo a gente rozza e sconfitta, il prelato inglese troverà il modo di guarire la malattia del suo spirito. Leggerà il diario di Giacomo Nerone, il preteso santo contro la cui canonizzazione Meredith doveva indagare, scoprendo che anche lui, come il suo inquisitore, era un inglese esule in Italia, un soldato disertore della seconda guerra mondiale. Fuggito per disperazione e per paura della giustizia degli uomini, ma soprattutto per un suo male intimo, esistenziale. Giacomo Nerone, il cui vero nome era James Black, aveva perduto la fede. "Ci si sente liberi, se non si ha fede, e ciò dapprima costituisce piacevole sensazione. […] Il terrore sorge in seguito. Ci si sente liberi; e tuttavia liberi nel caos, in un mondo inesplicato e inesplicabile".[299] Dopo

[293] Morris West, *L'avvocato del diavolo,* Milano, Mondadori, 1966, p. 22.
[294] *Ivi*, p. 329.
[295] *Ivi*, p. 111.
[296] *Ibidem*.
[297] *Ivi*, p. 99.
[298] *Ivi*, pp. 332-3.
[299] *Ivi*, pp. 343-4.

la diserzione e la fuga nel meridione italiano, Giacomo Nerone troverà l'amore di una contadina, la sensuale e appassionata Nina, dotata di una fede semplice e salda, che a Giacomo-James era negata. Poi, avviene la trasformazione. "Come pervenni a Lui? Lui soltanto lo sa. Brancolavo, ricercandolo; e non lo potevo trovare. […] E poi, un giorno, mi fu nuovamente davanti…"[300] In parallelo alla scoperta della "santità", tutta umana e terrena, del disertore inglese, anche Blaise Meredith troverà finalmente una risposta. In Morris West non c'è mai compiacimento, non ci sono avvenimenti inspiegabili e miracolosi a decretare la salvezza di James o di Meredith. Il romanzo è costantemente ripiegato nel lavorio mentale del protagonista, nella sua ricerca di spiritualità. Non ha neppure importanza sapere, e difatti West non scioglie il mistero, se Giacomo-James verrà canonizzato: il processo è lungo e Meredith, l'avvocato del diavolo, è solo una pedina nel complesso itinerario. Ma c'è qualcosa di ben più importante, suggerisce l'autore. La pace, che il tormentato Meredith, l'uomo che non sapeva amare, trova in quel luogo sconfitto e dimenticato. "Ormai non esistevano più dubbi né tempeste, ma soltanto una tranquillità immensa. Le tempeste ora gli stavano intorno, da ogni parte, fragorose, incessanti, mentre lui placidamente fluttuava nell'occhio del ciclone, in uno stupore di silenzio e di calme acque levigate."[301] L'avvocato del diavolo comprende che la solitudine, il male che gli rodeva l'anima, "è una condizione dell'uomo alla quale non è possibile sottrarci. Ma se cerchiamo di sfuggirla, allora è proprio la volta che andiamo a finire in un inferno ancora più buio: noi stessi."[302] Lui, che pochi mesi prima aveva umilmente domandato al suo Cardinale come sia possibile amare, scopre che la salvezza, come sacerdote e come uomo, passa attraverso l'amore per il prossimo, e "se cerchiamo di stabilire un contatto e ci preoccupiamo di confortare loro anziché noi stessi, alla fine scopriamo di non essere più soli…".[303]

Al suo arrivo, Meredith aveva descritto così lo squallore di Gemello Minore: "una sola via veramente degna di quel nome, una piazzetta microscopica davanti alla chiesa, un dedalo di vicoletti angusti con i panni stesi ad asciugare dall'uno all'altro lato e sporcizia in ogni fenditura dell'acciottolato e cenciosi ragazzini schiamazzanti in mezzo ai rifiuti".[304] Eppure, nella sua ultima lettera, Meredith chiederà di essere tumulato proprio in quel luogo, perché, spiega l'avvocato del diavolo al suo vescovo, "[…] qui, per la prima volta, ho ritrovato me stesso come uomo e come prete".[305]

L'Italia, nell'immaginario dei milioni di lettori di Morris West, era davvero il luogo della Grande Tradizione Cattolica. Era "a Place for God".

Negli anni a venire, questa percezione sarebbe cambiata di molto.

---

[300] *Ivi*, pp. 345-6.
[301] *Ivi*, pp. 338-9.
[302] *Ivi*, p. 360.
[303] *Ibidem*.
[304] *Ivi*, p. 183.
[305] *Ivi*, p. 353.

9.2. Irving Stone, *The Agony and the Ecstasy* (1961): Il Paese della Grande Cultura

> D: Quali cambiamenti nota nel suo lavoro come docente di italiano?
> R: Ah, direi che… questo è un cambiamento direi nazionale. Quando io ero studente molti anni fa (ride) si studiava letteratura, tutti volevano studiare letteratura e si faceva qualche corso di cultura, eccetera. In questi 40 e più anni c'è stata questa grande trasformazione, in cui adesso sia gli studenti che escono col dottorato, sia l'interesse degli studenti giovani… non c'è più interesse per la letteratura, ma molto di più per la cultura e la lingua… lingua più pratica, non glottodidattica… conversazione, lettura, composizione… ma molto… limitata. […] Direi che le persone di mezza età, nei gruppi italiani, e son parecchi qui… o se legge i giornali italo-americani, che parlano di italianità… sono molto tradizionali, hanno sempre articoli su, non so, Michelangelo, Tiziano… parlano un po' di letteratura, ma generalmente non contemporanea, eccetera. l'Italia per quel gruppo è l'Italia della Grande Cultura, con la "C" maiuscola… invece direi che per i ragazzi è la "c" minuscola che interessa… come vivono gli italiani, come reagiscono, che programmi guardano, se usano l'internet… queste son le cose che interessano oggi.[306]

Irving Stone (1903-1989) è stato uno scrittore californiano specializzato in ricostruzioni storiche e biografie romanzate. Il suo esordio risale al 1934, con *Lust for Life*, *biographical novel* su Vincent Van Gogh. Negli anni successivi, Stone si è dedicato alla ricostruzione della vita di personaggi americani, adottando solitamente la forma della biografia romanzata e più raramente quella del saggio biografico. La lunga sequenza di biografie e accurate ricostruzioni storiche di personaggi di spicco della vita sociale, artistica e politica degli Stati Uniti venne interrotta solo nel 1961, quando Stone, che si era da alcuni anni trasferito in Italia, dette alle stampe *The Agony and the Ecstasy* (Doubleday), ovvero quello che sarebbe divenuto, insieme a *Lust for Life*, il suo maggior successo, grazie anche alla trasposizione cinematografica che ne fece Hollywood nel 1965.[307]

Credo che Irving Stone sia stato uno degli ultimi rappresentanti di un certo modo di guardare all'Italia e all'italianità da parte della cultura di massa. Accostandomi al suo *The Agony and the Ecstasy*, fin dalle primissime pagine mi è balzato alla mente il colloquio che nel luglio del 2015 ebbi con una professoressa del dipartimento di *Italian and French Studies* di una nota università di Boston. La docente, americana e ormai prossima alla pensione, aveva rievocato efficacemente la ragioni del suo interesse per il nostro paese, citando più volte quella che per lei era la Grande Cultura italiana, la cultura "con la C maiuscola". Parlando dell'attrazione che fin da ragazzina aveva provato per l'Italia,

[306] Luglio 2015, intervista a docente di lingua e letteratura italiana in una nota università del Massachusetts.
[307] *The Agony and the Ecstasy*, produzione 20th Century Fox, regia di Carol Reed, con Charlton Heston nel ruolo di Michelangelo. Anche *Lust for Life* aveva avuto un importante adattamento per il grande schermo, con il film omonimo del 1956 prodotto dalla MGM, per la regia di Vincente Minnelli e con Kirk Douglas nel ruolo di Van Gogh. Entrambi i film (soprattutto *Lust for Life*) riscossero un successo di pubblico e critica inferiore alle elevate aspettative della produzione, legate al successo commerciale dei romanzi, all'imponente budget messo in gioco dalle major e dalla partecipazione di attori e registi di primo piano.

e che la aveva spinta a studiare l'italiano, la professoressa aveva citato ripetutamente i classici. Quando finalmente, intorno ai vent'anni, aveva potuto visitare Firenze, la fascinazione da lei provata era ancora tutta legata alla tradizione: "Io mi ricordo la prima volta che da ragazza io sono stata in Italia, a Firenze, io andavo in giro, e mi dicevo… Dante ha camminato per queste strade, abitava qui… questo è un manoscritto del Petrarca. Ero affascinatissima."[308]

Ho citato questa intervista qualitativa sullo studio dell'italiano in USA perché mi sembra emblematica di una serie di motivazioni, fascinazioni e approcci nei confronti della cultura italiana da parte degli statunitensi che ormai si sono quasi estinte (come citato in apertura, questo tipo di interessi oggi sopravvive soprattutto all'interno dei circoli di immigrati italiani all'estero o comunque negli ambienti più tradizionalisti: a livello di cultura di massa è quasi scomparso). Prima di affrontare la biografia di Michelangelo, Irving Stone aveva trascorso alcuni anni in Italia, prima a Firenze e poi a Roma, Carrara, Bologna, per assorbirne la lingua e la storia. Secondo la breve nota che conclude il testo, l'autore ha impiegato ben sei anni nella ricerca biografica, basata sullo studio, la traduzione e l'annotazione di un ampio corpus di corrispondenza, appunti e contratti di Michelangelo. Questo lavoro venne affrontato dal prof. Charles Speroni, fondatore e *chair* del *Department of Italian* della UCLA dal 1949 e 1956, in collaborazione con Stone e questo permise, per usare le parole dello stesso Stone, "to create a solid base for the novel"[309]. Ma, come si legge nella nota conclusiva, i riferimenti di Stone sono stati anche altri e di altissimo livello: da Bernard Berenson a Giovanni Poggi. Per questo romanzo l'autore nel 1982 è stato insignito del titolo di Grande Ufficiale, Ordine al Merito della Repubblica Italiana.

La volontà di scrivere un romanzo sull'Italia, e se si vuole sul genio italico, parte dunque da un presupposto, solitamente assente nell'odierna e abbondante (para)letteratura angloamericana sull'Italia: l'impegno, la fatica necessaria per accostarsi a una cultura diversa e lontana senza volersi appoggiare esclusivamente (o, almeno, cercando di limitarne l'impiego) sugli stereotipi e sui pregiudizi connessi, sia positivi che negativi. Leggendo il romanzo, specie se come ho fatto io lo si fa seguire a una nutrita schiera di best seller planetari che parlano del nostro paese, si percepisce immediatamente questo aspetto. L'autore ha lavorato molto per avvicinarsi alla cultura italiana, cercando di ricostruire con passione filologica gli aspetti della vita di Michelangelo Buonarroti. Come in questo passo iniziale:

> "Let's hurry" urged Granacci. "This is the best moment of the day for Ghirlandaio, before he begins his drawing". They went with unmatched strides along the narrow streets, past the Street of the Old Irons with its stone palaces and exterior flights of carved stone stairs

[308] Luglio 2015, intervista a docente universitario di lingua e letteratura italiana in una nota università del Massachusetts.
[309] Irving Stone, *Note*, in *The Agony and the Ecstasy*, London, Arrow Books, 1997, p. 829.

> leading to jutting penthouses. They made their way along the Via del Corso and saw on their right through the narrow slit of the Via dei Tedaldini a segment of the red-tiled Duomo, and after another block, on their left, the Palazzo della Signoria with its arches, windows and crownings of its tan stone tower penetrating the faint sunrise blue of the Florentine sky. To reach Ghirlandaio's studio they had to cross the Square of the Old Market, where fresh beeves, cut down the backbone and opened wide, hung on pulleys in front of the butchers' stalls. From here it was but a short walk past the Street of the Painters to the corner of the Via dei Tavolini where they saw the open door of Ghirlandaio's studio.[310]

Lo sforzo di ricostruzione dell'antica topografia fiorentina è evidente. Nel testo vengono citati nomi di vie oggi scomparsi (via dei Ferrivecchi, tradotta come *Street of Old Irons* per non far sfuggire il significato, è l'attuale via Strozzi), e il lettore è guidato sulle antiche lastre di pietra che pavimentano Firenze, seguendo i passi dell'artista verso l'apprendistato alla bottega del Ghirlandaio.

L'idea di consumatore di cultura che sta dietro un testo sull'Italia come *The Agony and the Ecstasy* è molto lontana dal mondo dei moderni lettori di opere (para)letterarie sull'Italia. Nel caso di Irving Stone, il fruitore non cerca il contatto 'terapeutico' con una cultura diversa (come in *Eat, Pray, Love* di Elizabeth Gilbert), né è intrigato da un ambiente corrotto e 'pericoloso' (come nei *mystery* di Donna Leon). Il motivo di interesse principale, risiede in quello che la professoressa sopra ricordata chiamava la cultura con la C maiuscola: la conoscenza, in forma romanzata e adattata per un pubblico di massa, delle vicende storiche e artistiche che hanno portato allo sviluppo del genio michelangiolesco. Ma non è tutto qui. Fascinazioni culturalmente più basse, come il rapporto degli italiani con la bellezza e col piacere, unite alla consapevolezza dell'ambientazione in una terra storicamente e politicamente instabile, e dunque pericolosa, sono presenti anche nel testo di Irving Stone. Come detto a proposito di Morris West, i caratteristici *Italian vices* fanno parte di ogni romanzo scritto da non italiani e ambientato in Italia, perché la diffusione di certe visioni (o stereotipi) è così pervasiva da essere quasi ineludibile. Questo tipo di suggestioni era già molto sviluppato nei romanzi sull'Italia di un secolo fa, da Henry James a Edith Wharton. Ma in Irving Stone, pur presenti, tali elementi non costituiscono il fulcro primario dell'interesse dell'autore e dei bisogni dei lettori. In *The Agony and the Ecstasy* l'autore è in primo luogo interessato a calarsi in un ambiente, la Firenze del Rinascimento, e in un personaggio, Michelangelo Buonarroti, che vengono presentati come una fonte immensa di interesse e fascino. Si obbietterà che anche nei romanzi più commerciali, come le *historical romance novel* (come in Alyssa Palombo, *The Most Beautiful Woman in Florence*, 2017) sono presenti i temi legati alla cultura rinascimentale. Anche questi testi, pur superficialmente, si basano sul culto della bellezza, parlano della rinascita dell'umanesimo dopo i "secoli bui", fanno frequenti riferimenti alle opere d'arte. È indubbiamente vero, ma i lettori di Irving Stone, e l'autore

[310] Irving Stone, *The Agony and the Ecstasy*, London, Arrow Books, 1997, p. 8.

stesso, vogliono ben di più di una fascinazione generica. Vogliono una ricostruzione accurata, fondata su documenti storici, e convalidata dal parere di autorevoli accademici. Vogliono potersi divertire, leggendo della vita di Michelangelo, ma non sono interessati a storie di pura invenzione: se ci sono delle digressioni intimistiche e psicologiche (come quelle a proposito del rapporto di Michelangelo col padre), queste devono essere funzionali alla ricostruzione del carattere dell'artista e alla celebrazione della sua genialità. In questo tipo di romanzi, l'estro creativo del genio è strettamente connesso al luogo mitico (Firenze e l'Italia in generale) che permette all'artista di sviluppare il suo sentire in comunione con la bellezza del creato e di Dio. È un tema spesso associato all'Italia, ma qui c'è la volontà di scendere più in profondità con la ricostruzione storica, di calarsi nell'animo di Michelangelo e nel fenomeno artistico e politico del Rinascimento (ovviamente, per quanto sia possibile con una *biographical novel* che non rinnega certo i suoi intenti anche commerciali). Si veda questo passo a proposito dei pensieri di Michelangelo su quello che il suo Davide avrebbe dovuto rappresentare:

> The Greeks had carved bodies from their white marble of such perfect proportion and strength that they could never be surpassed; but the figures had been without mind or spirit. His David would be the incarnation of everything Lorenzo de' Medici had been fighting for, that the Plato Academy had believed was the rightful heritage of man: not a sinful little creature living only for salvation in the next life, but a glorious creation capable of beauty, strength, courage, wisdom, faith in his own kind, with a brain and will and inner power to fashion a world filled with the fruit of man's creative intellect. His David would be Apollo, but considerably more; Hercules, but considerably more; Adam, but considerably more; the most fully realized man the world had yet seen, functioning in a rational and humane world.[311]

E ancora, nella prima parte, quando l'autore descrive i tormenti del giovane Michelangelo di fronte all'arte pittorica del Ghirlandaio, sentita come troppo convenzionale rispetto alla volontà di rinnovamento del giovane artista:

> And yet, when he went alone to Santa Maria Novella the following Sunday during mass, weaving his way through the worshiping Florentines in their short velvet farsetti, doublets, voluminous cloaks of camlet trimmed in miniver, and high-crowned hats, he felt let down: so much of the freshness and vigor had leaked out from the drawings. The eight women were still lifes in mosaic, as if made of hard bits of colored stone. And certainly it was not the birth of John to the modest family of Elisabeth and Zacharias; it was a social gathering in the home of a merchant prince of Italy, utterly devoid of religious spirit or content.[312]

[311] *Ivi*, pp. 427-8.
[312] *Ivi*, p. 40.

E quando Michelangelo discute d'arte col suo primo maestro, il Ghirlandaio, le inclinazioni del giovanissimo artista per la rappresentazione del corpo umano emergono spontaneamente:

> "No. All of character that's necessary to show can be done through the face... and perhaps the hands. No one has worked in nudes since the pagan Greeks. We have to paint for Christians. Besides, our bodies are ugly, misproportioned, full of boils, fever and excrement. A garden of palms and cypresses, oranges in bloom, an architectural design of a straight stone wall with steps running down to the sea... that is beauty. And non-controversial. Painting should be charming, refreshing, lovely. Who can say that the human body is any of these things? I like to draw figures walking delicately under their gowns..."
> "...and I would like to draw them the way God made Adam."[313]

In seguito, invitato a vivere nel palazzo di Lorenzo il Magnifico, il giovane Michelangelo potrà maturare le proprie inconsce aspirazioni per il recupero dell'armonia dell'arte classica, attraverso la frequentazione dei neoplatonici che si riunivano presso il palazzo:

> Humanism.
> What did it mean?
> As the hours wore on he found himself caught up in interest. So much so that when Bertoldo signaled that he was leaving, slipping out quietly, Michelangelo remained. And as each of the Platonists poured out his thoughts he slowly gathered the sense of what they meant:
> We are giving the world back to man, and man back to himself. Man shall no longer be vile, but noble. We shall not destroy his mind in return for an immortal soul. Without a free, vigorous and creative mind, man is but an animal, and he will die like an animal, without any shred of a soul. We return to man his arts, his literature, his sciences, his independence to think and feel as an individual, not to be bound to dogma like a slave, to rot in his chains.[314]

Queste citazioni testimoniano dell'intento divulgativo sotteso al testo. Nel giovane Michelangelo, apprendista tredicenne alla bottega del Ghirlandaio, secondo la narrazione di Stone c'è già *in nuce* un confuso pensiero di rivoluzione umanistica: il giovane è insofferente verso l'arte del suo tempo, ammira i greci e le opere di Fidia, vorrebbe tornare alla scultura del nudo. In lui è già presente la volontà di recuperare l'armonia dell'arte classica. Il concetto, col proseguire della narrazione, si delinea con maggiore precisione. La frequentazione del giardino mediceo di San Marco, la vita presso il palazzo del Magnifico, le lezioni di Pico della Mirandola, Angelo Poliziano e Marsilio Ficino: tutto converge verso la maturazione artistica del giovane Michelangelo e concorre a formare una sorta di storia romanzata del Rinascimento italiano.

[313] *Ivi*, pp. 33-4.
[314] *Ivi*, pp. 128-9.

E in fondo era probabilmente questo che, fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, interessava a Irving Stone: c'è nel testo un fine didascalico che si configura come un tentativo onesto di avvicinare i lettori anglosassoni alla conoscenza della rivoluzione culturale del Rinascimento italiano. L'America di Irving Stone era un paese nel quale il *Reader's Digest* contava oltre quindici milioni di abbonati, e la domanda di contenuti culturali adattati per il grande pubblico, anche in forma di condensato di opere letterarie, era molto consistente e ha continuato a crescere fino al 1970. L'accostamento mi sembra significativo e non vuole essere in alcun modo una critica al testo di Stone. Faccio solo rilevare che oggi un simile atteggiamento nel pubblico non esiste più, perché i lettori sono attratti da altri aspetti dell'italianità. Una biografia romanzata la cui primaria fonte di suggestione sia l'avvicinamento, sia pure in forma semplificata e romanzata, alla grande cultura italiana, oggi troverebbe difficilmente un pubblico di lettori. Si prenda il caso del testo di Dava Sobel, *Galileo's Daughter*, pubblicato da Bloomsbury nel 1999 con un notevole riscontro di pubblico e critica. In comune col romanzo del 1961 di Irving Stone, quello di Sobel, giornalista nel *NY Times* e nota divulgatrice scientifica, ha la base di partenza: per Stone fu il corpus delle lettere di Michelangelo, per Sobel il carteggio fra Galileo Galilei e la figlia Celeste, monaca di clausura. Entrambi si basano sulla traduzione inglese di un corpus di lettere in italiano. Ma mentre Stone, nel '61, ne ha fatto un romanzo biografico, la Sobel, quasi quaranta anni dopo, ha tradotto in inglese il carteggio, riportando molte delle lettere nel testo e commentandole. La storia che ne emerge, nel caso della Sobel, è dunque più realistica, e il testo non si può certo definire una *novel*, ma un saggio con elementi biografici, comunque *non fiction*. Questo perché, con ogni probabilità, i lettori del 1999 non avrebbero reagito adeguatamente di fronte a un testo anche latamente didascalico. Il risultato, con *Galileo's Daughter*, è un libro forse più 'alto', ma ugualmente godibile anche da un pubblico non specializzato, più in sintonia con i gusti moderni rispetto a una biografia romanzata. Anche se, a proposito del gusto egemone, non ci sono mai spiegazioni troppo semplici e univoche. I motivi per cui il grande pubblico resta sedotto da un'opera d'arte sono spesso misteriosi, e le linee di demarcazione non sono mai troppo precise: certi elementi di fascinazione sono presenti anche nel testo di Stone. Come in questo passo, a proposito del viaggio di Michelangelo verso Siena:

> He had a sense of physical delight as his horse moved along the contours of a ridge, rising ever higher into the flawless Italian sky, the air he breathed so pure that his whole being felt ennobled, meanness and pettiness falling away from him: a rapture he experienced only when he carved white marble. Tuscany untied the knots in a man's intestines, wiped out the ills of his world. God and man had combined to create this supreme work of art. Pictorially, Michelangelo thought, this might be the Garden of Eden. Adam and Eve had departed, but to his sculptor's eye, scanning the undulating ranges which flowed backward

> in space with the lyricism of the green river winding through the valley below him, dotted with stone houses, sun-mellowed tile roofs, hayricks, Tuscany was paradise.[315]

Il motivo della sublime bellezza del luogo, capace di spazzare via la sofferenza dall'animo umano, è dunque una sorta di stereotipo culturale (positivo) presente anche in *The Agony and the Ecstasy*. In Irving Stone la Toscana e l'Italia sono terapeutiche, è vero, ma sono comunque un luogo reale, certo lontano nel tempo, ma alla cui ricostruzione storica e geografica l'autore e il suo pubblico sono interessati. La bellezza del luogo e la meraviglia dello sguardo sono una costante nelle descrizioni di Stone. Ma questi elementi, come detto sopra, nel caso dei testi che fondano la propria attrattiva sull'avvicinamento alla Grande Cultura, restano sullo sfondo, rappresentano una sorta di complemento della narrazione, che si regge invece sull'interesse per la storia dell'artista e del periodo storico.

Nella letteratura ispirata dalla Grande Cultura il desiderio di seguire le orme di Michelangelo per le strade di Firenze testimonia del bisogno dei lettori di avvicinarsi alla cultura del Rinascimento. La professoressa americana di cui ho riportato la citazione in apertura, quando nella sua giovinezza vagava per le strade un tempo percorse da Dante e Boccaccio, non cercava *in primo luogo* una trasformazione del sue essere, una sua emancipazione. Era affascinata dalla Cultura, dalle vecchie lastre di pietra, da un luogo che aveva fatto da cornice alla vita di personaggi per lei mitici. Nei romanzi più recenti le opere d'arte e i personaggi storici vengono citati molto più raramente: l'accento è posto sul modo di vita, sugli aspetti anche banali, ma significativi, del comportamento sociale (non a caso un grande rilievo, nelle opere degli ultimi decenni, è dato alla cucina).

Tuttavia, in ultima analisi, anche i lettori di Stone cercano un livello di soddisfazione dei propri bisogni *più profondo* rispetto a quello che la sola ricostruzione della vita di un grande artista potrebbe dare. Anche loro nella letteratura sull'Italia cercano qualcosa di indefinibile e misterioso, in questo caso la contemplazione dell'esperienza estetica che mette in comunione col divino e per questa via dà accesso a una forma superiore di consapevolezza nei confronti della propria vita. Come è evidente nella conclusione di *The Agony and the Ecstasy*, quando Michelangelo, ormai ottantanovenne sul letto di morte, ripercorre le tappe della propria vita e vede distintamente ogni sua opera, dalla Battaglia dei Centauri che, diciassettenne, aveva scolpito per Lorenzo il Magnifico, fino alla basilica di San Pietro:

> Dusk was falling. Alone in the room, Michelangelo began to review the images of all the beautiful works he had created. He saw them, one by one, as clearly as the day he had made them, the sculptures, paintings and architecture succeeding each other as swiftly as had the years of his life.
> […]

[315] *Ivi*, pp. 412-13.

> St. Peter's.... He entered the church through its front portal, walked in the strong Roman sunshine down the wide nave, stood below the center of the dome, just over the tomb of St. Peter. He felt his soul leave his body, rise upward into the dome, becoming part of it: part of space, of time, of heaven, and of God.[316]

Vi è molto, in questa conclusione, che riguarda la volontà dell'autore di esplorare la psicologia del genio, di calarsi nella mente dell'uomo, quasi un semidio, che ha creato con le sue mani opere in grado di rappresentare l'umanità al di là del suo tempo e della sua epoca. Ma vi è anche la volontà di stimolare nella lettrice e nel lettore, attraverso la ricostruzione della vita e dell'esperienza del genio (poiché noi, attraverso la narrazione, percepiamo "dall'interno" i pensieri di Michelangelo) un più alto livello di consapevolezza nei confronti della vita. E in questo senso l'opera di Stone assomiglia a quella degli scrittori più recenti. L'Italia è il paese della Grande Bellezza, e questa può portare ad acquisire una maggiore capacità di relazionarsi efficacemente con l'esistenza; ma tale percorso per gli scrittori come Irving Stone e per i lettori di *The Agony and the Ecstasy*, non poteva passare che dalla contemplazione della Grande Cultura.

[316] *Ivi*, p. 828.

10. Visioni dell'Italia: Il sogno dell'autenticità salvifica

10.1 Gli anni Novanta: sognarsi in Toscana

Frances Mayes, *Under The Tuscan Sun* (1996)

I milioni di lettori di Frances Mayes (1940) sanno bene che *Under The Tuscan Sun: At Home in Italy* (1996) non è un romanzo, e tantomeno un *romance*. Sono talmente tante le differenze con l'omonimo film del 2003 che, più che di trasposizione cinematografica, credo si possa parlare di ispirazione o derivazione. Osservando la vicenda dal punto di vista dell'attrattiva per l'italianità, il libro e il film sono entrambi interessanti: di fatto la versione cinematografica rappresenta una semplificazione di quanto presente nel libro, virando però la struttura narrativa verso il genere rosa (*romance*), probabilmente ritenuto più redditizio per un *blockbuster* hollywoodiano. Il libro è invece un *memoir*, cioè una raccolta di memorie o romanzo autobiografico. E se la protagonista del film è una single americana, nel testo l'autrice, docente universitaria presso la San Francisco State University, alterna la prima persona con lunghi passaggi nei quali utilizza il 'noi', includendo nella narrazione il proprio compagno Ed, col quale intraprende fin dall'inizio l'avventura italiana. Senza addentrarmi in una disamina sulle tecniche narrative, la prima persona singolare è evidentemente funzionale all'espressione di pensieri e considerazioni intimistiche e introspettive, mentre il 'noi' è riservato alla narrazione delle vicende della coppia, alle prese con la difficile ristrutturazione di una villa in Toscana. A differenza di quanto la trasposizione holliwoodiana potrebbe far credere, il testo di Mayes è infatti il diario, o la raccolta di memorie, di una coppia di americani, non più giovani e con un divorzio alle spalle, che decidono un po' follemente (ma non troppo, perché questo genere di operazioni si è rivelato tutt'altro che economicamente sconveniente) di acquistare una casa "seven thousand miles away" dalla loro residenza californiana. I pensieri dell'autrice sulla nuova casa, i bisogni che l'hanno spinta a acquistarla, il modo in cui vengono percepiti e descritti l'Italia e gli italiani sono elementi di interesse per esplorare il rapporto fra immaginario collettivo globale e italianità. Come nel prototipo di letteratura finzionale esaminato da Hugh D. Duncan (cfr. cap. 8), in questo testo, così come negli altri che analizzerò nel corso di questo capitolo, il focus è posto sull'esperienza del desiderio. I due best-seller che ho esaminato al cap. 9, quelli di Morris West e

Irving Stone, erano centrati sull'Italia come Paese della Grande Tradizione; Frances Mayes invece ci racconta la sua Italia nel linguaggio stupito degli innamorati, nel quale a farla da padrone sono l'attrazione e la sua irrazionale sorella, la paura. Insieme, attrazione 'folle' e paura 'irrazionale' concorrono a determinare un altro concetto, indefinibile ma fondamentale: il fascino. Che si basa e si sviluppa su un bisogno profondo e spesso inespresso, comune allo scrittore di *fiction* e ai suoi lettori.

> But here, absolutely everything conspires to keep me staring into the dark.
> Italy always has had a magnetic north pull on my psyche. […]
> I am seven thousand miles from home, plunking down my life savings on a whim. Is it a whim? It feels very close to falling in love and that's never really whimsical but comes from some deep source. Or does it?[317]

Qual è l'esperienza di *Make-Believe* alla quale ci introduce la narrazione? A ben guardare, non è poi così importante che a questo bisogno-desiderio sia data la forma di un *memoir* piuttosto che di un *romance*; ciò che ci interessa è la natura di quello che la Mayes chiama *whim*, capriccio. Il lettori, attraverso la narrazione, fingono loro stessi nel contatto profondo con un'altra cultura e un'altra vita. L'uso italiano del verbo *fingere* non tragga in inganno: qui il significato che gli si attribuisce e quello di far finta di essere, *Make-Believe*, appunto, a sua volta correlato all'esperienza immaginativa interna evidenziata da Kendall Walton e G. C. Spivak (cfr. § 8.1). Il lettore o la lettrice dunque fingono di recarsi in un luogo per loro esotico e lontano, l'Italia. Di acquistare una casa in Toscana e di trasferirsi laggiù. Fin dalla prefazione, sono invitati a condividere con l'autrice la metafora secondo cui i cambiamenti nella vita concorrono alla maturazione identitaria: "To bury the grape tendril in such a way that it shoots out new growth I recognize easily as a metaphor for the way life must change from time to time if we are to go forward in our thinking."[318]

Certo, l'operazione di acquisto è tutt'altro che agevole. Il groviglio delle leggi italiane è difficile da decifrare per degli *stranieri* (in italiano nel testo), e il confronto con le istituzioni e i professionisti italiani, dal notaio al geometra, è spesso frustrante. Gli americani rimangono allibiti quando il proprietario spiega loro come funzionano le cose col fisco in Italia. "The owner expects to claim that the house cost one amount while it really cost much more. 'That is just the way it's done,' he insists. 'No one is fool enough to declare the real value'."[319] Tutti sembrano agire attraverso una rete amicale che sconcerta gli acquirenti provenienti da oltreoceano. "Is there a Mafia here? Our questions are

[317] Frances Mayes, *Under The Tuscan Sun: At Home in Italy*, New York, Broadway Books, 1997, pp. 11-14.
[318] *Ivi*, p. 6.
[319] *Ivi*, p. 10.

naïve."[320] Ma la diffidenza, la paura, non sono che l'altra faccia dell'attrazione. E allora, ovunque la narratrice si volti, il suo sguardo è colmo di meraviglia.

> A few farmers sell produce on the steps of the nineteenth-century teatro every morning. As we drink espresso, we watch them holding up rusty hand scales to weigh the tomatoes. The rest of the piazza is lined with perfectly intact medieval or Renaissance palazzi. Easily, someone might step out any second and break into La Traviata. Every day we visit each keystoned medieval gate in the Etruscan walls, explore the Fiat-wide stone streets lined with Renaissance and older houses and the even narrower vicoli, mysterious pedestrian passageways, often steeply stepped. […] [The inhabitants] They walk slowly, with very fine, I want to say, carriage. I keep saying, "Isn't she beautiful?" "Isn't he gorgeous?" "Look at that face—pure Raphael."[321]

L'autrice, e di riflesso il suo pubblico, hanno "the urge to examine my life in another culture and move beyond what I knew".[322] Nella cronaca dei suoi viaggi fra Stati Uniti e Italia, l'autrice ci ricorda quanto sia affascinata dalle differenze culturali. "Splendid to arrive alone in a foreign country and feel the assault of difference. Here they are all along, busy with living; they don't talk or look like me. The rhythm of their day is entirely different; I am thoroughly foreign".[323] Ma perché arrivare a comprare casa all'estero, e perché proprio in Italia? Certo, una docente universitaria di materie umanistiche non può che riconoscere che "The language, history, art, places in Italy are endless—two lifetimes wouldn't be enough."[324] Ma non c'è solo questo, anzi: altrimenti, saremmo dalle parti di Irving Stone, e non in un best-seller degli anni Novanta. Hugh D. Duncan ha mostrato come la letteratura di finzione serva per evitare l'azione, per bloccare lo sviluppo di riflessioni razionali potenzialmente minacciose per la comunità. Dunque, la paraletteratura di grande successo è una sorta di "libro dei desideri" della comunità; attraverso queste rappresentazioni simboliche (espresse attraverso il linguaggio, in questo caso, ma vale lo stesso per il cinema o la televisione), "the community gives us ready-made ways of expressing desire."[325] Duncan ci invita a considerare l'importanza dell'espressione del desiderio attraverso il linguaggio. Se a questi desideri profondi e inconsci (i capricci, i desideri folli che pure hanno la *deep source* di cui parla Mayes) non venisse data forma simbolica attraverso l'espressione linguistica, non ci sarebbe comprensione e, con l'esperienza finzionale, non sarebbe possibile l'espulsione del desiderio auspicata dalla comunità. È infatti attraverso la finzione, in questo caso letteraria, che si compie il 'miracolo' immaginativo che

[320] *Ivi*, p. 133.
[321] *Ivi*, p. 14-15.
[322] *Ivi*, p. 20.
[323] *Ivi*, p. 254.
[324] *Ivi*, p. 20.
[325] Hugh Dalziel Duncan, *Language and Literature in Society: A Sociological Essay on Theory and Method in the Interpretation of Linguistic Symbols*, Chicago, University of Chicago Press, 1953, p. 42.

ci fa "entrare nella testa" di chi fa il grande passo di avvicinarsi a una cultura lontana, proprio come con Irving Stone seguivamo i passi di Michelangelo per le strade di Firenze. Questo ci permette di ridurre la tensione provocata dai bisogni insoddisfatti, attraverso un'azione (in questo caso, la lettura) controllata e auspicata dalle istituzioni più potenti della società. Per questo Duncan, rifacendosi a Kenneth Burke, ribadisce che una delle funzioni storiche dell'arte, e soprattutto di quella finzionale (*Make-Believe*), è il controllo sociale. La comunità, attraverso il vasto catalogo dei diversi tipi di arte finzionale (romance, favole, storie di successo, ecc.) ci fornisce una valvola di sfogo dalle frustrazioni provocate dal desiderio insoddisfatto. L'analisi di queste forme di finzione pubblica, disponibili a tutti e approvate come mezzi legittimi di intrattenimento, permette di elaborare ed espellere desideri che non avevano trovato nel singolo un adeguato livello di simbolizzazione ed espressione, e che quindi provocavano angoscia. Attraverso la finzione, possono essere espressi i bisogni più riprovevoli e minacciosi per la comunità, come la violenza, il sadismo, i crimini sessuali. Tutto è condotto a livello di finzione, e i libri e i film, per quanto "sconvenienti", o "vietati ai minori", sono forme di intrattenimento pubbliche e perfettamente legittimate, che ci permettono di esprimere e neutralizzare la carica eversiva del desiderio. "Wishing symbols do not deny expression of desire but return the somatic and psychic charges attendant on desire to the level of feeling alone. This is endurable so long as we play make-believe as in games, where we wish publicly through the use of symbols approved by the group and according to established rules".[326] Nel testo di Mayes, come in tutti i testi a tematica italiana comparsi negli ultimi trent'anni, non è certo l'espressione di desideri violenti, o a sfondo sessuale, ad attrarre i lettori. In questi testi, anche in quelli basati sulla Grande Tradizione, è individuabile una specifica motivazione di fondo. Infatti, come ci ricorda Duncan in coerenza con la prospettiva interazionista, "We do not use imagination for wishing 'alone' and 'inside our heads.' We learn to feel, imagine, think, and will as we communicate in our social roles."[327] I nostri desideri si formano a livello sociale, dunque non hanno quell'originalità che vorremmo attribuire loro:

> Make-believe allows us to elaborate desire through imaginative symbolic forms developed in time as traditional forms of wishing. On this level our wishes are no more unique than our clothes, which may be individual but never an arbitrary expression of the self. Our wishes, too, are limited to a culturally determined range of make-believe forms.[328]

Questa "standardizzazione dei desideri" ci permette però di individuare, utilizzando la *fiction* commerciale, la categoria di desideri e i bisogni che sono causa del successo delle opere. Il motivo di fondo che sta dietro l'attrattività del sogno italiano, è quello di Italia come *liminal zone*, luogo che

[326] *Ivi*, p. 45-6.
[327] *Ivi*, p. 43-4.
[328] *Ivi*, p. 47.

nella percezione del pubblico è vicino a un indefinibile sud del mondo senza per questo essere *nel* sud del mondo. In esso coesistono, forzatamente e caoticamente, due anime, quella del nord, attivo e laborioso, e quella del sud, pigro e indolente. In mezzo, l'inefficienza della politica, la corruzione e la mafia; e alle spalle, una storia di sconfitte e di sfruttamento secolare. Questo, a livello di immaginario, il pubblico internazionale lo ha ben chiaro. Ma ha chiaro anche che, in questo caos, nei secoli sono potute nascere opere di inesplicabile bellezza e fama; e che, come scrisse Prezzolini, "[L]'Umanesimo rispecchiò la grande capacità degli Italiani, fatale per l'Italia, di scoperte e di creazioni di *modelli artistici* e di *verità di conoscenza umana* che hanno fatto dell'Italia la seconda patria, cioè la super-patria delle nazioni educate nella tradizione greco-latina".[329] Secondo Stephanie M. Hom, l'Italia è il luogo che più di ogni altro al mondo è stato descritto e immaginato dallo straniero, dal visitatore, e che quindi nell'immaginario globale si è andato configurando come un luogo più iperreale che reale, divenendo il più pervasivo e potente immaginario turistico del mondo. Ma questa presenza, consolidatasi negli ultimi trenta-quarant'anni, sembra essersi strutturata anche nella cultura di massa e nel sentire globale anche ben oltre l'orizzonte turistico. I concetti chiave sono quelli di umanità, autenticità, tradizione; l'enfasi è posta sul recupero dei valori del recente passato. L'Italia, come destinazione turistica e come immaginario globale esiste in quanto "repository of tradition and authenticity that figuratively opposes globalization".[330] L'affermazione globale del sogno di italianità è andata di pari passo con la percezione della deriva incontrollabile delle politiche neoliberiste, in concomitanza con la percezione globale dei fallimenti del capitalismo e della desolante mancanza di alternative. Il filosofo britannico Mark Fisher ha scritto pagine incisive sul senso di smarrimento che assale l'uomo occidentale in relazione alla miseria ideologica contemporanea, alle catastrofi ambientali, all'aumento delle diseguaglianze sociali e, soprattutto, alla percezione che questi eventi siano in qualche modo inevitabili perché *naturali*, connaturati alle politiche neoliberiste in opposizione alle quali oggi non è neppure pensabile un'alternativa. In uno dei passaggi più interessanti di *Capitalist Realism*, Fisher si diffonde sulla necessità di ripoliticizzare il disagio sociale e la malattia mentale. Se gli studenti occidentali sono svogliati e depressi, se la sofferenza psichica nel Regno Unito è statisticamente raddoppiata negli ultimi vent'anni, questo non è solo colpa della chimica del cervello dei singoli, o del disagio educativo all'interno delle famiglie di una delle economie più sviluppate del mondo. Secondo Fisher le forze politiche, soprattutto a sinistra, dovrebbero impegnarsi per ricondurre le responsabilità della sofferenza sociale al nostro

[329] Giuseppe Prezzolini, *L'Italia finisce. Ecco quel che resta,* Milano, Rusconi, 1981, p. 12.
[330] Stephanie Malia Hom, *The Beautiful Country. Tourism and the Impossible State of Destination Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2015, p. 16.

sistema economico, alle politiche neoliberali che si proclamano per forza di cose *selfish*, perché così vuole il mercato, perché, come viene costantemente ripetuto, non c'è alternativa:

> If, as Deleuze and Guattari argue, schizophrenia is the condition that marks the outer edges of capitalism, then bi-polar disorder is the mental illness proper to the «interior» of capitalism. With its ceaseless boom and bust cycles, capitalism is itself fundamentally and irreducibly bi-polar, periodically lurching between hyped-up mania (the irrational exuberance of «bubble thinking») and depressive come-down. (The term «economic depression» is no accident, of course). To a degree unprecedented in any other social system, capitalism both feeds on and reproduces the moods of populations. Without delirium and confidence, capital could not function.[331]

Se oggi, per dirla ancora con Fisher, "Capitalism seamlessly occupies the horizons of the thinkable"[332], e l'ansia da globalizzazione pervade l'uomo occidentale, a qualunque latitudine esso si trovi, come potrebbe un paese come l'Italia rappresentare una risposta? Non si tratta forse di una piccola repubblica, vecchia di secoli di storia e ricca soprattutto di tradizioni, ma anche notoriamente inefficiente (se non peggio) sul piano politico, e ultimamente neppure troppo brillante su quello economico? Tutto questo è indubbiamente noto anche al grande pubblico. Ma, proprio perché parliamo di immaginario globale, si può fare riferimento al "genio italico", agli inventori, agli avventurieri, agli scienziati che diffusero conoscenze e scoperte per il mondo intero. Per dirla con un motto, forse un po' troppo compiaciuto, di Prezzolini: "Nove decimi dei modi con i quali il mondo moderno ha coscienza di sé stesso, e che hanno servito alla sua grandezza derivan dall'Italia: salvo, ben inteso, la democrazia e le libertà politiche, le leggi della ricchezza e della associazione umana".[333] È vero che questo scritto di Prezzolini era già molto datato al tempo in cui venne redatto (1981), tanto che poco sopra l'autore parlò della "pigrizia delle razze negre", ma la citazione proviene dalla prefazione a una delle ultime edizioni italiane di un testo, *The Legacy of Italy*, che era servito da base per anni di lezioni al Barnard College di New York, e quindi era già in un certo senso orientato al sentire americano sull'italianità. Nel saggio finale Prezzolini, citando il "luogo comune che l'individualismo è caratteristica della civiltà italiana, ed è su tale qualità che il Burckhardt ha basato la sua opera classica sul Rinascimento"[334], insiste su come l'Italia sia la terra dove si apprezza più il tenore che il coro, dove i romantici vengono chiamati manzoniani, perché più delle idee si esalta l'ingegno del singolo. Terra di individui dalla forte personalità, povera per classe dirigente ed esercito nazionale, ma ricca "a migliaia di artisti, statisti, sacerdoti, santi, filosofi, eroi, poeti, e altri tipi unici,

[331] Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, Zero Books, 2009, p. 35.
[332] *Ivi*, p. 8.
[333] Giuseppe Prezzolini, *op. cit.*, p.12.
[334] *Ivi*, p. 287.

strani, speciali",[335] ai quali ben poco importa dello Stato e della patria. Nella conclusione alla prefazione del 1981, un Prezzolini ormai quasi centenario osserva gli abitanti della penisola con un certo distacco, e rivolge loro un pensiero e un augurio, a suo modo, carico di speranza per il futuro. "Guardandoli da lontano, vien fatto di pensare che tutto sia possibile. Chi lo sa? Magari una nuova esistenza, con forme mai vedute, usando quel poco che natura ha dato loro".[336] Più un'illusione, o meglio un sogno, che una speranza realistica? Ma i sogni, specie se ben sedimentati nell'immaginario globale, sono ciò di cui si nutre la paraletteratura di successo. Stephanie Hom riassume così il concetto in relazione all'immaginario turistico:

> In short, destination Italy harnesses the very artifice and disorientation that defines the postmodern to offer a fleeting perception of relief from the anxieties of globalization that concern those subject – all of us – caught up in its effects.[337]

"Essere italiani è un lavoro a tempo pieno. […] Questo posto è sexy: promette subito attenzione e sollievo. […] L'Italia è la terra della natura umana. Se è vero – e ha tutta l'aria di essere vero – l'esplorazione diventa avventurosa, per voi stranieri"[338] recita l'incipit de *La testa degli italiani* (2005) di Beppe Severgnini. Un saggio che, più che al rigore storico di *Italianità* di Silvana Patriarca, si riallaccia idealmente a *The Italians*, scritto quarant'anni prima da Luigi Barzini. A ben guardare, le affinità fra i due autori sono numerose: entrambi sono stati (e sono, nel caso di Severgnini) giornalisti e corrispondenti per il *Corriere della Sera*, entrambi hanno avuto legami profondi con Milano e con gli Stati Uniti. Entrambi hanno pubblicato saggi di grande successo sul carattere degli italiani, destinati prevalentemente ai lettori al di fuori dei confini nazionali. Leggendolo oggi, *La testa degli italiani* sembra più vicino al saggio di Barzini (scritto in inglese nel 1964 e poi tradotto in italiano per Mondadori nell'anno successivo) di quanto non sia il più recente *Italiani si rimane* (2018) dello stesso Severgnini: perché nel saggio del 2005 si racconta un'Italia ancora poco globalizzata, senza *smartphone* né *tablet*, un'Italia che non aveva ancora assistito al dilagare del commercio elettronico, con le piazze ancora piene di negozi, edicole e librerie. Anche Severgnini, così come Prezzolini, può aiutarci a rispondere alla domanda: perché l'Italia? Perché proprio il carattere nazionale degli italiani sembra essere stato fatto oggetto di grandi aspettative, o speranze? Se Barzini collegava il genio italico, la straordinaria inventiva degli italiani, al necessario e secolare adattamento alle difficoltà da parte di un popolo sconfitto dalla storia, e rassegnato a convivere con la miseria,

[335] *Ivi*, p. 288.
[336] Giuseppe Prezzolini, *op. cit.*, p. 14.
[337] Stephanie Malia Hom, *op. cit.*, p. 17.
[338] Beppe Severgnini, *La testa degli italiani*, Milano, Bur, 2018, p. 13.

l'ingiustizia e la paura,[339] Severgnini si concentra sull'abitudine nazionale alla polemica, sull'italica insofferenza verso la disciplina e la legge: "Dicono che siamo intelligenti. È vero. Il problema è che vogliamo esserlo a tempo pieno. Voi stranieri restate sconcertati dalle trovate a raffica, dalle girandole di fantasia […] dai fuochi d'artificio che partono dalla testa di noi italiani. [L'italiano] non accetta l'idea che un divieto sia un divieto, e un semaforo rosso sia un semaforo rosso. Pensa, invece: parliamone".[340] Gli italiani dunque, anche perché di rovesci della fortuna hanno una certa esperienza, non si lasciano intimidire dalle avversità, a prescindere dalla loro gravità. Che si tratti, cioè, di evitare una multa come di scoprire il vaccino per un'epidemia o di inventarsi un nuovo e più efficiente sistema economico. E anche questo è divenuto uno stereotipo, che Severgnini ha commentato in diretta nel corso di una seguitissima trasmissione televisiva americana. Messo di fronte al luogo comune che riguarda l'amore per le emergenze degli italiani, Severgnini ha così risposto: "Forse non le amiamo, ma di sicuro diamo il meglio nelle situazioni impreviste ed eccezionali. È con l'ordinaria amministrazione che abbiamo qualche problema. Voi americani, viceversa."[341] L'Italia, insomma, è "un posto dove la testa della gente non riposa mai",[342] perché il carattere nazionale del suo popolo è allergico a schematismi e percorsi prestabiliti. Chi altri potrebbe allora salvare il mondo? Chi potrebbe reinventargli un futuro?

Attraverso il contatto con i testi, quelle che possono apparire banali generalizzazioni si definiscono e si strutturano. Tornando a *Under The Tuscan Sun* e alla voglia di Toscana che si diffuse nel mondo angloamericano degli anni Novanta, occorre contestualizzare il tipo di bisogni del consumatore-lettore che l'opera finzionale era chiamata ad assolvere. Gli Stati Uniti degli anni Novanta erano un paese dalle prospettive economiche più che solide, ignaro delle insicurezze finanziarie legate alle bolle speculative sui titoli tecnologici del 2000, al riparo dalle angosce globali dell'11 Settembre 2001 e lontanissimo dalla recessione degli anni successivi al 2007. L'emergenza, semmai, era quella legata alle insicurezze riguardo al proprio stile di vita. Qui dunque il mitizzato carattere italico non è collegato al genio artistico, come in Irving Stone, ma a un'arte molto più semplice e tuttavia, per un certo tipo di pubblico, ben più desiderabile: il "saper vivere", a proposito del quale un aspetto fondamentale è rappresentato dal rapporto col proprio tempo.

> Perhaps Signor Martini should be back at the office, prepared to show more foreign clients houses without roofs or water, but he joins me picking up the pinoli. Like most Italians I've met, he seems to have time to give. I love his quality of becoming involved in the moment.[343]

[339] Cfr. Luigi Barzini, *Gli italiani*, Milano, Mondadori, 1968, pp. 144-162 (cap. VI, *Il rovescio della medaglia*).
[340] Beppe Severgnini, *op. cit.*, p. 21-2.
[341] Beppe Severgnini, *Italiani si rimane*, Milano, Bur, 2018, p. 134.
[342] Beppe Severgnini, *La testa degli italiani*, Milano, Bur, 2018, p. 92.
[343] Frances Mayes, *Under The Tuscan Sun*, New York, Broadway Books, 1997, p. 72.

L'agente immobiliare non si cura troppo affannosamente degli affari come farebbe, si sottintende, un suo omologo americano: svolge il suo lavoro con coscienza ed efficacia, ma non è inseguito dall'ansia, tanto da potersi permettere di sprecare qualche ora in giardino: un comportamento invidiabile.

Grazie, si intuisce, ai benefici del soggiorno italiano, Mayes fin dalla prefazione si rivolge ai lettori col tono rilassato di chi ha imparato a convivere col proprio tempo senza troppe preoccupazioni. Ci racconterà dettagliatamente come sia riuscita a comprare e a restaurare la sua casa in Toscana, come abbia creato la sua oasi di pace. Per rilassarsi basta imitare gli italiani, maestri nell'arte del saper vivere. O farsi ispirare dal senso di eternità che emana ogni angolo. "Feel the breeze rushing around those hot marble statues? Like old peasants, we could sit by the fireplace, grilling slabs of bread and oil, pour a young Chianti. […] Under the fig where two cats curl, we're cool. […] The Etruscan wall above the house dates from the eighth century B.C. We can talk. We have time."[344] I latini hanno l'invidiabile senso di un tempo indefinito,[345] e questo impone nello *straniero* un certo apprendistato:

> "Quindici minuti," we'd learned by missing a train, means a few minutes, not the fifteen it indicates, even when spoken by the train conductor about a departure. I think most Italians have a longer sense of time than we do. What's the hurry? Once up, a building will stand a long, long time, perhaps a thousand years. Two weeks, two months, big deal."[346]

Solo una serie di stereotipi senza fondamento reale? Il problema della realtà di quanto raccontato non dovrebbe sfiorare chi si occupa di immaginario letterario: ciò che conta è la percezione, il significato attribuito reciprocamente da scrittore e lettori. E nell'immaginario collettivo il connubio di italianità e gusto per la vita è ben radicato. Come dimostra questo passaggio di Prezzolini, tratto da *The Legacy of Italy* e basato sulle sue lezioni al Barnard College:

> Come cittadini gli Italiani non valgono molto, ma come compagni, maestri, amanti, poeti, artisti, sembran capaci d'insegnare al mondo intero l'arte di vivere. […] È difficile definire con precisione cosa sia quell'atmosfera felice, leggera, gaia, che forma la vita italiana; un misto di scetticismo, di buonumore, di spirito, di vivere e lasciar vivere, che non esclude la profondità di pensiero, uno scetticismo audace, una certa passione sensuale ed anche romantica, piena di comprensione della natura umana, tollerante dei vizi e delle virtù. […] Gli scrittori [stranieri] condannan l'Italia, la rilassatezza dei suoi costumi, i vizi, le colpe, l'effemminatezza, mentre al tempo stesso senton che tale corruzione è molto allettante e, in un certo senso, superiore a quella loro condizione di vita goffa e medievale. […] In Italia è sempre stato possibile vivere bene. Forse gli Italiani non sono esattamente creatori di esempi di virtù, né sono imbevuti del senso dei diritti dell'uomo, ma certamente, sia

[344] *Ivi*, p. 8.
[345] *Ivi*, p. 67.
[346] *Ivi*, pp. 40-1.

> nell'abbondanza che nella carestia, seppero alimentare il gusto della vita. […] Hanno dimostrato che si può godere la vita con ben poco. La civiltà italiana ha una certa moderazione e calma, data in parte dalle piccole corti del Rinascimento.[347]

Gli italiani non sembrano minati dall'ansia di lavorare, produrre, consumare che divora l'uomo occidentale contemporaneo, frantumandone gli ideali e i valori. Ancora con Mark Fisher: "Capitalism is what is left when beliefs have collapsed at the level of ritual or symbolic elaboration, and all that is left is the consumer-spectator, trudging through the ruins and the relics."[348] Si potrebbe obiettare che questo tipo di letteratura, basandosi sul ritorno a una società della quale vengono enfatizzati gli aspetti premoderni, sia in ultima analisi uno degli aspetti della sfiducia nel futuro, di quel "failure of the future" che Fisher, collegandosi a Fredric Jameson, ritiene sia "constitutive of a postmodern cultural scene which, […] would become dominated by pastiche and revivalism".[349] Ma, a prescindere dall'impiego di un'etichetta come 'postmoderno', la cifra fondamentale di questo genere di opere non sta nel ritorno al passato in quanto tale, ma nel desiderio di trasformazione, nel "contatto salvifico". Gli italiani di Frances Mayes non vivono nel passato, ma convivono serenamente col loro tempo. Rappresentano un sogno realizzato.

> In these stony old Tuscan towns, I get no sense of stepping back in time that I've had in Yugoslavia, Mexico, or Peru. Tuscans are of this time; they simply have had the good instinct to bring the past along with them. If our culture says burn your bridges behind you—and it does—theirs says cross and recross.[350]

Quelli che potrebbero apparire luoghi comuni esprimibili solo da chi è molto lontano dalla 'reale' cultura italiana, sono riscontrabili anche in autori italiani che pure hanno descritto il loro paese da una grande distanza, come in questo passo di Federico Rampini, che parlando dell'Italia "vista dalla Cina", ha espresso considerazioni molto simili a Mayes:

> In mezzo a questo travaglio – che non è certo solo cinese, ma in Cina raggiunge livelli estremi – si percepisce in una élite del paese un grande interesse verso l'Italia, considerata una nazione-museo, felice sintesi tra conservazione della storia e modernizzazione. Per i viaggiatori cinesi il primo impatto con Roma, Venezia e Firenze è la scoperta che si può vivere nel XXI secolo preservando nel cuore delle proprie città il tesoro di civiltà passate […] Sentono che dall'Italia ci può essere qualcosa da imparare sulla qualità della vita, sull'abitabilità dei centri urbani, per costruire una società postindustriale che resusciti gli aspetti ancora validi di modi di vita antichi.[351]

---

[347] Giuseppe Prezzolini, *op. cit.*, Milano, Rusconi, 1981, pp. 283-4.
[348] Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, Zero Books, 2009, p. 4.
[349] *Ivi*, p. 7.
[350] Frances Mayes, *Frances Mayes, Under The Tuscan Sun*, New York, Broadway Books, 1997, p. 163.
[351] Federico Rampini, Carlo De Benedetti, *Centomila punture di spillo*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 300-1.

"I feel immersed here; my 'real life' seems remote"[352] ha scritto Mayes. Il desiderio ultimo è quello della trasformazione, di un contatto che salvi il viaggiatore, o il lettore. "Something is giving us an extraordinary feeling of well-being. Ed has the energy of three people. A lifelong insomniac, I sleep like one newly dead every night and dream deeply harmonious dreams of swimming along with the current in a clear green river, playing and at home in the water."[353] Trasformazione, essere trasformati. Questo concetto è forse quello che meglio esprime il bisogno che sta dietro questo tipo di arte: il "contatto salvifico". Non si tratta solo di un sollievo passeggero dalle ansie della globalizzazione, come quello offerto dai falsi borghi turistici (come la *Venice* di Las Vegas o gli *Italian simulacra* su cui si diffonde S. M. Hom), ma di qualcosa di più duraturo. Quando, all'inizio del libro, Frances Mayes si chiede dubbiosa se sia davvero il caso di andare avanti con la 'follia' dell'acquisto della casa in Toscana, a un certo punto si dice: e se andasse tutto bene? "What if the sky doesn't fall? What if it's glorious? What if the house is transformed in three years? […] And who are we in that strange new life?"[354]

Il contatto salvifico e la trasformazione spiegano la funzione di questo tipo di letteratura in termini, come ha scritto Duncan, di blocco dello sviluppo di riflessioni razionali potenzialmente minacciose per la società. Il bisogno di base, come ho cercato di illustrare, risiede in uno scontento vago, inconscio, non elaborato nei confronti dello stile di vita americano e del sistema economico capitalista. Il fatto che anche l'Italia sia un'economia pienamente capitalista e postindustriale, non riveste alcuna importanza: a contare è il sogno, l'immaginario. L'Italia, nel libro di Mayes, è il paese in cui i lavori della casa procedono tra lungaggini burocratiche e fantasia degli operai-artigiani, come in un passato lontano eppure, magicamente, di nuovo presente. Anche il fatto che, nei primi anni Novanta in cui è ambientato il libro, fosse ancora possibile imbattersi davvero, nella campagna toscana, in simili figure e personaggi, non rileva. Anche oggi, il testo viene venduto e letto, il film del 2003 continua a passare in televisione, e nei romanzi più recenti viene quasi sempre riproposta la medesima versione del sogno italiano: il contatto salvifico con un paese che riesce a conciliare passato e presente. Attraverso la lettura e l'immedesimazione con la scrittrice, il consumatore riesce a fingersi in una Toscana idealizzata e sognata, allontanando le ansie da globalizzazione e da neoliberismo imperante che, se sviluppate attraverso una riflessione razionale, avrebbero potuto nuocere alla società. Per questo, come notavano Hugh D. Duncan e Kenneth Burke a proposito di tutta l'arte *Make-Believe*, la funzione caratteristica è quella relativa al controllo sociale: se in un certo tipo di pubblico,

[352] Frances Mayes, *Frances Mayes, Under The Tuscan Sun*, New York, Broadway Books, 1997, p. 134.
[353] *Ivi*, p. 33.
[354] *Ivi*, p. 25.

che percepisce l'attuale sistema economico come una sorta di *Realismo Capitalista* alla Mark Fisher, serpeggia l'insoddisfazione, l'arte finzionale può alleviare il dolore, può bloccare lo sviluppo di riflessioni rivoluzionarie, in modo che il cittadino-consumatore torni al suo posto con l'animo un po' sollevato. Indipendentemente dal fatto che quello che si descrive sia o sia stato vero, la capacità rigenerativa della finzione risiede nell'espressione, nel rendere in termini simbolici un bisogno altrimenti inconscio, e foriero di angosce, nella mente dell'*audience*.

Per chiudere in qualche modo il cerchio, il *pattern* del contatto salvifico deve però compiersi. Se le vicende descritte dall'autrice, nella quale il fruitore dell'opera si immedesima, si concludessero con un rifiuto dello stile di vita americano e del sistema neoliberista, nel fruitore dell'opera si creerebbe uno scompenso. Infatti, se per esempio l'autrice si trasferisse davvero nella Toscana da sogno, anziché recarvisi a intervalli regolari, la lettrice e il lettore sarebbero spinti a una scomoda riflessione sul loro stile di vita, sul loro modo di gestire le relazioni, la famiglia, ecc. Per questo molti degli autori di successo si attengono a un *pattern* consolidato di cui parlerò diffusamente nel cap. 10.2 a proposito del rapporto di tre autori con l'Italia: Adriana Trigiani, Elizabeth Gilbert e John Grisham. Il *pattern* prevede la situazione di insoddisfazione iniziale, il viaggio, il contatto salvifico con la cultura italiana, la trasformazione interiore, il confronto con la cultura americana (rivalutandone gli aspetti di efficienza economica e di emancipazione sociale), e il ritorno a casa, negli Stati Uniti, rigenerati e pronti per ricominciare una vita di successi, anche economici. Ovviamente non tutti gli autori e le autrici si attengono pedissequamente a questo schema; ma spesso lo fanno, perché così è più semplice stabilire un contatto coi lettori, che saranno sollevato ma allo stesso tempo rassicurati dalla narrazione. Tanto che anche F. Mayes, in uno dei punti più rilevanti del testo ai fini della presente ricerca, dichiara:

> I succumb totally to the "magic" of this place, but I know the appeal to me is partly the balance it restores to my life in America. I'm not about to leave there, even if I could. […] Spending time here lets me escape the craziness and violence and downright surreal aspects of America, and my own overscheduled life.[355]

[355] *Ivi*, p. 86.

Dava Sobel, *Galileo's Daughter* (1999)

Galileo's Daughter: A Historical Memoir of Science, Faith, and Love (1999) di Dava Sobel (1947), benché sia un testo *non-fiction*, è ugualmente rilevante per questa ricerca. Sobel, giornalista americana specializzata in divulgazione scientifica, ha basato il suo saggio biografico sulle lettere di Virginia Galilei (1600-1634), l'illegittima figlia maggiore di Galileo, nata dalla sua relazione con la veneziana Marina Gamba, dalla quale lo scienziato ebbe anche altri due figli, entrambi illegittimi perché l'unione con la madre, che a differenza di Galileo non era nobile per nascita, non venne mai formalizzata in matrimonio: Livia, nata nel 1601, e Vincenzio, nato nel 1606. Ma se lo scienziato pisano riconobbe il figlio maschio nel 1619, le due femmine vennero a breve distanza forzate a prendere i voti. Il comportamento del "padre della scienza" nei confronti delle figlie è stato variamente giudicato. In genere, le biografie tendevano (e tendono tuttora) a mettere in parallelo, accanto all'altissima statura intellettuale di Galileo, l'altrettanto elevata moralità del personaggio, ricordando che, per una ragazza nata "da fornicazione", sarebbe stato difficile contrarre un buon matrimonio: il convento sarebbe dunque stata una sistemazione soddisfacente. Anche Sobel sembra sposare questa visione; altri hanno invece sottolineato il sostanziale egoismo di Galileo verso le due figlie.[356] Sobel ha tradotto per la prima volta in inglese le 124 lettere della "figlia di Galileo", la primogenita Suor Maria Celeste, al secolo Virginia di Marina da Venezia e di padre ignoto, come riportato dall'atto di nascita. Non esiste invece corrispondenza fra Galileo e l'altra figlia, suora nel medesimo convento di Arcetri presso Firenze, perché la secondogenita Livia, a quanto risulta da vari accenni in proposito nelle lettere di Virginia, non aveva il medesimo carattere accondiscendente e calmo della sorella e, in breve, non desiderava rivolgere la parola all'uomo che l'aveva confinata in clausura contro la sua volontà. Queste lettere rivestono una notevole importanza per la ricostruzione della biografia di Galileo Galilei, perché fanno luce su un aspetto altrimenti inconoscibile della vita del grande scienziato: quello relativo alla vita quotidiana, contribuendo così a umanizzare una figura che gode universalmente della massima stima per meriti scientifici. Nelle numerose lettere di Virginia si parla dei malanni del padre, dei suoi gusti in fatto di cucina, del clima della Firenze dell'epoca. E, naturalmente, delle molte vicissitudini patite da Galileo, dal processo per eresia ai viaggi a cui fu costretto, fino ai rapporti con i parenti, col figlio Vincenzio e con la nuora, oltre a molti altri piccoli avvenimenti relativi alla vita nel convento. Le parole di Virginia raccontano di una vita claustrale semplice, con risvolti talora inquietanti: le monache non potevano ovviamente mai uscire, la giornata e la notte erano scandite dalla preghiera e le ospiti meno abbienti erano costrette a dividere la stanza

[356] Ludovico Geymonat, *Galileo Galilei*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 70-73.

con altre consorelle. Talvolta si trattava di giovani donne sofferenti di disturbi mentali, alle quali forse non doveva giovare troppo la forzata clausura.

> For truly I was half beside myself, shaken by the terror aroused in me and in all of us by our novice mistress, who, overpowered by those moods or frenzies of hers, tried twice in recent days to kill herself. The first time she struck her head and face against the ground with such force that she became monstrously deformed; the second time she stabbed herself thirteen times, leaving two wounds in her throat, two in her stomach, and the others in her abdomen. I leave you to imagine, Sire, the horror that gripped us when we found her body all bloody and battered.[357]

Eppure in mezzo a malattie, consorelle che si adattano malvolentieri alla vita del convento, alimentazione scarsa, penuria di danaro e altre difficoltà, le lettere dipingono il quadro di una giovane donna che ben sopporta la sua sorte, e che anzi ne sembra contenta. Che ogni momento loda il Signore e ringrazia il padre, accontentandosi e godendo con tutto il cuore di quel poco che la vita le poteva offrirle, prima di ammalarsi e di morire per una banale dissenteria a soli 34 anni. Anche i lettori più disincantati sono toccati da una spontaneità e un'allegria che paiono difficili da simulare, e assomigliano alla fede citata nel titolo. Così, lettera dopo lettera, Virginia parla del raccolto dei fagioli, che è andato bene, degli aranci, che hanno fatto pochi fiori, delle pere, che il vento ha fatto cadere; e di tante altre piccole notizie, che talvolta sembrano volte a far sorridere il padre amareggiato dall'umiliazione dell'abiura, come quando la figlia riporta un gioco di parole sulle 'uova' di mozzarella di bufala. "'Lord Father, I must inform you that I am a blockhead,' she admitted in response to this promised gift, 'indeed the biggest one in this part of Italy, because seeing how you wrote of sending me seven 'Buffalo eggs,' I believed them truly to be eggs, and planned to fry a huge omelette, convinced that such eggs would be very grand indeed, and in so doing I made a merry time for Suor Luisa, who laughed long and hard at my foolishness.'"[358]

Le risposte di Galileo non furono mai ritrovate, probabilmente perché vennero bruciate dalla madre badessa alla morte di Virginia. Dunque, Sobel si basa su un soliloquio, su un carteggio dimezzato per ricostruire la storia della vita di Galileo e della sua amata figlia. E in tutto questo, si potrebbe chiedere, cosa c'entra il rapporto con l'Italia e l'italianità?

La storia del padre della scienza attraverso le lettere che gli scrisse la figlia maggiore è stata più volte affrontata dai biografi italiani di Galileo, che già dalla metà del XIX secolo colsero le potenzialità di un tale epistolario. "Adunque allo specchio della sua primogenita assurge dinanzi a noi un nuovo Galileo, un Galileo che altri non vide finora per quanto fosse lusinghiera la propria

[357] Dava Sobel, *Galileo's Daughter: A Historical Memoir of Science, Faith, and Love*, New York, Penguin, 2000, p. 180.
[358] *Ivi*, p. 318.

immaginazione",[359] scrisse Carlo Arduini nel 1864. Oltre al suo *La primogenita di Galileo Galilei*, sono poi usciti *Galileo Galilei e Suor Maria Celeste, con edizione delle lettere* a cura di A. Favaro (1891), *La figlia di Galileo* (medesimo titolo dell'edizione italiana di Dava Sobel), a cura di Enrica Viviani Della Robbia (1942), *Suor Maria Celeste Galilei, Lettere al padre* a cura di G. Morandini (1983), e infine *Lettere al padre*, a cura di B. Basile (2002). Nessuna di queste opere ha avuto un successo paragonabile al testo di Dava Sobel, che nel 1999 è stato *#1 New York Times Bestseller*. Nel cap. 8, a proposito della prospettiva interazionista, ho cercato di evidenziare che secondo questo approccio non ci sono nozioni assolute e definite. David L. Altheide e Christopher J. Schneider parlano infatti di "processo": "The notion of process is key because everything is, so to speak, under construction, even our most firmly held beliefs, values, and personal commitments".[360] Dunque, ciò che sono interessato ad analizzare in questo saggio di successo è la visione dell'Italia che emerge della storia di Virginia e Galileo, così come viene raccontata da Dava Sobel, ovvero secondo la sua particolare visione e interpretazione della situazione. È inoltre importante che questa visione abbia trovato il consenso di un vasto pubblico, perché questo testimonia di un'identità di desideri fra autore e lettori, o se si vuole della capacità dell'autrice di interpretare i bisogni profondi del suo pubblico. Questa visione non è un qualcosa di statico, di definibile, ma un processo comunicativo, del quale si fornisce una possibile interpretazione. "Social life consists of a process of communication and interpretation regarding the definition of the situation. […] The general methodological stance is called analytic realism: 'Analytic Realism' is based on the view that the social world is an interpreted world, not a literal world, always under symbolic construction".[361] Antonio Favaro, nel lontano 1891, si lamentava che l'Arduini, il precedente biografo di Virginia e Galileo, avesse preso "l'angelica figura di Suor Maria Celeste a pretesto per ingolfarsi un una farragine di questioni politiche, religiose e sociali".[362] Arduini, secondo Favaro, era troppo interessato a paragonare la civiltà degli uomini come Galileo alla sua, e in specie al risorgimento italiano.[363] Altri, raccontando la medesima storia, avrebbero potuto sottolineare la mancanza di rapporti con la figlia Livia, magari negando a Galileo le giustificazioni per non aver sposato Marina Gamba né riconosciuto le figlie mentre erano ancora in vita. Sobel invece cerca costantemente di sminuire e giustificare con elementi legati alla tradizione del tempo un tipo di condotta che oggi, nei lettori contemporanei, avrebbe potuto suscitare una profonda disapprovazione morale. "Galileo recognized his illegitimate children as the heirs of his

[359] Carlo Arduini, *La primogenita di Galileo Galilei rivelata dalle sue lettere edite e inedite*, Firenze, Le Monnier, 1864, p. 8.
[360] David L. Altheide, Christopher J. Schneider, *Qualitative Media Analysis*, Thousand Oaks, California, SAGE, 2013, p. 13.
[361] *Ibidem.*
[362] Antonio Favaro, *Galileo Galilei e Suor Maria Celeste, con edizione delle lettere*, Firenze, Barbera, 1891, p. 7.
[363] Cfr. Carlo Arduini, *La primogenita di Galileo Galilei rivelata dalle sue lettere edite e inedite*, Firenze, Le Monnier, 1864, pp. 8-9.

lineage, and their mother as his mate, although he ever avoided marrying Marina. Scholars by tradition tended to remain single".[364] È comprensibile che i biografi ottocenteschi tendessero a evidenziare che le virtù di Suor Maria Celeste derivavano da un padre tanto nobile: "Cosi per ogni riguardo e da ogni lato spicca il nesso fra Galileo e la sua primogenita. Questa è singolare di pregi e di virtù com'è singolare il genio del padre, l'anima di quella è il riflesso dell'anima di questo",[365] scrive Arduini. Ma anche Sobel si tiene ben lontana da ogni forma di cinismo, cercando di mantenere all'interno del mito la figura di Galileo come scienziato e come uomo. Il punto di forza della narrazione di Sobel non sta solo nell'aver evidenziato attraverso le lettere che nella personalità di Galileo non esisteva alcun scisma fra religione e scienza,[366] chiarendo così un equivoco comune presso il vasto pubblico, ma nell'aver messo in parallelo due figure apparentemente inconciliabili. Suor Maria Celeste è accomodante, sensibile, compassionevole e piena di un amore per il prossimo che fa presagire una fede autentica; il padre è invece un personaggio sospettato di eresia, condannato dall'Inquisizione, quindi apparentemente lontano dalla figlia suora. Tutti lo conoscono come l'uomo che ha paragonato l'universo a un grande libro che si può intendere solo con la matematica[367] e che ha cercato di dimostrare con esempi ingegnosi le leggi della fisica. Insomma, Galileo rappresenta per tutti, secondo la citazione di Albert Einstein, più che il padre della stessa fisica, il padre della scienza moderna per la tenacia con cui considerò vana la pretesa di descrivere in termini non matematici la realtà.

E il tempo gli darà ragione. Come mostra la Sobel nella cronologia al termine del libro, la visione galileiana dell'universo non conosce sconfitte, e negli anni successivi alla sua morte (1642) è un crescendo di personalità illustri che scoprono, indagano, chiarificano il grande libro dell'universo, sempre tributando onori e riconoscimenti all'uomo che ha loro aperto gli occhi: Halley, Ferenheit, Kant, Foucault, Hall, Hale, Einstein. E la fama di Galileo non accenna a diminuire, tanto che nel 1995 la *Galileo Spacecraft* della NASA ha raggiunto Giove.

Ora, questa è la certezza dell'uomo moderno, che abita nelle metropoli, e che, anche a causa di questa convinzione, si sente svuotato e alienato: vorrebbe non tanto tornare al passato, quanto conciliare le due visioni. Questo sogno impossibile sembra essere magicamente realizzabile in quel luogo incantato che è l'Italia, soprattutto quella dei secoli passati. Sobel non attribuisce ogni merito a Galileo, come i biografi ottocenteschi, considerando la virtuosa figlia un riflesso dell'animo del genio paterno, ma si concentra sul contatto, sulla relazione fra due persone diverse e straordinarie. Certo, il

[364] Dava Sobel, *op. cit.*, p. 24.
[365] Carlo Arduini, *op. cit.*, pp. 7-8.
[366] "Yet the Galileo of Suor Maria Celeste's letters recognized no such division during his lifetime. He remained a good Catholic who believed in the power of prayer and endeavored always to conform his duty as a scientist with the destiny of his soul." Dava Sobel, *op. cit.*, p. 12.
[367] *Ivi*, p. 16.

"genio italico", qui incarnato dallo scienziato pisano, concorre ad affascinare il lettore; e Sobel, accanto alle doti tecnico-scientifiche, ne sottolinea costantemente la capacità di convivere con le difficoltà e la corruzione di un ambiente pericoloso come quello italiano, e insieme il "saper vivere", testimoniato dalle molte digressioni su argomenti come il cibo o il clima, che trasmettono un'idea di serenità domestica anche in un uomo alle prese con i segreti della scienza e dell'universo. Ma il protagonista del testo di Sobel non è solo Galileo con la suo celebrata genialità: qui è l'incontro con la straordinaria personalità di sua figlia a fare la differenza. Il fulcro della storia della figlia di Galileo dunque, per come è raccontata dalla divulgatrice scientifica americana (perché si potevano enfatizzare ben altri aspetti), sta nella conciliazione fra scienza e fede, fra visione antica e moderna del mondo, attraverso l'amore. La seconda parte del titolo, *A Historical Memoir of Science, Faith, and Love*, in questo senso, è la migliore introduzione al libro stesso. Per questo, anziché nel capitolo sulla tradizione (come nesso che spiega l'attrattività dell'Italia), ho voluto inserire il lavoro di D. Sobel tra le opere che basano il loro potenziale attrattivo sul *Make-Believe*, sul fingersi nel contatto salvifico. In questo testo, a ben vedere, anche la prospettiva da cui si guarda all'Italia è molto più vicina alla concezione di "luogo salvifico" tipica dei romanzi 'terapeutici' come quelli di Elizabeth Gilbert, che alla fascinazione per la Grande Cultura caratteristica del lettore degli anni Cinquanta e Sessanta. L'Italia della Sobel infatti, è una sorta di luogo incantato, fuori dal tempo e dallo spazio, dove è possibile che due persone diverse come Galileo, padre della scienza moderna, e sua figlia, che ha trascorso l'intera esistenza fra le pareti di un convento, possano incontrarsi, capirsi e amarsi, dandosi così reciproco sollievo e aiuto nel difficile cammino delle rispettive vite. Un luogo dove, esattamente come nell'Italia di E. Gilbert o di A. Trigiani, è possibile conciliare la modernità con la tradizione perduta ed essere finalmente, magicamente, felici.

10.2 Anni Duemila: l'Italia e la *fiction*, un *pattern* consolidato

In questo paragrafo esaminerò il rapporto con la tematica italiana di tre autori americani di bestseller: Adriana Trigiani, Elizabeth Gilbert e John Grisham. Mi concentrerò sulla funzione sociale del testo, sui bisogni profondi del pubblico di massa che stanno dietro al successo dell'opera. Il fatto che, di questi tre autori, Trigiani sia l'unica ad avere radici italiane, nel corso della presente ricerca non rileva. Dunque non indagherò se e quanto l'autore descriva l'Italia attraverso stereotipi oppure cerchi di rappresentarla in maniera più realistica; come visto attraverso le citazioni di studiosi come P. L. Berger e T. Luckmann, la nozione di realtà in quanto tale non ha senso secondo la prospettiva che ho adottato. Ciò che rileva è una realtà *costruita socialmente* a proposito di qualcosa che si chiama 'Italia' e che, parlando di cultura di massa, assomiglia molto all'*Italian Dream*. Attraverso tre esempi significativi, vorrei chiarire quanto il rapporto dei mass media con l'Italia sia stato (e in parte sia ancora, anche se in maniera meno evidente) ancorato al *pattern* di quello che chiamo "contatto salvifico", e che prevede una situazione di insoddisfazione iniziale, un viaggio in Italia o un'esperienza 'autenticamente italiana', la rigenerazione e il ritorno a casa, pronti a gettarsi con rinnovata energia in tutto ciò che aveva provocato una sorta di stress da *American Way of Life*. Parlare di tendenze neocolonialiste, di stereotipi o dell'incapacità di relazionarsi davvero con l'alterità, non è qui pertinente. Per questo tipo di considerazioni rimando al parte III; in questa parte mi concentrerò su un'altra domanda, ovvero: qual è la funzione sociale di questi testi? Che tipo di bisogni cercano di alleviare i consumatori di cultura con la fruizione di questi prodotti?

10.2.1 Adriana Trigiani, *Big Stone Gap* (2000), *Very Valentine* (2009): *pattern* e dimensione etnica

Big Stone Gap rappresenta l'esordio di Adriana Trigiani (1960) ed è uscito per Ballantine Books nel 2000, riscuotendo un ottimo successo di pubblico. Sul testo è basato l'omonimo film del 2014 per la regia della stessa Trigiani. Come in molti altri *romance*, la narrazione è condotta in prima persona, con uno stile agile e ironico che tende ad attenuare la drammaticità degli eventi narrati. La storia è ambientata nel 1978, nella piccola cittadina mineraria di Big Stone Gap in Virginia. La trentacinquenne Ave Maria Mulligan, dal nome di chiara origine italiana, è solita definirsi come "the town spinster", ma all'improvviso si trova con due pretendenti fra i quali non riesce a scegliere. Fin qui siamo dalle parti di un romanzo rosa, seppure di buona qualità: ma ben presto irrompe l'elemento italiano a caratterizzare la narrazione. La protagonista sapeva che la madre Fiammetta era emigrata dall'Italia, ma è solo alla morte di questa, avvenuta prematuramente, che Maria scopre che suo padre, il rude Fred Mulligan, aveva sposato sua madre quando questa era già incinta. La madre le rivela in una lettera che il suo vero padre è un italiano, Mario Barbari, che vive tuttora in un paesino del bergamasco, Schilpario: il luogo da dove la madre, poco più che adolescente, è fuggita. Perché la madre di Maria ha lasciato l'Italia? Perché Mario, il vero padre, non l'ha sposata e non l'ha neppure cercata? I dilemmi e le contraddizioni morali che contrappongono gli obblighi sociali ai desideri individuali sono tipici della *romance novel* ma, al di là della trama, ciò che qui rileva sono la percezione e la rappresentazione dell'italianità. Come richiesto dal *pattern*, la situazione iniziale della protagonista è problematica. In Virginia, Maria gode di una discreta situazione economica perché il patrigno Fred Mulligan alla sua morte le ha lasciato una casa e una farmacia da gestire. Ma la ragazza è come inibita, repressa. A soli 35 anni, non si aspetta già più di poter trovare la felicità. All'improvviso si profilano due uomini nella sua vita: uno è Theodore, l'ex amico del cuore, e l'altro è il burbero Jack Mac, minatore di poche parole con tanto di camicia a scacchi a inguainare il corpo muscoloso. Maria però non sa decidersi, non ha nessuna voglia di sposarsi perché non crede nel matrimonio e nei sentimenti. È il rapporto col patrigno che l'ha inibita nel profondo. Fred Mulligan, era un uomo avido e introverso, che guardava con sospetto ogni passione. La vita per lui era fatta di lavoro, fatica e denaro: per altro non c'era spazio. Significativamente, il patrigno americano odiava l'Italia, il luogo da dove proveniva sua moglie.

> He wanted nothing Italian in this house […] He preferred my mother speak English. She taught me Italian, her regional dialect; we used it as a secret language.

> The summer after I graduated high school, we went to Monticello, Thomas Jefferson's home outside Charlottesville, Virginia. It bugged me when my father mispronounced Monticello—he made a soft c, like "Monti-sello." I corrected him, and he got so mad he slapped me. But that was the last time he slapped me. From that moment on I stayed out of his way. I gave up. Then Mama did too. For years she tried to make us get along, but it was not to be. When I look back, I realize that she protected me from him. We built our world around keeping him comfortable and not upsetting him. I never showed anger, frustration, or passion in front of him. I swallowed everything, and soon it became part of my character. I was there to amuse and entertain, never, ever to challenge or disrupt.[368]

Il tentativo di correggere la pronuncia di una parola italiana rende furioso il patrigno. Quel gesto, apparentemente banale, è invece sintomatico della percezione dell'autrice, che associa l'Italia allo stereotipo positivo della passionalità, alla possibilità di esprimere liberamente i propri sentimenti e le proprie emozioni senza la ricerca di una conferma sociale. Nella citazione di Erica Jong che ho inserito in apertura, l'Italia è il paese dove è possibile trovare "a certain permission to be human that other countries lost long ago". L'elemento caratterizzante dell'immaginario sull'Italia la individua come civiltà mediatrice fra modernità e passato, e la passionalità, la possibilità di esprimere la propria personalità, rientra appieno all'interno di questo tipo di percezione. "L'Italia è terra di individui" ha scritto, fra gli altri, Giuseppe Prezzolini. L'elemento della passionalità si relaziona facilmente con un altro stereotipo positivo, quello della genialità, della possibilità di inventare, facendo affidamento sulle capacità del singolo piuttosto che sulle prescrizioni della società. Come però detto a proposito di Irving Stone e della concezione dell'Italia come terra dove si sviluppa il genio individuale e la Grande Cultura Umanistica progredisce, a partire dagli anni Ottanta è piuttosto l'interesse per il "modo di vivere" degli italiani a catalizzare l'attenzione internazionale. Anche in questo testo, più che nel genio di pochi, il fascino dell'italianità sembra risiedere ancora una volta nella capacità di mediare, di cercare un collegamento col passato. Il pubblico associa facilmente ciò che è moderno al trionfo del sistema capitalistico, alla libera iniziativa individuale, all'evidenza dell'importanza delle discipline scientifiche, al potere del denaro, alle istituzioni democratiche e alla meritocrazia. L'idea di America tende a favorire questo tipo di associazioni, generalmente positive. Il pubblico però, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, ha iniziato a percepire il "rovescio della medaglia" dell'*American Way of Life*. Le opere finzionali destinate al pubblico globale mostrano il passaggio di questa percezione nella cultura di massa a partire dalla seconda metà dei '90, con una crescita della "moda italiana" almeno fino al 2010. Non credo che siano il degrado ambientale, o i pur drammatici eventi connessi alla crescente globalizzazione (l'incontrollabilità dei flussi migratori, la riduzione delle specificità culturali dei popoli) ad aver determinato in un certo tipo di pubblico, soprattutto

[368] Adriana Trigiani, *Big Stone Gap*, New York, Random House, 2000, p. 74.

anglosassone, un "bisogno di italianità", evidente soprattutto fra il 2000 e il 2010. Oggi come allora, la sensibilità per i problemi ambientali, umani o culturali non era in grado di orientare il gusto della massa, altrimenti avremmo assistito a un mutamento degli stili di vita che invece non si intravede neppure oggi. Ciò che il consumatore di cultura, oggi come nel 2000, cerca nella letteratura di finzione sull'Italia è una storia centrata sul "contatto salvifico", sull'esplorazione, attraverso l'immedesimazione col protagonista, della possibilità di una trasformazione individuale che porti a una vita più semplice, autentica, più vicina ai valori tradizionali, in una parola più umana. La possibilità di essere umani, quindi di vivere secondo le proprie scelte, e di commettere i propri errori, è stata correttamente associata da Erica Jong all'immaginario sull'Italia. Questa interpretazione dell'italianità è strettamente connessa alla possibilità di sfuggire al controllo sociale di cui parla Adriana Trigiani. "Mama and I tried to be good Italians after Fred Mulligan died. We wanted to reclaim that side of ourselves that we had hidden. We decided to go to Italy."[369] La malattia e la morte della madre bloccheranno il sogno di rinascita delle due donne, ma la storia di Ave Maria non è certo giunta al termine: per i lettori si è appena profilata la situazione problematica iniziale. La particolarità dei testi di A. Trigiani risiede però nel rilievo dato alla condizione familiare. La protagonista di *Big Stone Gap* vive in un'America sonnolenta e provinciale, e non in una metropoli. Ave Maria non è turbata da una situazione sociale opprimente, che la spinge a lavorare troppo per mantenere un certo status: in fondo potrebbe tranquillamente continuare a vivere con la sua modesta attività di farmacista. Ma la protagonista ha il disperato bisogno di ricollocare sé stessa in un ambito di relazioni di parentela, ciò che le manca è la dimensione *familiare* dell'italianità. Sente che il rapporto col patrigno e con la famiglia americana acquisita da parte del padre ha compromesso la sua capacità di amare e di realizzarsi. Wayne, lo zio paterno, "is tall and lean, with the face of a wizened marionette; its creases are deep, as have been his compromises".[370] Sua moglie, zia Alice, è avida e meschina, e non desidera altro che reclamare la sua parte di eredità. "Uncle Wayne is practically salivating, like I could cut them a check right now. Aunt Alice is dizzy with greed, looking around, wanting everything in this simple house, including the house itself".[371] La chiusura morale, la cupidigia per le cose materiali hanno lasciato pesantemente il segno sia all'interno che all'esterno dei familiari americani di Ave Maria, i cui volti sono cupamente segnati. Il contrasto con la madre italiana è stridente:

> My mother was a great beauty. She had black hair so shiny it seemed lacquered; she wore it simply, combed back off of her face in a blunt bob. Her skin was golden—she died without a wrinkle or a line on it. She had deep-set brown eyes with lots of lid, like a Modigliani painting. Her neck was long and so were her fingers. […] Her high forehead

[369] *Ivi*, p. 75.
[370] *Ivi*, p. 87.
[371] *Ivi*, p. 89.

> belied a nobility; to me she was a queen. But there was a deep sadness in my mother's eyes always, a longing to be somewhere else.[372]

Per questo la lettura della lettera lasciatele dalla madre è uno shock per Ave Maria. Perché la discendenza da genitori italiani rappresenta per lei la conferma di un bisogno di esprimere sé stessa che il suo paese d'adozione, rappresentato dal patrigno e nella sua famiglia, le avevano negato, e che pure la donna sentiva da sempre dentro di sé. È una *dimensione italiana* dell'essere, mitizzata, stereotipata e sognata che si connota in senso etnico. Quando Mario, il vero padre italiano, varca l'oceano con l'immancabile madre al seguito (*nonna* nel testo) per fare una sorpresa alla figlia che non aveva mai conosciuto, le descrizioni dei parenti 'italiani' sono costantemente positive, allineate a quelle della madre. L'uomo è tanto bello che le donne non riescono a staccargli gli occhi di dosso, la nonna è anziana ma piena di vita, e ha voglia di cucinare anche dopo un viaggio dall'altra parte del mondo, ecc. Sono stereotipi, o visioni del mondo, tanto positive e semplificate, da far inevitabilmente pensare alla percezione dell'Italia sognata tipica di chi, come gli emigrati, ricorda il proprio paese da molto lontano, tendendo così a mitizzarlo: il tempo e la distanza oceanica tendono a far dimenticare gli aspetti negativi della vita che ci si è lasciata alle spalle. Non c'è da stupirsi che A. Trigiani sia molto popolare anche fra le numerose comunità di americani di origine italiana. Se, nel corso della seconda guerra mondiale, lo sbarco degli alleati in Sicilia ha avuto grande rilevanza nell'immaginario degli americani riguardo all'Italia, contribuendo a mitizzare il sud della penisola e a farne una sorta di distillato dell'italianità, luogo depositario del carattere nazionale, questa visione converge curiosamente con quella dei molti italiani, anche provenienti dal nord, emigrati in USA fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Le due concezioni condividono un immaginario nel quale l'Italia è un paese povero, disorganizzato ma ricco di relazioni umane e familiari, oltre che di opere d'arte e di bellezze naturali. Anche in *Big Stone Gap*, quando Ave Maria giunge finalmente nell'Italia delle sue origini, tutto è rimasto immutato rispetto alle vecchie foto viste in biblioteca; o forse, nulla poteva davvero mutare, perché l'Italia che gli occhi dell'autrice, con Ave Maria e coi lettori, stanno osservando, è un paese immerso nel sogno. È esso stesso sogno.

> Bergamo looks just like the picture in the book Iva Lou found at the university library. Nothing has changed. The Fountain of Angels, the cobblestone streets, the upright shoe-box-shaped houses painted subtle pastels, the little park, the outdoor cafés—they are all the same! There is only one change that I can see: The car has replaced the horse and carriage.[373]
> […]

[372] *Ivi*, p. 73.
[373] *Ivi*, p. 257.

> There is no grand entrance into the town of Schilpario. You happen upon it, almost by accident. It has not changed, either; it looks like the pictures in Iva Lou's books. […] Perhaps the people of Schilpario paint the houses light colors so they are not lost altogether in the mountains and can be found by travelers as they pass through.[374]

La forza esercitata sull'immaginario angloamericano da parte di un testo come questo di Trigiani risiede dunque nell'aver fatto convergere il sogno di una minoranza etnica, il mitizzato *Italian heritage* degli immigrati di origine italiana, con la crescente "voglia di italianità" del pubblico degli anni 2000. Le due visioni, originatesi una intorno agli anni 1900-1910, e l'altra negli anni Quaranta del secondo conflitto bellico, si trovano adesso unite in un sogno che testimonia il bisogno di mediazione del consumatore globale di cultura. L'Italia è un occidente diverso, un luogo esotico ma vivibile, rappresenta il sogno di una mediazione possibile nella quale ritrovare sé stessi.

> We landed in Rome and have been touring the countryside north by train. There is no way for me to scientifically explain the light here, as I am ignorant of such matters. But I swear to you, the sun is hung differently. There is a peachy golden haze over Italy that makes green fields more vivid, gives brown earth a depth and people a romantic glow.[375]
> […]
> How do the Italians know how to live? We don't understand it. Everything tastes better, even hard rolls and butter! And the pace is so easy. Work a little. Take a nap. Work a little more, eat a little something, take a little nap. And so on, day in and day out. Lots of play time: cards and socializing and long walks. It is a heavenly existence in the Alps.[376]

In *Big Stone Gap* il contatto salvifico con la dimensione familiare italiana, che forse rappresenta un sogno ancora più astratto di quello dell'Italia come paese, prende corpo grazie al sacrificio economico di Jack Mac il minatore, che ha venduto il suo pick-up nuovo di zecca per pagare il viaggio ai parenti di Maria. La protagonista cambia e si apre a una nuova esistenza mentre è ancora sul suolo americano, ma in fondo questo non rileva: ciò che conta è che Maria è finalmente capace di amare. E dunque, in maniera conforme al *pattern*, può scegliere come marito il *più americano* dei suoi pretendenti, il rude minatore Jack Mac: una scelta diversa sarebbe stata troppo spiazzante per i lettori. Alla fine del libro Maria si recherà in Italia, ma col suo marito americano. "The trip to Italy that was to change the course of my life has become a honeymoon."[377]

---

[374] *Ivi*, p. 265.
[375] *Ivi*, p. 257.
[376] *Ivi*, p. 265. Questo brano è stato significativamente cambiato nella traduzione italiana (Sperling & Kupfer, 2001), che riporta: "Gli italiani sanno come vivere! Tutto ha un sapore migliore, persino i panini duri e il burro! E poi se la prendono comoda. Hanno un sacco di tempo libero: per giocare a carte e stare in compagnia e fare lunghe passeggiate. La vita nelle Alpi è celestiale" (pp. 349-50). È frequente che in sede di traduzione vengano smussate quelle espressioni che possono sembrare eccessive o poco realistiche al lettore italiano.
[377] *Ivi*, p. 255.

L'immaginario italoamericano è determinante anche per gli altri romanzi di Trigiani. Per comprendere una specifica evoluzione del *pattern* che ho descritto (situazione di insoddisfazione iniziale, contatto salvifico, trasformazione e ritorno in USA) è utile ricordare anche *Very Valentine*, pubblicato da Random House nel 2009 e primo di una serie che vede come protagonista Valentine Roncalli, trentenne americana di origini italiane che lavora nel business delle calzature femminili. La ragazza è l'ultima erede di un antico calzaturificio specializzato in *wedding shoes*, ma le prospettive per il futuro dell'azienda non sono buone e suo fratello sta cercando di vendere lo stabilimento che, trovandosi al Greenwich Village, vale milioni. Ma Valentine non ci sta e, insieme all'arzilla nonna Gram, compie un disperato tentativo per salvare le sorti dell'azienda: andrà in Italia per approvvigionarsi di materiali per il calzaturificio e sviluppare una nuova collezione. Nel frattempo, Valentine porta avanti una difficoltosa relazione con Roman Falconi, anche lui di origini italiane e anche lui in carriera: è uno chef di grido. Ma entrambi sembrano troppo presi dal lavoro per trovare il tempo di frequentarsi: salvo darsi un appuntamento a Capri, per il compleanno di lei. Riuscirà la tormentata Valentine a salvare l'azienda di famiglia, portando pure a casa un trionfo in amore?

Solo parzialmente. Questo romanzo, di notevole successo negli Stati Uniti ma non tradotto per il mercato europeo, spiega molto dell'ethos popolare americano e dei rapporti che questo intrattiene con l'italianità. Apparentemente, questa sembrerebbe la classica *romance novel* dalla quale una ricerca accademica dovrebbe tenersi alla larga; ma nel cap. 6 ho spiegato perché, in certi casi, una ricerca sull'immaginario globale debba occuparsi di paraletteratura. Lo stile di Trigiani, va detto, è certo superiore alla media delle *romance novels*, e in questa serie di Valentine è ricco di particolari connotati etnicamente che non possono non piacere ai lettori americani di origine italiana (ad esempio, i marchi di pasta, farina e altri alimenti sono elencati con precisione, mentre una maggior cura poteva essere riservata alle frequenti inserzioni in lingua italiana). Ma non è certo la motivazione etnica ad aver tributato un successo globale alla saga di Valentine, altrimenti non sarebbe possibile spiegare la vastità dell'*audience* presso tutti i gruppi etnici statunitensi e oltre il paese. Come per *Big Stone Gap*, con la serie di Valentine siamo in presenza di un romanzo che ha una solida base etnica, che ammicca agli americani di origine italiana, ma che deve la sua forza di penetrazione sul grande pubblico alla possibilità di connettere questa base "italoamericana" alla voglia di italianità, alla "moda italiana" che è emersa con forza dalla seconda metà degli anni Novanta in poi. Ho affermato poco sopra che *Very Valentine* è importante perché rappresenta un diverso modo di sviluppare il *pattern*, in una maniera molto "americana". Valentine è volata in Italia con la nonna, recandosi prima ad Arezzo e poi a Capri. Ma le cose per lei non vanno troppo bene sul fronte amoroso. Il famoso chef italoamericano che doveva attenderla a Capri non si fa vedere, e la relazione clandestina con un

fascinoso italiano, l'imprenditore della moda Gianluca, viene troncata sul nascere. Come spiega la stessa Valentine, le sue priorità sono altre.

> Italian men put women first. Roman's priorities are more American than Italian, as he puts the restaurant first. To be fair, I can't say that I have my priorities straight, or that I've mastered the art of living. I live for my work, I don't work to live. Roman and I have lost our Italian natures. We're typical overextended, overworked Americans with the worst kind of tunnel vision. We waste the present for some perfect future we believe will be waiting for us when we get there. But how will we get there if we don't build the connection now?[378]

Eppure, Valentine si trova a Capri e, secondo il *pattern*, sarebbe dovuto scattare il contatto salvifico, il cambiamento interiore. Infatti, l'ultima parte del romanzo riguarda questa trasformazione; solo che, in questo testo, l'Italia rappresenta l'occasione per una svolta nell'ambito professionale che, appropriatamente al sentirsi italoamericana dell'autrice e coerentemente con l'ethos calvinista riguardo al lavoro, è una vera e propria svolta identitaria. Valentine ottiene il permesso di frequentare come apprendista la bottega artigiana di Costanzo Ruocco, noto artista della fabbricazione di scarpe. "Under Costanzo's direction and subtle encouragement, I became an artist […] But this knowledge has transformed me. I wasn't the woman I was when I landed in Rome a month ago, and I won't be the same when I return home. I will see *home* with these new eyes".[379] Valentine impara ad affrontare il suo rapporto con la professione di *shoemaker* non come la madre o la nonna, due *technicians*, ma come una vera artista. Salva il suo business e soprattutto salva sé stessa, trovandosi. Diventando finalmente, *davvero* Valentine (*Very Valentine*), cioè scoprendosi, attraverso il contatto salvifico con l'Italia, un'autentica artista della moda. E una volta tornata a New York, come prevede la conclusione del *pattern*, la sua collezione di scarpe verrà proclamata vincitrice di un importante concorso, giungendo a impensierire persino Blahnik. Dunque Valentine non trova l'amore in Italia, ma ottiene quello ciò di cui, secondo l'ethos americano, aveva bisogno. Ecco che, in questa storia, il *pattern* sull'italianità, tipico della *Literature As Make-Believe* si incrocia con quella che H. D. Duncan definiva *Literature As Magical Art*. Quest'ultimo tipo di letteratura è trasversale, poiché come ricordato (cfr. cap. 8, nota 260) il sistema sociale poggia sulla convinzione che il desiderio di arricchirsi sia universale: dunque sarà possibile leggere storie di successo economico (come nel caso di *Very Valentine*) anche all'interno della tipologia di letteratura finzionale. In *Very Valentine* il lettore si finge nella testa della protagonista, immagina e vive il contatto salvifico con l'Italia che risolve una situazione di insoddisfazione e precarietà iniziale (l'azienda che sta fallendo, l'incertezza esistenziale). La svolta ricercata dalla giovane protagonista però non va nella direzione del recupero

[378] Adriana Trigiani, *Very Valentine*, New York, Harper Collins, 2009, p. 320.
[379] *Ivi*, p. 344.

del rapporto con la propria vita e col tempo, come in *Under The Tuscan Sun*, e nemmeno verso un recupero globale, esistenziale, come in *Eat, Pray, Love*: qui, nel primo volume della saga di Valentine, l'italianità servirà soprattutto a raggiungere il successo professionale. È il tipico intreccio della letteratura finzionale con la letteratura magica, perché la storia di Valentine attraverso il contatto salvifico rassicura e conforta i lettori sulle possibilità di raggiungere il successo, economico e professionale, nella propria vita.

10.2.2 Elizabeth Gilbert, *Eat, Pray, Love* (2006): il *pattern* è svelato

Eat, Pray, Love: One Woman's Search for Everything Across Italy, India and Indonesia (2006) di Elizabeth Gilbert (1969) ha avuto uno straordinario successo planetario, vendendo circa dieci milioni di copie (anche se, come detto al cap. 5, le stime sono sempre difficili) e ricevendo una adattamento cinematografico di grande successo. Come nel caso di *Under The Tuscan Sun*, anche questo è un *memoir* scritto in prima persona, una raccolta di pensieri autobiografici. Il testo di Mayes però era centrato sull'esplorazione fisica della Toscana e sulla ristrutturazione di una villa: questa prolungata esperienza italiana porta poi l'autrice a una riconsiderazione della propria esistenza e del proprio tempo, arrivando alla fine a sentirsi rigenerata, pronta a tornare nel proprio paese e a sopportare gli squilibri della società americana che l'avevano spinta a cercare rifugio in Italia. Anche se la ricerca di Mayes sembra talvolta ispirata dal bisogno di spiritualità, il suo orizzonte è solitamente molto più pragmatico di quello di Gilbert, e in *Under The Tuscan Sun* non c'è traccia dell'intreccio amoroso che la Touchstone Pictures ha voluto inserire nella trasposizione cinematografica. Mayes descrive soprattutto case e borgate, cibo e paesaggi. Riporta in dettaglio interventi edilizi e ricette, mentre i passaggi 'spirituali' sono rari. Gilbert invece ha il suo focus proprio sulla spiritualità, sulla ricerca di un contatto salvifico che inizia in Italia e si struttura poi in India e in Indonesia: l'autrice nella brutale esplicitazione del suo concetto di 'rigenerazione' è quasi sfacciata, tanto che più di un critico ha trovato il testo superficiale. Ma come detto più volte, in questa ricerca le considerazioni critiche non rilevano; anzi, per un'esplorazione della funzione sociale della letteratura, forse proprio questo lavoro di Gilbert è il più importante fra i testi che ho selezionato, se non altro perché, a mio parere, rappresenta il punto di maggiore diffusione della moda italiana. Gli anni fra il 1996 (uscita di *Under The Tuscan Sun*) e il 2010 (prima cinematografica di *Eat, Pray, Love*) sono stati probabilmente il periodo in cui la voglia di italianità, originatasi nei tardi anni Settanta e cresciuta un po' in sordina fino ai primi Novanta, è esplosa, attirando conseguentemente l'attenzione dai media globali. E il romanzo di Gilbert, anche se sminuito dalla critica che l'ha talvolta relegato al livello di *chick-lit*, per una ricerca sull'Italia nella letteratura contemporanea è certo fondamentale, sia secondo un approccio sociologico che per le frizzanti osservazioni sulla cultura e la lingua italiana.

Nelle prime cinquanta pagine di *Eat, Pray, Love* la protagonista, la voce narrante di Liz, cioè Elizabeth (Gilbert), spiega perché una scrittrice affermata, poco più che trentenne, senta il bisogno di compiere un viaggio attorno al mondo alla scoperta di sé stessa. Osservandola dall'esterno, Liz sembrerebbe avere tutto: un marito, il benessere economico, una professione gratificante, una bella casa a New York che ha arredato con cura. Ma la relazione col compagno vacilla, e così pure

l'equilibrio personale della donna; tanto che Liz passa una notte dopo l'altra a piangere in bagno. Dopo essere passata attraverso una separazione disastrosa anche dal punto di vista economico, una relazione con un attore tanto affascinante quanto emotivamente instabile e l'approdo alle discipline orientali, Liz si trova ancora più *lost and confused* di quanto non fosse prima di divorziare. Dunque il *pattern*, con la prevista situazione di insoddisfazione iniziale, è perfettamente rispettato. Il romanzo si sviluppa con ritmo e ironia, anche quando gli argomenti trattati sono estremamente drammatici: depressione, anoressia, persino suicidio.

> I came to fear nighttime like it was a torturer's cellar. I would lie there beside David's beautiful, inaccessible sleeping body and I would spin into a panic of loneliness and meticulously detailed suicidal thoughts. Every part of my body pained me. I felt like I was some kind of primitive springloaded machine, placed under far more tension than it had ever been built to sustain, about to blast apart at great danger to anyone standing nearby. I imagined my body parts flying off my torso in order to escape the volcanic core of unhappiness that had become: *me*.[380]

La critica ha talvolta stigmatizzato *Eat, Pray, Love*, etichettandolo come 'superficiale'.[381] Paradossalmente, credo che questa sia proprio la forza dei testo: Gilbert ha saputo intercettare ed esprimere esplicitamente uno dei più grandi bisogni occidentali degli anni 2000: la ricerca di autenticità, di valori tradizionali, in una società che stava progressivamente percependo se stessa come 'disumana'. Ecco che allora la protagonista passa attraverso la riscoperta di un piacere semplice eppure a lungo negatosi, come il cibo, per arrivare al nutrimento dell'anima attraverso la spiritualità. Suona estremamente banale, e forse lo è. La costante ironia è però un punto a favore del testo, perché l'autrice conduce la narrazione come un gioco, senza mai prendersi troppo sul serio. E alcune delle sue pagine sono davvero brillanti, soprattutto quando Gilbert si prende gioco della sua stessa cultura, quella americano-puritana, per esaltare chi invece è immerso in un'altra "sfera di realtà", come gli italiani. Come in questo passo, centrato sul bisogno di relazionarsi con l'Italia a partire dalla lingua.

> The interesting thing about my Italian class is that nobody really needs to be there. There are twelve of us studying together, of all ages, from all over the world, and everybody has come to Rome for the same reason—to study Italian just because they feel like it. Not one of us can identify a single practical reason for being here. Nobody's boss has said to anyone, "It is vital that you learn to speak Italian in order for us to conduct our business overseas." Everybody, even the uptight German engineer, shares what I thought was my own personal motive: we all want to speak Italian because we love the way it makes us feel. A sad-faced Russian woman tells us she's treating herself to Italian lessons because

[380] Elizabeth Gilbert, *Eat, Pray, Love: One Woman's Search for Everything Across Italy, India and Indonesia*, New York, Penguin, 2006, p. 22.
[381] Cfr. Jennifer Egan, *Eat, Pray, Love*, in *The New York Times*, February 28th, 2006; Rachel Cusk, *Eat, Pray, Love by Elizabeth Gilbert*, in *The Guardian*, September 25th, 2010.

> "I think I deserve something beautiful." The German engineer says, "I want Italian because I love the dolce vita"—the sweet life. (Only, in his stiff Germanic accent, it ends up sounding like he said he loved "the *deutsche vita*"—the German life—which I'm afraid he's already had plenty of.)[382]

L'americana Liz, dalle remote origini svedesi, sente di essere culturalmente affine ai popoli del nord Europa. "Frankly, pure pleasure is not my cultural paradigm. I come from a long line of superconscientious people. My mother's family were Swedish immigrant farmers, who look in their photographs like, if they'd ever even seen something pleasurable, they might have stomped on it with their hobnailed boots".[383] La protagonista percepisce il suo modo di pensare e il suo stile di vita come lontanissimo da quello degli italiani, ai quali pure vorrebbe assomigliare, per lasciarsi alle spalle il retaggio puritano dal quale si sente inibita. L'Italia è un esotico possibile, un sogno di mediazione da cui è possibile iniziare un percorso di rigenerazione, quasi una metamorfosi. Come avvicinarsi a una cultura sentita tanto distante? Il sogno di trasformazione parte dall'approccio alla lingua italiana, "the most seductively beautiful language in the world".[384] Dopo il divorzio, nella sua fase di confusa depressione, la protagonista intravede nel buio un possibile spiraglio di luce grazie a un banale dizionario. "It was in a bathtub back in New York, reading Italian words aloud from a dictionary, that I first started mending my soul".[385] Liz, dopo una vita di passata a corrispondere alle aspettative sociali, comincia a chiedersi quali siano davvero i suoi desideri più intimi, e in lei esplode la voglia di imparare l'italiano. "Then there would always be that one weird answer, same every time: *I want to learn how to speak Italian*".[386] Non si tratta del sogno di una sprovveduta. Liz, e con lei la maggioranza degli americani, sa benissimo che l'Italia non è il paradiso in terra. Citando il Luigi Barzini di *The Italians*, e ricordando la secolare storia di invasioni e dominazioni subite dalla penisola, Gilbert sa che gli italiani sono avvezzi a un mondo "so corrupted, misspoken, unstable, exaggerated and unfair, one should trust only what one can experience with one's own senses, and *this* makes the senses stronger in Italy than anywhere in Europe. […] In a world of disorder and disaster and fraud, sometimes only beauty can be trusted. Only artistic excellence is incorruptible".[387] Sa anche che, nella stessa Sicilia, per la quale spende parole di lode, "Speak up against this unfairness and in Sicily, at least, you'll end up as the foundation of an ugly new building".[388]

[382] Elizabeth Gilbert, *Eat, Pray, Love*, New York, Penguin, 2006, p. 46.
[383] *Ivi*, p. 63.
[384] *Ivi*, p. 46.
[385] *Ivi*, p. 121.
[386] *Ivi*, p. 24.
[387] *Ivi*, p. 120.
[388] *Ivi*, p. 121.

La consapevolezza dei problemi dell'Italia non impedisce all'autrice di coltivare il suo sogno di rigenerazione. Gli italiani, spiega, e soprattutto i meridionali e i siciliani, che anche in questo testo sono visti come i depositari per eccellenza dell'italianità, hanno imparato dalla loro disgraziata storia a fidarsi solo del piacere. I suoi connazionali americani sono invece percepiti come un opposto culturale:

> Generally speaking, though, Americans have an inability to relax into sheer pleasure. Ours is an entertainment-seeking nation, but not necessarily a pleasure-seeking one […] Americans work harder and longer and more stressful hours than anyone in the world today. […] Of course, we all inevitably work too hard, then we get burned out and have to spend the whole weekend in our pajamas, eating cereal straight out of the box and staring at the TV in a mild coma (which is the opposite of working, yes, but not exactly the same thing as pleasure). Americans don't really know how to do nothing. This is the cause of that great sad American stereotype—the overstressed executive who goes on vacation, but who cannot relax.[389]

Ribattere che anche in Italia ci sono persone stressate dal lavoro non avrebbe alcun rilievo; ciò che conta per un'analisi della funzione sociale è che il testo della Gilbert, con questo tipo di considerazioni e percezioni, ha avuto una grande forza di penetrazione nella cultura globale degli anni Duemila. Coerentemente con la destinazione di massa del testo, Gilbert esplicita brutalmente il bisogno del contatto salvifico, chiarisce le ragioni dell'attrazione per l'italianità, che percepisce come il proprio opposto culturale: "I once asked Luca Spaghetti if Italians on vacation have that same problem. He laughed so hard he almost drove his motorbike into a fountain. "Oh, no!" he said. "We are the masters of *bel far niente*." This is a sweet expression. *Bel far niente* means 'the beauty of doing nothing'".[390] (evidentemente sostituire "dolce" con "bel" ha reso l'espressione più comprensibile). Ancora una volta, l'Italia reale non ha alcun senso, addirittura non esiste. Conta solo il sogno, il sogno italiano, dove l'Italia è il paese in cui "It had just seemed crazy to be taking antidepressants"[391] e dove le persone hanno imparato l'arte più difficile e desiderabile, quella di vivere. In un passaggio che avrebbe fatto felice Prezzolini, l'autrice spiega che "there's another wonderful Italian expression: *l'arte d'arrangiarsi*—the art of making something out of nothing. The art of turning a few simple ingredients into a feast, or a few gathered friends into a festival. Anyone with a talent for happiness can do this, not only the rich".[392]

Dove ci porta tutto questo? Dove conduce il sogno? Alla ricerca dell'umanità perduta. Attraverso il contatto con la lingua e la cultura italiana, la protagonista riesce ad acquietare quella fastidiosa voce interna che le imponeva di chiedersi continuamente: "Do I really deserve this pleasure? This is very

[389] *Ivi*, pp. 64-5.
[390] *Ivi*, p. 65.
[391] *Ivi*, p. 50.
[392] *Ivi*, p. 65.

American, too—the insecurity about whether we have earned our happiness."[393] E la ricerca del piacere puro, quello semplice di un buon pasto o di una cena fra amici, o della creazione individuale di qualcosa di autenticamente e artisticamente bello, conduce al recupero della propria dimensione più umana.

> Still, I will say that the same thing which has helped generations of Sicilians hold their dignity has helped me begin to recover mine—namely, the idea that the appreciation of pleasure can be an anchor of one's humanity.[394]

Rigenerata dal contatto salvifico, Liz affronterà gli altri due viaggi alla scoperta della propria spiritualità interiore e carnale, finendo per conoscere il brasiliano Felipe. E il *pattern* ancora una volta può compiersi, la coppia può progettare un futuro negli Stati Uniti (con i frequenti spostamenti compatibili col lavoro di entrambi). L'autrice ha affrontato un viaggio alla scoperta di sé stessa, infatti i tre paesi che ha visitato (Italia, India e Indonesia) iniziano con la 'I' del pronome personale soggetto inglese: "A fairly auspicious sign, it seemed, on a voyage of self-discovery".[395] E tutto inizia in Italia, perché è lì che il processo di rigenerazione si compie, permettendo i successivi viaggi. Tanto che nella conclusione, l'autrice vuole pronunciare ancora una volta quella parola italiana che, nel suo soggiorno romano, l'aveva stregata per la musicalità dei suoni, e che in chiusura assume un significato riepilogativo e definitorio. "I say: '*Attraversiamo*'"[396] dice Liz al suo nuovo compagno, come a significare: andiamo, gettiamoci in questa nuova avventura senza più paure. Torniamo ad affrontare ciò che ci ha davvero resi stressati, impauriti, confusi: la stile di vita americano, con la sua enfasi sulla produttività e sulla performance individuale. Affrontiamolo di nuovo, ma con la sicurezza e la protezione di questa sorta di parola magica italiana, che porta con sé l'essenza del contatto salvifico: "Attraversiamo".

[393] *Ibidem*.
[394] *Ivi*, p. 121.
[395] *Ivi*, p. 31.
[396] *Ivi*, p. 346.

10.2.3 John Grisham, *Playing for Pizza* (2007): il sogno al maschile

Playing for Pizza, dell'affermato autore di *legal thriller* John Grisham (1955), è per certi aspetti un libro sorprendente. Intanto perché declina la 'moda' del contatto salvifico all'interno di un contesto quantomeno inusuale e apparentemente lontanissimo dall'Italia, ovvero il virile mondo del football americano. Anche lo stile narrativo, veloce e in terza persona, poco propenso a soffermarsi su riflessioni intimistiche e invece attento agli aspetti tecnici delle descrizioni (soprattutto cibo e sport), sembra perfetto per il pubblico maschile. Ma la sorpresa maggiore deriva dal fatto che, dietro l'apparenza convenzionale, il libro è più deciso della media nell'insinuare una larvata critica dello stile di vita americano.

In *Playing for Pizza*, Rick Dockery è un giocatore di football che vive ai margini del luccicante mondo dell'NFL, la massima serie americana. Quando gli viene finalmente data la possibilità di giocare, un passaggio sbagliato gli causa un infortunio con commozione cerebrale. Svegliatosi sul letto di un ospedale di Cleveland, Rick realizza che tutto intorno a lui è cambiato, e in peggio: a causa del suo sciagurato passaggio la sua squadra ha perso il titolo e i giornali sportivi lo hanno stigmatizzato come "the Greatest Goat". Per l'atleta è giunto il momento di fare un bilancio della propria esistenza. Ha ventotto anni e fra non molto dovrà smettere di giocare, eppure non ha un posto dove andare né una vera casa: Rick non ha quasi più rapporti coi suoi genitori, avendo trascorso gli ultimi dieci anni in giro per gli Stati Uniti, sempre in attesa di una telefonata che segnasse una svolta nella carriera. Nel frattempo si è allenato duramente cambiando ogni anno squadra, appartamento, campo, e ottenendo mediocri ingaggi come riserva. Per tutta la vita ha inseguito il sogno di un ingaggio milionario come quarterback titolare in una squadra dell'NFL, e ora si trova con nient'altro che qualche decina di migliaia di dollari di risparmi e un'auto in leasing. All'improvviso, il suo manager, più che desideroso di scaricarlo, gli trova un contratto in Italia, nella squadra dei Parma Panthers. Dall'altra parte del mondo, nell'ultimo posto dove un giocatore dell'NFL vorrebbe andare a finire. All'inizio Rick non ne vuole sapere, sa che l'Italia è una *soccer country* e che laggiù il football è appena sopra il livello dilettantistico. Ma davvero per lui non ci sono alternative. E così, senza alcuna convinzione, spinto solo dalla necessità, vola verso l'Italia del nord, verso Parma. Un luogo del quale non sa e non gli importa assolutamente nulla.

La situazione problematica richiesta dal *pattern* è rispettata: anche qui c'è un americano, stressato dalla pressione lavorativa (le attese e le illusioni di uno sportivo professionista) e sociale (il linciaggio mediatico dopo le sue deludenti performances), che decide di "dare un taglio" col proprio paese e fugge in Italia. Ma qui, a differenza che nei testi già visti, quelli di Trigiani, Mayes, Gilbert, il

protagonista è costretto a riparare in Italia, non è attratto da una cultura che conosce e che lo attira per le sue capacità di mediazione. Per uno come Rick, che ha viaggiato pochissimo al di fuori degli Stati Uniti, che non ha interessi artistici né studi pregressi, lo shock culturale è inevitabile. Ma più che dalle strade strette, dalle case piccole e dalle auto senza cambio automatico, "he was still horrified at the thought of his friends learning that he was playing intramural ball in Italy".[397] Rick si sente un *NFL reject* e non è certo contento di dover di giocare con un "bunch of tough Italians"[398]. Ogni squadra della *Italian league* può permettersi di pagare qualche giocatore professionista proveniente da oltreoceano, gli altri giocano per il piacere di farlo. "The Americans get paid—you and two others—only three this year. No one makes as much as you. Yes, the Italians play for the sport of it. And the postgame pizza",[399] spiega Sam Russo, il coach dei Parma Panthers, a un attonito Rick. Ma presto scatta la magia del contatto salvifico. Per un tipo così allergico alla cultura, e per un romanzo rivolto così smaccatamente al pubblico maschile, la seduzione dello stile di vita italiano non poteva che passare, in prima battuta, attraverso il cibo. In *Playing For Pizza* ci sono forse le descrizioni più ricche dei piatti italiani dell'intera selezione di testi. Tutti rigorosamente basati sulla cucina emiliana.

> "Next," he said, pointing to the first loop, "is the world-famous prosciutto. You say Parma ham. Made only here, from special pigs raised on barley and oats and the milk left over from making the parmigiano. Our prosciutto is never cooked," he said gravely, wagging a finger for a second in disapproval. "But cured with salt, fresh air, and lots of love. Eighteen months it's cured."
> He deftly took a small slice of brown bread, dipped it in olive oil, then layered it with a slice of prosciutto and a shaving of parmigiano. When it was perfect, he handed it to Rick and said, "A little sandwich." Rick took it in one large bite, then closed his eyes and savored the moment.
> For someone who still enjoyed McDonald's, the tastes were astounding. The flavors coated every taste bud in his mouth and made him chew as slowly as possible. Sam was slicing more for himself, and Nino was pouring wine. "Is good?" Nino asked Rick.
> "Oh yes."[400]

Forse un italiano non procederebbe esattamente così, ma in fondo questo non ha importanza. Nick, che in patria era solito trangugiare velocemente qualche sandwich per poi riprendere ad allenarsi, all'inizio non riesce neppure a comprendere il concetto di *slow food*, ma poi ne viene conquistato. Un altro elemento di attrazione, comune alla maggior parte degli autori, è la bellezza della lingua. Anche questo tema viene sviluppato da Grisham in maniera del tutto particolare, coerentemente a un

[397] John Grisham, *Playing for Pizza*, New York, Bantam Dell, 2007, p. 50.
[398] *Ivi*, p. 24.
[399] *Ivi*, p. 42.
[400] *Ivi*, p. 59.

personaggio che quasi si vanta della propria virile brutalità, manifestando orgogliosamente il proprio rifiuto di imparare una sola parola di italiano.

> "Not everyone speaks English here, I can assure you of that."
> "Yes, but everyone speaks American Express and greenbacks."
> "Maybe. It's not a bad idea to study the language. Life's easier and your teammates will love you."
> "Love? Did you say love? I haven't loved a teammate since I was in college."
> "This is like college, a big fraternity with guys who like to put on the gear, brawl for a couple of hours, then go drink beer. If they accept you, and I'm sure they will, then they'll kill for you."[401]

Basteranno poche settimane a Parma per cambiare Rick nel profondo. Eccolo poco dopo, in una delle innumerevoli serate in cui è invitato a cena a casa di amici italiani.

> Franco and Sam were discussing opera, in English. Anna and Antonella were discussing children, in English. Finally Rick said, "Please, speak Italian. It's much prettier." And they did. Rick savored the food and wine and view. The dome of the cathedral was majestic in its lights, and the center of Parma was alive with traffic and pedestrians.
> The anolini yielded to the secondo piatto, the main course, a roasted stuffed capon. […]
> He ate slowly, very amused at the Italians and their love of conversation at the table. At times they focused on him and wanted to know about his life, then they would drift back to their musical language and forget about him. Even Sam, from Baltimore and Bucknell, seemed more at ease chatting with the women in Italian. For the first time in his new home, Rick admitted to himself that learning a few words was not a bad idea.[402]

Il contatto salvifico è scattato. Rick si sta trasformando, sta emergendo la sua parte migliore e più umana. Adesso può comprendere un concetto più grande, che finora gli era sempre sfuggito: non si gioca a football per il denaro, la gloria, le cheerleader, né per diventare uno strapagato quarterback dell'NFL. Gli italiani gli insegnano che si può anche giocare per una pizza, l'importante è che lo si faccia con passione. Qualche mese dopo, il suo manager lo chiama dall'altra parte del mondo per proporgli di tornare in America e di abbandonare i Parma Panthers. Il testo non è irrealistico, non si tratta certo di una proposta milionaria: centomila dollari l'anno sono una miseria per un quarterback americano, ma sono sempre meglio dei tremila euro al mese di una sconosciuta lega italiana. Eppure Rick rifiuta.

> He was no longer a hired gun, a ringer brought in from the Wild West to run the offense and win games. He no longer dreamed of NFL glory and riches. Those dreams were behind him now, and fading fast. He was who he was, a Panther, and as he looked around the cramped and sweaty locker room, he was perfectly happy with himself.[403]

[401] *Ivi*, p. 44-5.
[402] *Ivi*, p. 116.
[403] *Ivi*, p. 219.

Rick non se la sente di abbandonare la squadra, vuole portarla fino all'ultima sfida di campionato, vuole tentare di vincere il Super Bowl. Ma non agisce solo per lealtà. Attraverso la permanenza in Italia, attraverso il contatto salvifico con la cultura del paese, il rude americano ha avuto accesso – sia pure in maniera diretta e istintiva, conformemente al suo modo d'essere – a una dimensione di vita alla quale non intende rinunciare. Quando i suoi genitori, che non stima e con i quali ha pochi rapporti, ventilano la possibilità di venirlo a trovare a Parma, lui cerca inconsciamente di dissuaderli. "Rick really didn't want them in Italy"[404] ci dice il narratore, sottintendendo che il protagonista non desiderava che ai suoi genitori, rappresentazione e immagine della sua vecchia vita, fosse dato il permesso di accedere alla sua "dimensione italiana", al suo periodo di rigenerazione personale.

Durante l'intervallo dell'ultima partita di campionato contro gli eterni rivali, i Lions di Bergamo, Rick si rivolge ai suoi compagni di squadra. "I've had more fun here than in the other NFL. And we are not going to lose this game."[405] Infatti i Panthers vinceranno, conquistando il loro primo Super Bowl; ma non sarà Rick a segnare il punto decisivo. Attraverso il contatto salvifico l'americano ha compreso la lezione più importante per uno sportivo: non si gioca per la gloria individuale, ma per la passione di farlo. *Passion first*. Rick impara un tipo di gioco collaborativo e non individualistico, gioca con meno stress e più piacere: e di fatto diventa il quarterback che in America non era riuscito a essere. Nella finale di campionato, non commetterà l'errore di tentare un lancio solitario, ma farà un passaggio in direzione di Fabrizio, un italiano talentuoso che segnerà un *touchdown*. Rick ha imparato finalmente a giocare secondo uno spirito autenticamente sportivo, e non può che essere fiero di sé, indipendentemente dal campionato in cui ha giocato.

E la conclusione del *pattern*? Il ritorno negli Stati Uniti in questo testo, che è molto più radicale di quanto non si sospetterebbe, non c'è. Ma la trasformazione interiore permette a Rick di rendere stabile e costruttiva la relazione con l'altro sesso, dopo una vita di rapporti occasionali con cheerleader e tifose. E, come previsto dallo schema, troverà una compagna stabile nella giovane Livvy, studentessa americana appassionata di opere d'arte. I due, alla fine del libro, partiranno per un giro dell'Italia dalla Puglia fino al Piemonte, per finire poi con le città del Veneto. "But there were no plans beyond August".[406] Forse Rick e Levvy torneranno negli Stati Uniti, forse resteranno a Parma per un'altra stagione coi Panthers, con uno stipendio di trentamila euro l'anno. I due non hanno ancora deciso. "He thought about the $400,000 Buffalo paid him when he signed six years earlier, and he thought about Randall Framer, a teammate at Seattle who was given $85 million to throw passes for seven

[404] *Ivi*, p. 210.
[405] *Ivi*, p. 273.
[406] *Ivi*, p. 283.

more years. Everything is relative."[407] Ma ciò che conta è che Rick, fuggito dagli Stati Uniti sentendosi un fallito, adesso ha recuperato l'equilibrio personale. E quando il treno su cui sta viaggiando con la sua compagna passa accanto allo stadio Lanfranchi di Parma, dove ha giocato la sua ultima stagione, "he allowed himself a smile of deep satisfaction".[408]

[407] *Ivi*, p. 282.
[408] *Ivi*, p. 284.

10.3 Oltre il genere. Italia e *mainstream*

Qualcuno potrebbe obiettare che il rapporto fra Italia e letteratura (o arti rappresentazionali) non sia che una questione banale e banalizzante riguardo a un aspetto culturale che è conosciuto da tutti, ovvero l'evidenza dell'italianità di molte delle opere d'arte che appartengono alla cultura occidentale, dal David di Michelangelo alla Venere di Botticelli. Ciò a dire che questo della presenza dell'italianità nella cultura globale non sia che un aspetto legato al genere, al basso livello culturale delle opere prese in esame. Insomma, direbbe senz'altro qualcuno, Mayes, Gilbert e tutte le altre appartengono al *romance,* e come tale non mette conto parlarne (anche se abbiamo visto che si tratta di *memoir*); Dan Brown, Donna Leon e altri rientrano nel *mystery*, e così via. A queste obiezioni, superando la già affrontata difesa della paraletteratura come oggetto di studio (cap. 6), vorrei rispondere che, semplicemente, non è così: il rapporto fra letteratura e italianità non appartiene al genere. La letteratura di grande consumo, come nell'eloquente caso di Gilbert, rende manifesta un certo tipo di funzione sociale che è penetrata pressoché ovunque, che si è consolidata nell'immaginario globale. L'Italia, come sogno più che come paese reale, è ovunque nella cultura occidentale contemporanea. È un sogno globale potente e pervasivo, perché fornisce un tentativo di risposta, un sollievo effimero, uno sguardo su una realtà possibile rispetto a un interrogativo, un bisogno sociale, che è divenuto anch'esso globale. Gli scrittori americani, narrandoci la loro idea d'Italia, ci parlano dei loro bisogni più intimi e potenti, ci raccontano il disagio di vivere in una società sentita come disumanizzante. Attraverso il loro sogno italiano, cercano una via d'uscita forse improbabile, talvolta addirittura ingenua, ma comunque pensabile: esprimono il loro dissenso verso uno stile di vita lontano dai bisogni più profondi dell'uomo e cercano una mediazione, una via d'uscita: o forse solo un sollievo momentaneo, che permetta di ricominciare a vivere. I consumatori di tutto il mondo, esprimendo la loro preferenza per tali opere, ci confermano della pervasività di questo sogno. Ecco che allora è utile rivolgere lo sguardo anche oltre il genere, oltre il successo commerciale più evidente per vedere come, all'interno del *mainstream*, sia stata espressa l'idea di italianità.

10.3.1 André Aciman, *Call Me by Your Name* (2007)

Difficile non incorrere in aggettivi abusati quando si parla di *Call Me by Your Name*. Insistentemente sentimentale, quasi melodrammatico ma lontano dalla scrittura di genere e dai suoi rischi, André Aciman (1951), ci parla attraverso il personaggio di Elio, un adolescente italiano degli anni Ottanta. Facendoci vivere un amore struggente, raccontandoci un'intimità assoluta, una storia di formazione, una meditazione sul desiderio e, inevitabilmente, sulla caducità di tutte le cose.

In una calda estate italiana lontana nel tempo e nella memoria, il diciassettenne Elio trascorre come sempre le vacanze in compagnia dei genitori nella villa di famiglia in Liguria. Terminato il periodo dell'insegnamento universitario per i genitori e della frequenza del liceo per il figlio, l'intera famiglia si appresta trascorrere l'ennesima estate in Riviera, sprofondando in un ozio ricco di interessi intellettuali e privo di ogni senso di colpa. Sin dall'inizio, il romanzo ci trasporta in un'atmosfera idilliaca, in una dimensione, rilassata, elitaria e quasi onirica: l'aristocratica villa sul Ponente ligure, i genitori, raffinati intellettuali e poliglotti, che amano ospitare giovani accademici, le torride giornate estive scandite da ritmi oziosi (i pranzi sontuosi, il riposo a bordo piscina, le letture e la musica), l'atmosfera di indolente sensualità che aleggia ovunque.

> At meals there were frequently two or three other guests, sometimes neighbors or other relatives, sometimes colleagues, lawyers, doctors, the rich and the famous who'd drop by to see my father on their way to their own summer houses. […] My father, who was reserved and shy in private, loved nothing better than to have some precocious rising expert in a field keep the conversation going in a few languages while the hot summer sun, after a few glasses of *rosatello,* ushered the unavoidable afternoon torpor. We named the task *dinner drudgery*—and, after a while, so did most of our six-week guests.[409]

Lo stesso Elio è un adolescente raffinato, un musicista sensibile e un appassionato interprete al pianoforte delle sonate di Bach, Liszt, Busoni, delle quali propone ardite variazioni. In quest'ambiente idealizzato e collocato in una distanza temporale e spaziale incolmabile, irrompe fin dalla prima pagina il personaggio di Oliver, un giovane americano di straordinaria bellezza, di qualche anno più grande di Elio. Infatti, come ogni anno, è previsto l'arrivo alla villa di un ospite, solitamente un giovane studioso straniero. L'adolescente italiano è subito colpito dalla sensualità e dalla disinvoltura del giovane accademico statunitense, e la storia si trasforma ben presto in una sorta di "diario del

[409] André Aciman, *Call me by your name*, New York, Picador, 2017, p. 5

desiderio", insistente, dettagliato, ossessivo. "Maybe it started soon after his arrival during one of those grinding lunches […] Or perhaps it started on the beach. Or at the tennis court. […] But it might have started way later than I think without my noticing anything at all".[410] Finché il desiderio non sfocia in un rapporto inesorabile, intenso, totalizzante. Eppure, entrambi sanno che la loro relazione, qualunque etichetta si usi per descriverla (omosessuale, basata sul culto della bellezza, passionale) sarà destinata a finire entro un tempo brevissimo; e anzi, proprio di questa consapevolezza si alimenta la loro ansia di godimento e di vita. La terza parte del libro, *The San Clemente Syndrome*, racconta il viaggio a Roma dei due. Immersi in un'aura di bellezza decadente, essi stessi giovani, belli, appagati e allo stesso tempo insaziabili di conoscere altro piacere, vivranno i giorni più intensi della loro vita. Una memorabile sera verrà trascorsa con una compagnia di intellettuali, fra declamazioni poetiche, cene e libagioni. Intorno a loro, Roma, l'Italia e la bellezza più grande mai creata dall'uomo; e ovunque la sensualità, la promessa di un accoppiamento imminente e, forse, casuale: "Everyone was available, lived *availably*—like the city—and assumed everyone else wished to be as well. I longed to be like them."[411] Ma non appena il giovane Elio si ferma per un attimo a riflettere, subito si rende conto che

> We were leaving in three days—and whatever I had with Oliver was destined to go up in thin air. We had talked about meeting in the States, and we have talked of writing and speaking by phone—but the whole thing had a mysteriously surreal quality kept intentionally opaque by both of us […] We had come to Rome in the same spirit of avoidance: Rome was a final bash before school and travel took us away […] Perhaps, without thinking, we had taken more than a brief vacation; we were eloping together with return-trip tickets to separate destinations.[412]

Si potrebbe parlare ancora a lungo di questo testo e della sua versione cinematografica del 2018, che fra l'altro, essendo stata diretta da un regista italiano (Luca Guadagnino), rappresenta in questo una eccezione nell'ambito delle opere di successo internazionale che trattano il tema dell'italianità. Ma qui occorre piuttosto soffermarsi su quest'ultimo aspetto, non così evidente a una lettura superficiale: il sogno italiano che sta dietro il testo. Aciman è un raffinato intellettuale cosmopolita, ha vissuto in Italia e conosce bene la nostra lingua: ma oltre al *setting* italiano qui c'è molto di più. Qualcuno potrebbe parlare del romanzo come di un testo di formazione, il racconto di un amore omosessuale, la presa di coscienza dell'impossibilità di mantenere vivo a lungo il fuoco bruciante della passione o chissà cos'altro: le recensioni sono moltissime, anche a causa del recente successo della trasposizione cinematografica. Ma il punto fondamentale, coerentemente con la collocazione di questo romanzo

[410] *Ivi*, pp. 5-8.
[411] *Ivi*, p. 186.
[412] *Ivi*, p. 186-7.

nel capitolo Italia e *mainstream*, è appunto *The Italian Dream*. Che, pur non essendo esibito, gridato come nelle pagine degli autori paraletterari qui è una presenza discreta ma pervasiva, determinante. Addirittura la ragione principale del testo, il suo fulcro: *Call Me by Your Name* è un testo sul sogno italiano, perché racconta di una vicenda da sogno, quella dei due giovani, non a caso appartenenti a due mondi diversi, immersa in una realtà, quella italiana, che è essa stessa un sogno, legato alle antiche (perché trovano le proprie radici nei desideri ottocenteschi dei primi viaggiatori) e oggigiorno moderne esigenze di recupero dell'umanità perduta. Esattamente come in Gilbert, Mayes o altri autori e autrici di letteratura più commerciale; perché il sogno italiano, come si vedrà in questo capitolo, non appartiene alla sola dimensione paraletteraria. Certo, in quest'ultima è più evidente, perché la paraletteratura non nasconde, ma esibisce la sua funzione sociale. Non cerca di evitare i cliché, non teme la ripetitività delle situazioni, anzi si getta a capofitto nella serialità, alla ricerca di una gratificazione immediata per i lettori (e per l'editore). Inoltre l'interesse per i valori tradizionali, lo scetticismo riguardo alle innovazioni sia tecnologiche che sociali, appartiene di fatto al paraletterario e ai bisogni dei suoi fruitori; e pertanto il connubio con il sogno italiano, che nel recupero della tradizione ha una delle sue caratteristiche fondanti, è nella *triviallitteratur* quanto mai facilitato, oltre che evidente. Nel *mainstream* tutto è più sfumato e sfaccettato, e l'attenzione ai valori tradizionali non è sempre costante: per questo il sogno italiano, quando presente, risulta più difficile da individuare. Nel caso di *Call Me by Your Name* l'idea di Italia sta *dietro* il testo, e per molti aspetti non *dentro* di esso; ma questo non significa che non sia rilevante, anzi. Il sogno italiano a proposito di Aciman sorregge l'intera opera, come risulta più evidente nella versione cinematografica, per sua natura ridotta e sfrondata nella sceneggiatura (di James Ivory) rispetto al testo letterario. Lo stesso Aciman, in un'intervista al quotidiano italiano *La Repubblica* precedente alcuni anni l'uscita della trasposizione per il grande schermo, ha così risposto all'intervistatrice che gli chiedeva del suo rapporto con l'Italia, del suo "immaginario italiano segreto": "Ho scritto *Chiamami con il tuo nome* non per raccontare un rapporto gay ma per vivere con la testa in una città di mare italiana. Nell'estate del 2005 non potevamo andare in vacanza in Italia come sempre. Il libro ha riempito il vuoto di una nostalgia".[413] *Call Me by Your Name* è scritto in prima persona, a parlare è Elio, l'adolescente italiano. Ma, come Oliver, il giovane americano di cui Elio si invaghirà, Aciman sa che il suo rapporto con l'Italia è sempre effimero. Che il ritorno negli Stati Uniti è imminente. E questo dà forza al suo amore per un paese bello e idealizzato come lo stesso personaggio di Oliver, la cui bellezza classica e scultorea può rimanere tale solo nella memoria, o nel sogno. Comunque, sempre a una distanza che si percepisce infinita: quella distanza di cui secondo Aciman, profondo conoscitore e studioso di Proust, i grandi amori abbisognano per essere tali. "I veri paradisi, dice Proust, sono quelli che si sono

[413] Denise Pardo, *André Aciman: "In Italia c'è il mio paradiso perduto"*, in La Repubblica, 11 novembre 2014.

persi".[414] La nostalgia permette di ricordare, rivivere e narrare il sogno di un paradiso perduto, ma non è solo di questa che si nutre il rapporto di Aciman con l'Italia. L'esperienza italiana, idealizzata attraverso il sogno, accompagna l'autore anche quando questi ha fatto ritorno a casa e alle sue passeggiate newyorchesi: "Camminando lungo il marciapiede soleggiato, tra la 63 e la 68esima e dopo una piccola salita, sarò trasportato in Italia. A destra c'è Central Park e Manhattan. Ma io vedo Porta Pinciana invece, la luce dietro le mura Aureliane, davanti i platani sacri di villa Borghese. L'Italia mi dà sollievo, non solo nostalgia".[415] L'elemento del sollievo è costante nella letteratura che tratta il tema del sogno italiano. Il sollievo (*relief*) è connaturato al bisogno del contatto salvifico. Si giunge in Italia, la si sogna o la si osserva attraverso un sogno altrui (come nel caso delle arti di rappresentazione) per provare l'esperienza del sollievo dalla moderna e disumanizzante cultura del neoliberismo imperante. Per entrare, attraverso l'immedesimazione con i protagonisti delle opere, in un atteggiamento mentale 'altro', che rimanda a uno spetto culturale possibile e attraente.

> Negli Stati Uniti c'è professionalità, fredda cordialità. In Italia spunta sempre un fattore emozionale. […] A volte colgo espressioni femminili introvabili altrove, la promessa della passione e dell'affetto passionale. Mi ha sempre turbato la sterilità dello sguardo delle americane anche quando sono delle dee. Da voi non c'è solo sessualità ma possibilità di condivisione, la sollecitudine a riconoscerti come essere umano. Basta questo a mantenerti in vita.[416]

Ecco che, in questa intervista del 2014, Aciman ha espresso il sogno di umanità, di collegamento alle proprie radici tradizionali e ancestrali, che forse meglio di ogni altro si avvicina a una definizione dell'*Italian Dream*. Ma in *Call Me by Your Name* non ci sono certo passi così espliciti: nel *mainstream* gli autori preferiscono solitamente suggerire un concetto, descrivere una sensazione, piuttosto che spiegare ai lettori. E allora, attraverso la memoria, il sogno e il racconto, anche noi come Aciman, che per le strade di New York intravede la languida luce romana, siamo trasportati in un mondo colmo di ebbra passionalità, quello di Elio e Oliver. Che non potevano che vivere il culmine della loro passione a Roma.

> "If we lie down now, there'll be no book party," he said.
> These words, spoken from a height of bliss it seemed no one could steal from us, would take me back to this hotel room and to this damp *ferragosto* evening as both of us leaned stark-naked with our arms on the windowsill, overlooking an unbearably hot Roman late-late afternoon, both of us still smelling of the stuffy compartment on the southbound train that was probably nearing Naples by now and on which we'd slept, my head resting on his in full view of the other passengers. Leaning out into the evening air, I knew that this might

[414] *Ibidem*.
[415] *Ibidem.*
[416] *Ibidem*.

> never be given to us again, and yet I couldn't bring myself to believe it. He too must must have had the same thought as we surveyed the magnificent cityscape, smoking and eating fresh figs, shoulder to shoulder, each wanting to do something to mark the moment […][417]

Il *pattern*, inteso come ripetitivo e riconoscibile sequenza delle fasi di difficoltà, contatto con la cultura italiana, sollievo e recupero della propria umanità perduta per poi tornare immancabilmente al paese d'origine, qui è ovviamente assente. Eppure anche in *Call Me by Your Name* il sogno italiano, la tensione emotiva e salvifica vive all'interno di una distanza, di una non appartenenza. Fuggito Oliver, l'accademico americano, Elio vivrà la sua vita in Italia, certo, ma senza la felicità, l'emozione, la sensazione che "we had found the stars"[418], come in quella magica estate italiana degli anni Ottanta. Oliver, che risiederà negli Stati Uniti, sarà escluso perché separato dalla distanza fisica e culturale; Elio invece, pur continuando a vivere in Italia, ne sarà allontanato dalla distanza temporale. A entrambi la felicità di quell'estate sarà per sempre negata. Il contatto con l'Italia e col suo sogno anche qui avviene attraverso una completa estraneità rispetto all'identità italiana, e alla consapevolezza che si dovrà prima o poi tornare al proprio luogo d'origine. Schematizzando, si potrebbe forse dire che qui Roma, l'Italia o se si vuole l'intero sogno italiano rimandano a un luogo dove essere finalmente romantici, qualunque cosa questo aggettivo voglia dire: essere affamati di desiderio e di carnalità, essere magari attratti dal proprio stesso sesso se questo significa restare comunque se stessi, ancorati alla propria profonda e mortale umanità: e dunque, finalmente, vivere, vivere, vivere. Sapendo che, come il *pattern* del contatto salvifico rende palese all'interno della *triviallitteratur*, presto ci sarà un aereo ad attenderci, per portarci nuovamente indietro.

[417] André Aciman, *Call Me by your name*, New York, Picador, 2017, p. 171.
[418] *Ivi*, p. 244.

10.3.2 Jess Walter, *Beautiful Ruins* (2012)

Non è questo il luogo per una recensione del celebrato *Beautiful Ruins* di Jess Walter (1965); già tentare di riassumerlo sarebbe piuttosto arduo. Tralasciando ogni considerazione sull'estetica postmoderna (qualunque cosa significhi questa etichetta) e sullo stile dell'autore, dirò innanzitutto che questo non è un libro sull'Italia. Schematizzando, lo si potrebbe definire come un testo vagamente sentimentale, corale, centrato sulle emozioni e su una disarmante resa della precarietà dell'esistenza umana. La citazione in epigrafe all'ultimo capitolo, tratta dal Kundera di *The Art of the Novel*, è forse più eloquente di ogni tentativo di sintesi: "There would seem to be nothing more obvious, more tangible and palpable than the present moment. And yet it eludes us completely. All the sadness of life lies in that fact".[419]

Ho esordito affermando che questo non è un testo sull'Italia; eppure la copertina, dal sapore vintage, rappresenta un pittoresco scorcio delle Cinque Terre e, nelle classifiche delle librerie americane, il libro compare fra i maggiori successi sotto l'etichetta *Italians*, accanto a Camilleri, Ferrante ed Eco. Certo, anche se questo non è un libro sull'Italia in senso stretto, la nostra penisola occupa un posto fondamentale all'interno dell'opera, perché l'autore utilizza un certo modo di percepire l'italianità: concetto questo che, come sostengo, è ovunque, è globale. E anche Walter, come gli altri autori di questa selezione, utilizza l'idea di italianità per trasmettere ai lettori il sogno di recuperare l'umanità perduta. Questo testo è particolarmente importante non solo per il suo successo di pubblico (altrimenti non avrebbe potuto essere incluso nella selezione) ma anche per il notevole successo di critica; e inoltre perché dimostra come l'idea di Italia e italianità sia ormai globale, trovando posto anche all'interno di opere che non trattano esclusivamente il tema italiano. Ovviamente, in questa come nelle altre opere *mainstream*, non è rispettato il *pattern* del contatto salvifico. Tutto è più complesso, più sfumato. Non c'è uno schema preciso (difficoltà-contatto con l'italianità-ritorno agli USA); ma il sogno italiano resta, e Walter ne parla in pagine di grande forza.

Claire ha trent'anni, i capelli rosso fuoco e una grande passione per il cinema. Vive in una California disumanizzata dall'ansia di apparire, di presentarsi agli altri nella luce migliore.

> To pitch here is to live. People pitch their kids into good schools, pitch offers on houses they can't afford, and when they are caught in the arms of the wrong person, pitch unlikely explanations. Hospital pitch birthing centers, daycares pitch love, high schools pitch success… car dealerships pitch luxury, counselors self-esteem, masseuses happy endings,

[419] Jess Walter, *Beautiful Ruins*, New York, Harper Collins, 2014, p. 325.

> cemeteries eternal rest… It's endless, the pitching-endless, exhilarating, soul-sucking, and us unrelenting as death. As ordinary as morning sprinklers.[420]

Cameriere, uomo delle pulizie o dottorando in storia del cinema, qui tutti vivono col sogno di sfondare nel mondo dello spettacolo, tutti hanno una sceneggiatura o una presentazione (*pitch*) nel cassetto, nel caso si imbattessero in un produttore. Ma quando Claire riesce finalmente ad avvicinarsi alla chimera, divenendo assistente di Micheal Deane, celebre agente cinematografico, scopre che "movies have become a fading memory at Deane Productions. Instead, Claire's days are spent listening to TV pitches so offensive she fears she's singlehandedly hastening the Apocalypse: *Model Behavior* ('We take seven models and put them in a frat house!') and *Nympho Night* ('We film the dates of people diagnosed with sex addiction!') and *Drunk Midget House* ('See, it's a house… full of drunk midgets!').[421] Il mondo del cinema, a lungo mitizzato e sognato, diviene per lei specchio di una società malata di superficialità, capace di infettare e intorpidire le menti. E, accanto a Claire, costretta suo malgrado a occuparsi degli squallidi format dei *reality show*, Walter fa sfilare tutto un campionario di personaggi drogati dal successo (come gli agenti) o nella spasmodica e nevrotizzante attesa di entrare a far parte dello *Show Business* (come gli aspiranti sceneggiatori). Intorno, i corpi abbronzati e muscolosi degli attori e delle comparse. Tutti galleggiano in un vuoto esistenziale che solo lo sguardo costantemente ironico di Walter riesce a rendere meno cupo.

Claire è dunque immersa nel mondo della moderna Hollywood, all'interno del quale non si riconosce e dal quale però non riesce a sfuggire: è nata all'interno di questa cultura e ne è inconsciamente prigioniera. Il suo capo, l'agente delle major per cui lavora, è un ultra-settantenne che vive di stimolanti, lifting facciali e iniezioni di botulino, ma soprattutto di successo. "The first impression one gets of Michael Deane is of a man constructed of wax, or perhaps prematurely embalmed".[422] Il fidanzato di Claire, Daryl, è un attore disoccupato che passa le giornate a visionare i film porno di cui è schiavo. L'uomo non ha nulla da offrirle a parte il proprio corpo statuario e i due comunicano con difficoltà, spesso attraverso laconici sms. Inoltre Michael Deane, il settantaduenne con "the face of a nine-year-old Filipino girl"[423], ha sfondato nel mondo dei reality show e Claire in quanto sua assistente è costretta a gestire il successo di *Hookbook*, reality basato su scene di nudo e discorsi stupidamente osceni. Ma la ragazza ha fatto un patto col destino: la sua vita deve cambiare entro quel venerdì stesso, altrimenti sarà lei a dare un taglio a tutto: caccerà di casa l'ozioso Daryl e lascerà il suo lavoro di assistente alla produzione. Mentre sta per scoccare l'ora fatidica, le cinque del venerdì

[420] Jess Walter, *Beautiful Ruins*, New York, Harper Collins, 2014, pp. 28-9.
[421] *Ivi*, p. 17.
[422] *Ivi*, p. 93.
[423] *Ibidem*.

pomeriggio, nel suo ufficio si presenta uno strano personaggio: è anziano ma non fa nulla per nasconderlo, non parla bene l'inglese e non vuole propagandare un improbabile reality show. Si chiama Pasquale Tursi e ha conosciuto Michael Deane in un modesto albergo in Liguria, quando entrambi erano ventenni. Fu allora, esattamente cinquant'anni fa, che Pasquale ha incontrato l'accompagnatrice di Michael, l'attrice americana Dee Moray, innamorandosene perdutamente. Un sentimento che dura ancora oggi. Il telefono di Claire emette un *beep*: un altro degli sms di Daryl. Il testo dice semplicemente: "KFC", che sta per *Kentucky Fried Chicken*: Daryl per cena vuole il pollo fritto del *fast food*. Ma Claire non riesce più a concentrarsi. La sua esistenza sta per cambiare per sempre. Attraverso le parole dell'anziano italiano, ha finalmente intravisto un raggio di sole.

> Claire checks her watch and does her best to jumpstart his pitch: "So . . . an actress comes to this town and she falls for this guy who's building a beach?"
> Pasquale looks back at Claire. "No. For me . . . maybe, yes. *E— l'attimo*, yes?" He looks at Shane for help. "*L'attimo che dura per sempre.*"
> "The moment that lasts forever," Shane says quietly.
> "Yes," Pasquale says, and nods. "Forever."
> Claire feels pinched by those words in such close proximity, *moment* and *forever*. Not exactly KFC and Hookbook. She suddenly feels angry—at her silly ambition and romanticism, at her taste in men, at the loopy Scientologists, at her father for watching that stupid movie and then leaving, at herself for coming back to the office—at herself because she keeps hoping for better.
> […]
> Pasquale nods. "*Sì. Sono qui per trovarla.*"
> "Yeah, this really happened," Shane tells Claire. He turns back to Pasquale. "*Non l'ha più vista da allora?*" Pasquale shakes his head no, and Shane turns back to Claire again. "He hasn't seen this actress in almost fifty years. He came to find her."
> "*Come si chiama?*" Shane Wheeler asks.
> The Italian looks from Claire to Shane and back again. "Dee Moray," he says.
> And Claire feels a tug in her chest, some deeper shift, a cracking of her hard-earned cynicism, of this anxious tension she's been fighting. The actress's name means nothing to her, but the old guy seems utterly changed by saying it aloud, as if he hasn't said the name in years. Something about the name affects her, too—a crush of romantic recognition, those words, *moment* and *forever*—as if she can *feel* fifty years of longing in that one name, fifty years of an ache that lies dormant in her, too, maybe lies dormant in everyone until it's cracked open like this—and so weighted is this moment she has to look to the ground or else feel the tears burn her own eyes, and at that moment Claire glances at Shane, and sees that he must feel it, too, the name hanging in the air for just a moment . . . among the three of them . . . and then floating to the floor like a falling leaf, the Italian watching it settle […][424]

Se quello che si abbatte su Claire non è il contatto salvifico che abbiamo identificato nelle opere paraletterarie, è comunque qualcosa che ci assomiglia molto. La lingua, qui come in quasi tutti i testi basati sulla fascinazione dell'italianità, ha un'importanza fondamentale. Parole come *KFC* e

[424] *Ivi*, pp. 39-41.

Hookbook avevano alienato Claire da sé stessa, dal proprio corpo e dalla propria anima. Quell'uomo, che le piomba improvvisamente in ufficio alla ricerca di un sogno d'amore durato cinquant'anni, è davvero troppo per lei: Claire capitola, una crepa si forma nel suo cuore indurito. Ma in seguito, il *pattern* non verrà rispettato. Qui siamo in presenza di un'opera più sfaccettata, rivolta a un pubblico artisticamente esigente e meno incline a sviluppi della trama prevedibili. *Beautiful Ruins* è un romanzo corale, e Claire, insieme all'italiano Pasquale, a Michael Deane, a Shane, aspirante sceneggiatore e interprete di italiano, e alla stessa Dee Moray sono solo alcuni dei personaggi che si inseriscono in una trama fitta di feedback e salti temporali e spaziali. Ma il recupero dell'umanità, e insieme la tragica consapevolezza della bellezza e della caducità della condizione umana (*Beautiful Ruins*) sono forse le chiavi di lettura più semplici e immediate dell'opera. Un sentimento che, come esemplificato dalla lunga citazione precedente, passa attraverso la dimensione italiana, attraverso il contatto col sogno. E quando finalmente, nelle ultime pagine, Pasquale riesce a ritrovare Dee, scoprirà che anche lei aveva coltivato un sogno di passione durato per cinquant'anni:

> She feels a flash of self-consciousness and her twenty-two-year-old's vanity rises: God, what a fright she must look. For several seconds, they stand there, a gimpy old man and a sick old woman, just four feet apart now, but separated by a thick granite counter, by fifty years and two fully lived lives. No one speaks. No one breathes.
> Finally, it is Dee Moray who breaks the silence, smiling at her old friend: "*Perchè ci hai messo così tanto tempo?*" What took you so long?
> That smile is still too large for her lovely face. But what really gets to him is this: she has learned Italian.[425]

[425] *Ivi*, p. 318.

10.3.3 Jhumpa Lahiri, *In altre parole* (2015)

Questo testo è straordinario per molti aspetti. Jhumpa Lahiri è un'autrice americana di origini indiane, molto nota al pubblico sia americano che europeo, che ha ricevuto numerosi riconoscimenti, fra cui il premio Pulitzer nel 2000. Siamo dunque lontanissimi dal romanzo commerciale, magari a sfondo romantico, ambientato nel nostro paese; e se, come abbiamo visto, lo studio di opere fuori da ogni canone può essere singolarmente utile per una ricerca sulla funzione sociale della letteratura, con le opere apprezzate dalla critica possiamo guardare da un'altra angolazione al rapporto fra immaginario globale e italianità. Oltre alla più decisa collocazione *highbrow* dell'opera, un altro elemento di eccezionalità di *In altre parole* è costituito dalla lingua. Sorprendentemente per una scrittrice americana, il testo è infatti scritto in italiano, a seguito della straordinaria vicenda professionale dell'autrice, trasferitasi a Roma da alcuni anni.[426] Anche in quest'opera il *pattern* del contatto salvifico non è presente, o almeno non è esplicitato come in Elizabeth Gilbert. Tuttavia, proprio come in *Eat, Pray, Love* la fascinazione per l'Italia parte dalla lingua; ma mentre in quest'ultimo testo il bisogno di italianità si struttura e si definisce attraverso un contatto profondo e, direi quasi, viscerale (col cibo, con gli stili di vita) fino ad arrivare all'auspicata rigenerazione, in Lahiri il rapporto con la lingua italiana resta costantemente al centro del pensiero dell'autrice. Ci sono però diverse, curiose, e forse, per qualcuno, irriverenti analogie fra questi due testi, così lontani in tutto, dall'orizzonte di attesa del pubblico alla collocazione critica. In *Eat, Pray, Love* la parola magica italiana che chiude il romanzo è "attraversiamo", lemma che assume un significato più ampio e una valenza simbolica rispetto alla traduzione inglese. "Let's cross the street? But to my ear, it's the perfect combination of Italian sounds. The wistful ah of introduction, the rolling trill, the soothing s, that lingering 'ee-ah-moh' combo at the end. I love this word. I say it all the time now. I invent any excuse to say it."[427] Anche Lahiri è affascinata dall'idea di impadronirsi della lingua italiana, anzi ne è addirittura ossessionata: "Non avrei bisogno di conoscere questa lingua. Non vivo in Italia, non ho amici italiani. Ho solo il desiderio. Ma alla fine il desiderio non è altro che un bisogno folle. Come in tanti rapporti passionali, la mia infatuazione diventerà una devozione, un'ossessione".[428] Il primo dei brevi racconti autobiografici che compongono *In altre parole* si intitola *La traversata*: anche Lahiri ricorre alla metafora dell'attraversamento (di un lago, più poetico rispetto alla trafficata strada romana di Gilbert) per descrivere il difficoltoso ma ineluttabile bisogno di spingersi al largo, lontano dalle acque

[426] Per il mercato anglosassone è uscita un'edizione bilingue italiano-inglese: Jhumpa Lahiri, *In Other Words*, Translated by Ann Goldstein, New York, Alfred A. Knopf, 2016.
[427] Elizabeth Gilbert, *Eat, Pray, Love*, New York, Penguin, 2006, pp. 75-6.
[428] Jhumpa Lahiri, *In altre parole*, Milano, Guanda, 2018, p. 23.

conosciute della propria cultura, per toccare le sponde di un'altra civiltà. "Qualche settimana dopo aver attraversato il piccolo lago nascosto, faccio una seconda traversata. Molto più lunga, ma niente di faticoso. Sarà la prima vera partenza della mia vita. Questa volta in nave, attraverso l'oceano Atlantico, per vivere in Italia."[429] Proseguo con le analogie, che certo sono relative all'aspetto iniziale, superficiale della fascinazione, ma che rivelano quanto un certo tipo di sensibilità per l'aspetto linguistico sia radicato in ogni tipo di pubblico. "Cosa cerchiamo leggendo un romanzo, guardando un film, ascoltando un brano di musica? Cerchiamo qualcosa che ci sposti, di cui non eravamo consapevoli prima. Vogliamo trasformarci, così come il capolavoro di Ovidio ha trasformato me"[430]. Così scrive Lahiri nel capitolo intitolato *La metamorfosi*. E la trasformazione cercata parte dalla lingua, che Gilbert sogna un giorno di poter magicamente parlare, fino a trasformarsi in un'italiana: "One day I will open my mouth and be magically fluent. Then I will be a real Italian girl, instead of a total American".[431] Analogamente, Lahiri riporta il suo racconto-sogno dal titolo *Lo scambio,* dove una donna "che voleva essere un'altra persona"[432] e che va a vivere all'estero, si accorge con sgomento che il golfino, l'unica cosa che si è portata dal suo paese d'origine, un giorno le appare diverso, tanto che teme di averlo scambiato in un negozio. Ma poi si rende conto che non è il golfino a essere cambiato, che lo scambio non c'è stato; ma che "quando lo indossava, era un'altra anche lei".[433] Il golfino, ammonisce l'autrice prima del racconto, "è la lingua".[434] È la lingua ad aver provocato nella donna un profondo cambiamento, tanto che "quando lo indossò, lo preferì. Non voleva ritrovare quello perso, non le mancava".[435] Ormai la metamorfosi era compiuta.

Il sogno di accedere attraverso la lingua alla dimensione italiana dell'esistenza è dunque condiviso sia in un ambito letterario di intrattenimento che in opere collocate più in alto dalla critica. Ma nel *mainstream* tutto è meno netto, più variegato e complesso. Ai lettori non vengono date risposte precise, definitive. Perché la protagonista decide di lasciare gli Stati Uniti e di traferirsi in una città come Roma, in precedenza solo intravista solo come frettolosa turista? Certo, per una scrittrice, la sicurezza, anche quella linguistica, è nemica della creatività, e "le parole sconosciute rappresentano un abisso vertiginoso, fecondo"[436]. Ma non c'è solo questo. Lahiri non aderisce al *pattern*, non spiega neppure a sé stessa il proprio bisogno di italianità. Non cerca esplicitamente una sorta di guarigione dell'anima dal sapore vagamente *new age*, come Gilbert o Mayes. Eppure la scrittrice non nasconde il proprio radicale bisogno di alterità, anzi lo espone, in maniera quasi impudica. *In altre parole* è un

[429] *Ivi*, p. 15.
[430] *Ivi*, p. 126.
[431] Elizabeth Gilbert, *Eat, Pray, Love,* New York, Penguin, 2006, p. 74.
[432] Jhumpa Lahiri, *In altre parole,* Milano, Guanda, 2018, p. 59.
[433] *Ivi*, p. 68.
[434] *Ivi*, p. 58.
[435] *Ivi*, p. 68.
[436] *Ivi*, p. 44.

libro intimo, privato. "È un libro di viaggio, direi più interiore che geografico. Racconta uno sradicamento, uno stato di smarrimento, una scoperta".[437] Senza la dimensione italiana l'autrice è una donna che si angoscia, che si sente incompleta.[438] Attraverso questa sorta di diario del proprio rapporto con una lingua straniera, Lahiri dipinge un bisogno profondo, comune a tutti gli autori che descrivono il contatto salvifico: il bisogno di rigenerarsi, di trasformarsi, come il racconto intitolato *Lo scambio* documenta.

Ho parlato della dimensione italiana dell'esistenza come una sorta di terza via, una mediazione fra la disumanizzante deriva tecnologica e neoliberista e un ritorno a un passato ormai impossibile. Lahiri rifugge le spiegazioni teoriche. Espone, in una prosa semplice e piana, le ragioni e i bisogni del cuore, senza cercare risposte. Non ci dirà mai *perché* è attratta così tanto dalla lingua italiana. Ma, attraverso le sue pagine, comprendiamo la relazione fra apprendimento linguistico e metamorfosi e, nel capitolo intitolato *Il triangolo*, ci avviciniamo al concetto di Italia come sogno di mediazione che sarà fondamentale anche nella parte III. Parlando delle sue origini, la scrittrice spiega il complesso rapporto fra il bengalese, la lingua dei suoi genitori, che Lahiri chiama 'madre', e l'inglese, la lingua 'matrigna', appresa per socializzare e per farsi strada nel mondo. L'italiano è una lingua voluta, scelta, che risponde a un bisogno di cui si è consapevoli solo nella maturità, quando l'autrice desidera avvicinarsi a una lingua che sia "un luogo di affetto e di riflessione"[439], come dice la citazione di Tabucchi in epigrafe al testo.

> Ho dovuto giostrarmi tra queste due lingue finché, a circa venticinque anni, non ho scoperto l'italiano. Non c'era alcun bisogno di imparare questa lingua. Nessuna pressione familiare, culturale, sociale. Nessuna necessità.
> L'arrivo dell'italiano, il terzo punto sul mio percorso linguistico, crea un triangolo. […] Io sono figlia di quei punti infelici, ma il terzo non nasce da loro. Nasce dal mio desiderio, dalla mia fatica. Nasce da me.
> Credo che studiare l'italiano sia una fuga dal lungo scontro, nella mia vita, tra l'inglese e il bengalese. Un rifiuto sia della madre sia della matrigna. Un percorso indipendente. […] Da dove viene l'impulso di introdurre una terza lingua nella mia vita, di creare questo triangolo? Come appare? È un triangolo equilatero, o no?
> Se lo disegnassi, userei una penna per rendere il lato inglese, una matita per gli altri due. L'inglese rimane la base, il lato più stabile, fisso. Il bengalese e l'italiano sono entrambi più deboli, indistinti. L'uno ereditato, l'altro adottato, voluto. […]
> L'italiano resta una lingua esterna. Potrebbe sparire anche quella, soprattutto quando dovrò lasciare l'Italia, se non continuerò a coltivarla.
> L'inglese rimane il presente: permanente, indelebile. La matrigna non mi abbandona. Per quanto sia una lingua imposta, mi ha regalato una voce pulita, corretta, per sempre.[440]

[437] *Ivi*, p. 155.
[438] *Ivi*, p. 32.
[439] *Ivi*, p. 11.
[440] *Ivi*, pp. 112-16.

Lahiri non chiarisce mai più di tanto queste sue riflessioni intimistiche. Non spiega perché, la lingua matrigna, pur restando a far da base al suo triangolo esistenziale, non possa, da sola, appagare l'esistenza della protagonista. Detto in termini più espliciti, Lahiri non si diffonde mai, come invece fanno gli altri autori del "contatto salvifico", a spiegare cos'è che non va nella dimensione angloamericana dell'esistenza: ma forse la suggestione della sua prosa sta proprio qua, nell'esporre i propri bisogni (compiere la traversata, collocarsi in un'altra sponda del lago) senza fornire risposte e spiegazioni, rendendo allo stesso modo l'impressione di una profonda devozione per il proprio oggetto d'amore, il proprio bisogno più intimo e necessario: la lingua italiana. La dimensione italiana dell'essere è correlata a quella linguistica, ma il collegamento è solo accennato, suggerito. Eppure, nonostante tutto, anche qui si intravede l'ombra del *pattern*. Siamo molto lontani dall'esplicitazione del sogno, come fanno gli autori più commerciali, ma nelle ultime righe della lunga citazione precedente si intravede un progetto di vita, di ritorno alle sfide e agli impegni del "nuovo mondo", dopo un periodo di rigenerazione. Forse, *highbrow* e *lowbrow* sono meno lontani di quanto si creda.

10.4 Verso il 2020. La fine del sogno?

> D: Negli ultimi anni l'Italia ha vissuto una crisi economica. Pensi che questo abbia influenzato l'interesse o il numero degli studenti che studiano italiano?
> R: Non è solo la crisi economica, casomai è la crisi culturale. C'è un calo culturale e un calo di immagine. Tra il 1990 e il 2002-2005 l'Italia è stata presentissima, a livello diffuso, nell'immaginario americano. Andava molto di moda. Dentro Hollywood, ad esempio, la San Pellegrino ha sostituito la Perrier sui tavoli nei film. La Ferrari è entrata al posto della Rolls Royce. Trovi un personaggio in un film qualunque che dice "quest'inverno sono stato a sciare sulle Alpi, versante italiano". Perché c'è bisogno di dire versante italiano? Perché fa colpo. Negli ultimi anni questo è un po' cambiato. Fino al 2005-2008 ha retto.
> D: Voi siete un'Università d'élite, fate tendenza. Secondo te ultimamente l'Italia sta un po' passando di moda?
> R: Forse un po' sì. Credo che sia sostituita da una forma di insularità nuova: gli Stati Uniti in anni di vacche grasse sono sempre molto internazionali, in anni di vacche magre si dirigono sul mercato interno.
> Dal 2008 al 2011 sono state vacche molto magre. Ma dal 2011 al 2015, le vacche non sono state magre. Forse sono state percepite così perché le riforme forti di Obama hanno dato la percezione di una bancarotta del sistema socio-sanitario, che non c'è stata, però nella percezione della gente c'è. Quindi gli Stati Uniti si stanno insularizzando di nuovo. Sono cicli di una decina d'anni; ora sento una tendenza all'insularizzazione, prima sentivo gli studenti che dicevano: voglio andare in giro a scoprire il mondo. Ora dicono: voglio un lavoro per costruire i ponti, ma li voglio costruire qui questi ponti, non in Madagascar, perché c'è bisogno fare infrastrutture negli Stati Uniti. Il discorso è cambiato. È un discorso da New Deal, ma è un discorso che funziona.[441]

Il sogno italiano sta passando di moda? La letteratura di successo sul nostro paese può aiutarci a fornire una risposta. Tuttavia, formulata in questi termini, la domanda ha soprattutto una valenza polemica. Le ragioni di attrattività dell'Italia come sistema sono talmente tante e così radicate che, soprattutto dopo la lettura di tante opere che ribaltano in positivo gli *Italian Vices*,[442] risulta difficile non essere almeno un po' ottimisti. L'espressione "sistema Italia", che col suo sapore vagamente economico-aziendalistico potrebbe apparire fuori luogo, è invece pertinente poiché rimanda alle capacità del paese di suscitare attenzione e curiosità nel pubblico internazionale. È infatti possibile collegare il successo della lingua italiana all'estero con la moda italiana nel suo complesso, in riferimento a tutti i settori dell'economia. E viceversa: la lingua di un paese culturalmente ed economicamente attraente sarà infatti più apprezzata e studiata dagli apprendenti stranieri. "L'attrattività della lingua italiana dipende, allora, dal paese Italia, dal 'sistema Italia', dal suo sistema

[441] Luglio 2015, intervista a docente universitario di lingua e letteratura italiana in una nota università del New Jersey.
[442] Silvana Patriarca, *Italian Vices: Nation and Character from the Risorgimento to the Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

produttivo, dalla sua tradizione culturale, dai suoi assetti sociali, dalla sua capacità di proporre valori capaci di dire qualcosa a chi è fuori dai confini della sua società".[443]

L'analisi della letteratura sull'Italia ci aiuta a rispondere alla domanda che ci eravamo posti nella prima parte, ovvero: perché si è innescato un processo di rivalutazione e apprezzamento della cultura italiana a partire dalla seconda metà degli anni Settanta? Ritengo che tale *shift* percettivo non sia stato causato soltanto da ragioni interne al paese, ma anche da un mutamento dei bisogni del fruitore globale di opere rappresentazionali, esemplificato dal consumatore di cultura statunitense. Il quale, dagli anni Settanta in poi, con un crescendo straordinario a partire dai primi anni Novanta, è diventato sempre più consapevole dell'incapacità dell'*American Way of Life* di soddisfare i suoi bisogni più profondi, soprattutto in relazione a necessità non strettamente fisiologiche o materiali. In un quadro di sostanziale continua crescita, pur con ritmi differenziati, dell'economia americana a partire dal secondo dopoguerra, dalla metà degli anni Settanta e soprattutto dopo i Novanta, la voglia di italianità è esplosa, determinando nella paraletteratura un fenomeno come il "*pattern* del contatto salvifico": era tale il bisogno del consumatore di cultura di immaginarsi in Italia attraverso le opere rappresentazionali che in queste si è generato spontaneamente uno schema ripetitivo, garanzia di successo commerciale. Questa è l'evidenza più immediatamente riconoscibile, grazie anche al linguaggio diretto ed esplicito della paraletteratura: è esemplare il caso di *Eat, Pray, Love*, non a caso uscito nel 2006, al culmine dell'infatuazione per l'italianità e per i suoi aspetti terapeutici. In seguito, questo sogno non scompare, ma si affievolisce, perde di spinta. E, parallelamente, i corsi di lingua italiana all'interno delle università americane sono meno seguiti. Anche se tale tendenza, complessa e irregolare, è dovuta una serie di cause sia micro che macroscopiche (schematizzando, fra le cause micro rientrano l'efficienza organizzativa e le modalità di reclutamento docenti dei singoli atenei, e fra le cause generali l'allontanamento degli studenti dalle discipline umanistiche e dall'idea di *Liberal Arts College*, una tendenza che sembra avere portata globale) risulta difficile non riconoscere il nesso fra domanda di corsi di lingua, desiderio di italianità espresso attraverso la *fiction* e "moda italiana", fenomeno che tocca di fatto ogni settore, dall'alimentare all'abbigliamento, fino all'industria culturale. Se una lingua straniera vede diminuire il numero dei suoi apprendenti, significa che anche l'attrattività del paese si sta riducendo. Ovviamente, la crisi economica che colpisce l'Italia almeno dal 2008 è stata determinante anche nell'orientare la domanda di italiano come lingua seconda. Come ha scritto Massimo Vedovelli nel 2014, rispetto al primo decennio degli anni Duemila "diversi segnali fanno pensare a una perdita di posizioni dell'italiano […] sotto la spinta di sistemi lingua-cultura-

[443] Tullio De Mauro, Massimo Vedovelli, Monica Barni, Lorenzo Miraglia, *Italiano 2000. I pubblici e le motivazioni dell'italiano diffuso tra stranieri*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 47.

economia più aggressivi, dinamici e competitivi"[444]. L'attrattività globale di un sistema lingua-paese non può prescindere dalla sua economia, anzi si sviluppa in relazione complessa con essa. Tornando alla domanda con la quale ho aperto il paragrafo, non credo che la moda italiana sia davvero avviata verso il declino, perché ormai l'idea di *Italian Dream* è talmente pervasiva da essere penetrata ovunque (basta pensare alle attuali tendenze nel *food, fashion, furniture*). I concetti chiave, come visto attraverso l'analisi delle opere, sono quelli di diversità e di autenticità. Diversità rispetto allo schema valoriale imperante, allo stile di vita "americano" basato sul successo individuale, sulla professionalità, sulla disponibilità a lavorare un numero infinito di ore, quasi che infinita fosse la vita a disposizione di ogni essere umano. L'autenticità fa invece capo ai concetti di umanità (come traguardo e valore da recuperare) e consapevolezza del proprio stato di fragilità/mortalità. Insieme, i due concetti-sogno apportano suggestioni e immagini altamente attraenti quali lo sviluppo della creatività individuale, la genialità, il recupero della dimensione familiare nella società. Tutto questo senza che vi sia una necessaria corrispondenza col paese reale: non è cioè necessario, quindi, che l'Italia sia davvero diversa dagli Stati Uniti: l'importante è che sia pensabile e narrabile come diversa, quindi che sia possibile continuare a sognarla tale. In altre parole, i romanzi sull'Italia raccontano e vendono un sogno, al quale non si richiede di essere dimostrabile scientificamente. Sono talmente tante le possibilità su cui si basa la capacità immaginativa fondata sull'idea di Italia (a partire ovviamente dalla nostra tradizione intellettuale) che dunque non ritengo che la "moda italiana" possa davvero tramontare, se non altro perché, come le drammatiche riflessioni di Mark Fisher sul rapporto fra sofferenza mentale e società tardo capitalistiche documentano,[445] quella che appare crescente è la percezione di disagio delle popolazioni occidentali riguardo al proprio stile di vita. Infatti, come ha scritto Rampini:

> Oggi l'Occidente è pervaso da dubbi e delusioni: con la globalizzazione sono aumentate le diseguaglianze interne, il ceto medio sta franando, i giovani hanno aspettative inferiori ai genitori. La Cina vede il mondo alla rovescia: la globalizzazione ha ridotto le distanze che la separavano da noi; ha consentito di creare una classe media di oltre mezzo miliardo di persone.[446]

Il fatto che però *anche* i cinesi siano tra i popoli che, non appena raggiunto un certo benessere economico, più desiderano circondarsi di prodotti (anche culturali) *made in Italy* mi sembra una delle più evidenti rassicurazioni che si possano fornire di fronte a un paventato declino della "moda

[444] Massimo Vedovelli, *Lingua italiana e migrazioni: nuovi scenari*, in Tamburri Anthony J. (ed.), *Meditations on Identity. Meditazioni su identità*, New York, Bordighera Press, 2014, p. 40.
[445] Cfr. Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, Zero Books, 2009, pp. 21-30.
[446] Federico Rampini, *Le linee rosse*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 44-5.

italiana". Il sogno italiano ha oramai portata e diffusione globale: quello che può però diminuire è il tasso di crescita di tale propensione nel pubblico e le modalità attraverso le quali tali preferenze si realizzano, che tendono necessariamente a variare col tempo, anche per non rischiare di stancare il consumatore. Quando una moda cresce troppo, alla fine è inevitabile un cambio di tendenza: tuttavia in questo caso non sembra che si sia assistito a un'inversione, ma piuttosto a un consolidamento delle preferenze del consumatore, a un mantenimento delle posizioni acquisite o a un modesto ridimensionamento. Argomentazioni come queste rischiano di apparire fredde e poco comunicative, oltre che non supportate da dati empirici, se non viene fatto riferimento alle opere. Ho cercato volutamente di non riportare dati economici o statistiche, perché questa ricerca si basa su quanto ritengo che l'analisi dei testi letterari possa evidenziare. A partire dal 2010, sono sempre meno i romanzi di successo che ricorrono al *pattern* del contatto salvifico, o almeno alla sua versione 'pura', senza rivisitazioni: segno che nell'immaginario globale, e nel consumatore di massa, tale schema ha perso di slancio, risulta abusato o addirittura poco credibile. Sono passati solo tredici anni, ma forse oggi un romanzo come *Eat, Pray, Love* non riscuoterebbe lo stesso successo planetario di cui ha goduto nel 2006: l'orientamento e i bisogni dei consumatori cambiano in fretta e, come diceva de Certeau, sono i *modi di usare* quanto messo a disposizione dall'industria culturale a fare la differenza. I testi raccontano dunque di un declino dell'interesse per la cultura italiana? Non in senso assoluto, ma un declino, o meglio un mutamento, del *pattern* del contatto salvifico mi pare invece osservabile, e cercherò di delinearne le caratteristiche attraverso l'analisi di quattro recenti opere letterarie.

10.4.1 Alyssa Palombo, *The Most Beautiful Woman in Florence* (2017) e Melodie Winawer, *The Scribe of Siena* (2017): sogno italiano e letteratura di genere

The Most Beautiful Woman in Florence è una *historical romance novel* della scrittrice americana Alyssa Palombo. Il testo racconta la storia di Simonetta Vespucci (1453-1476), personaggio affascinante ma sul quale le notizie storiche sono piuttosto scarse. Proveniente dalla nobile famiglia dei Cattaneo dell'aristocrazia genovese e maritata a sedici anni a Marco Vespucci, nobile fiorentino inserito nella corte dei Medici e amico intimo di Giuliano, fratello di Lorenzo il Magnifico, la giovane Simonetta fece ben presto parlare di sé per la sua grazia e la sua bellezza, tanto da divenire musa ispiratrice di pittori e poeti, nota in Firenze e in generale nel Rinascimento come la "Venere vivente". Celebrata dai pittori Piero di Cosimo e Sandro Botticelli, la sua fama universale è legata alla *Nascita di Venere*, forse il quadro più celebre della Galleria degli Uffizi. Simonetta morì giovanissima prima ancora che Botticelli avesse terminato il celebre dipinto e il pittore stesso, per sua esplicita richiesta,

è sepolto poco distante da lei nella Chiesa di Ognissanti, tanto che si è a lungo congetturato di una possibile relazione fra artista e modella.

A partire da una base come questa poteva essere realizzato un romanzo storico basato sulle vicende del Rinascimento, sulla corte medicea o magari sulla ricostruzione della vita di Sandro Botticelli. Ma, come detto in precedenza (cfr. § 9.1), le suggestioni basate sull'esplorazione dell'Italia come paese della Grande Cultura ormai non riescono più, di per sé, ad attrarre il grande pubblico. Per contro, nella vicenda di Simonetta Cattaneo, vi sono elementi altamente suggestivi per il consumatore globale: c'è il periodo storico del Rinascimento, per molti americani intimamente connesso all'idea di Italia e italianità; la splendida *location* della Firenze del XV secolo; una donna la cui leggendaria bellezza aveva ammaliato un'intera epoca; un pittore che l'aveva eternata in un dipinto che è riduttivo definire meraviglioso; ci sono le incerte tracce di un amore proibito, quello fra l'artista e la sua musa. E si potrebbe continuare ancora. Dunque, gli elementi per far tremare i polsi a una scrittrice di *romance* ci sono tutti, ma il compito per Alyssa Palombo non era effettivamente facile, soprattutto a causa della scarsità di fonti e dell'impostazione da dare al testo. L'autrice ha scelto di utilizzare le poche notizie disponibili per poi lavorare di fantasia sui pensieri della protagonista (come molti *romance*, l'opera è narrata in prima persona): ne è risultato un testo chiaramente ascrivibile al genere. L'impianto è convincente e la scrittura abile, senza sbavature. Gli stilemi sono rigorosamente rispettati: abbiamo dunque un amore iniziale, quello fra Simonetta e Marco Vespucci, e un trasferimento a Firenze dove la fanciulla crede di aver trovato l'uomo e soprattutto l'ambiente artistico e intellettuale che le si addice. In seguito il personaggio di Marco Vespucci, con i suoi numerosi tradimenti e il suo comportamento nei confronti della giovane e splendida moglie, si definisce come antagonista (*villain*). A poco a poco, Simonetta è travolta dalla passione per Botticelli, il mite e gentile pittore per il quale sta posando. Dopo molti tentennamenti e riflessioni i lettori troveranno prima la descrizione di un bacio, e in seguito una lunga scena di sesso appassionato. Nel melodrammatico finale la protagonista muore di tubercolosi.

Abbiamo dunque una solida struttura di genere, abbastanza avvincente pur con le difficoltà sopra dette. Certo, vi sono alcune cadute. Appare poco credibile, per non dire impossibile, che una nobildonna abbia posato nuda; che i pensieri di Simonetta siano così sfacciatamente femministi, rivelando una mentalità non appropriata all'epoca; che una donna del XV secolo fosse tanto innamorata dei libri e della lettura, oltre che tanto desiderosa di emanciparsi, da ricordare un'adolescente moderna; che vi siano frequenti sbavature, sia nelle parole italiane riportate (come *donna dell'amore*, non significa nulla) che in certe espressioni anacronistiche (ad esempio, Vespucci arriva a parlare di *pornografy*[447] a proposito della *Nascita di Venere*). Ma la coerenza di fondo in un

[447] Alyssa Palombo, *The Most Beautiful Woman in Florence*, New York, St. Martin's, 2017, p. 272.

romanzo prettamente di genere conta molto meno dell'impianto tecnico, che invece regge abbastanza bene. L'Italia in un romanzo come questo sembrerebbe solo uno sfondo, un pretesto per una storia romantica. Invece non è così, come non è un caso che anche nel suo precedente romanzo, Palombo abbia "giocato" con l'Italia, questa volta con la figura di Vivaldi. L'Italia, il tema italiano non è fortuito in questo romanzo, che offre alcuni interessanti spunti di riflessione. A partire dalle note dell'autrice, in conclusione, dove si raccomanda caldamente di visitare gli Uffizi (o, in mancanza di fondi, la National Gallery di Washington), dopo aver fatto un veloce riassunto delle vicende del Rinascimento italiano. E non c'è nulla di superficiale o ridicolo in questo: per l'autrice e per i suoi lettori/lettrici, si intuisce, l'Italia rappresenta un vero e proprio sogno di "passione", un luogo lontano e meraviglioso, lo sfogo ideale (e del tutto finzionale) per i bisogni insoddisfatti dei lettori. Qui è inevitabile chiamare ancora in causa Hugh D. Duncan (cfr. cap. 8) che ha espresso efficacemente la relazione fra bisogni della società e arte finzionale. Il bisogno, direi la sete spasmodica, di passione anche sessuale è ben evidente fra queste pagine, e l'Italia rappresenta il luogo ideale in cui collocare e sublimare queste pulsioni. E allora cosa importa, come ha invece sottolineato una rivista online americana[448] che l'autrice abbia perso l'occasione di scavare a fondo nelle vicende del Rinascimento italiano, così gravide di eventi politici? Ai lettori di questo tipo di *fiction*, tutta incentrata sul fingersi italiani, ma al di fuori del tempo e dello spazio, del realismo storico non importa troppo. Anche la coerenza mentale e psicologica dei personaggi non è rilevante. Conta l'emozione, lo sfondo intrigante, il rapporto con un meraviglioso che ha la sua caratteristica fondante nell'essere lontano e irraggiungibile. E tutto questo è perfettamente confacente al genere. Come in questo punto del testo, nella parte in cui la sedicenne Simonetta incontra Marco Vespucci:

> His face was positively rosy; his joy a visible, living thing. I looked back down, almost afraid to look upon his happiness, and afraid of my own response. Was this what Dante had written of, then? He had, after all, only ever loved his Beatrice from afar. Was it this feeling that had inspired him to write, this sensation as though I had stepped off of a high cliff and was falling, tumbling, yet with the sure knowledge that when the moment came, I would be able to spread wings and fly, like a bird soaring over sparkling blue waves?[449]

Qualcuno potrebbe chiedersi perché una ricerca accademica dovrebbe occuparsi di testi che non fanno nulla per nascondere la propria destinazione paraletteraria. Ho già ampiamente giustificato questa scelta di metodo, ma a proposito di *The Most Beautiful Woman in Florence* vorrei aggiungere che proprio la natura smaccatamente paraletteraria e di genere dell'opera – senza che con questo voglia denigrare il *romance*, che anzi, specie se affrontato con serietà come in questo caso, è un

[448] *Washington Independent Review of Books*, May 19, 2017.
[449] Alyssa Palombo, *The Most Beautiful Woman in Florence*, New York, St. Martin's, 2017, p. 21.

intrattenimento letterario dignitoso – ci permette di fare alcune considerazioni sul *pattern* del contatto salvifico con l'Italia e con le sue recenti trasformazioni. Intanto, come si sarà certo notato, qui lo schema non è proprio quello classico, che prevede il viaggio di un personaggio americano in Italia, come era evidente in Adriana Trigiani o nel *Playing for Pizza* di Grisham: semmai, è possibile pensare il contatto salvifico come qualcosa che agisce "dalla parte del lettore". Chi si rivolge a questo tipo di opere, tuttora ben presente nella produzione libraria americana, cerca spesso un tipo di contatto con una realtà italiana immersa nel sogno. Un sogno che contempla ovviamente gli elementi caratteristici dell'*Italian Dream*, enfatizzando quelli più confacenti al *romance*: autenticità, passione anche carnale, pienezza di vita, umanità, amori molto intensi, bellezza dei personaggi, ambientazione affascinante, ecc. Tutto questo è abbastanza intuitivo. Ne segue una rigenerazione non tanto dei personaggi, che come nel caso della sfortunata Simonetta possono anche morire, ma del lettore/lettrice, che ottiene una compensazione emotiva attraverso la *fiction* di alcuni aspetti della propria vita che percepisce come deficitari. Poi, il libro viene chiuso e abbandonato su uno scaffale; dopo la gratificazione, c'è il ritorno alla realtà, e in questo senso il *pattern* viene rispettato perché, dopo il viaggio finzionale in Italia, i lettori tornano nei loro Stati Uniti e riescono ad affrontare meglio la vita di tutti i giorni, con la sua cronica mancanza di una felicità "genuinamente autentica e umana". L'incontro con la "felicità italiana", con un sogno di passione che la distanza spazio-temporale rende ancora più forte, è particolarmente evidente nei romanzi a sfondo storico-romantico che si basano sull'italianità dei luoghi e/o dei personaggi, come nel caso di questo testo di Palombo. Vorrei far notare che i romanzi che sfruttano l'attrattiva del sogno italiano in questo senso non conoscono crisi. Sono davvero molti, tanto che non è impresa semplice (ma non era certo questo il mio scopo) un loro censimento anche parziale. Questa visione dell'Italia funzionale a un certo tipo di intrattenimento di genere, come nelle *fiction* televisive dei *Medici* o dei *Borgia*, continua a riscuotere i favori del pubblico. In altre parole, il *pattern* del contatto salvifico resiste, pur con le modifiche anzidette, nella letteratura di genere, ma sembra perdere terreno in altri tipi di letteratura a diffusione più ampia, sul tipo dei bestseller di Gilbert e Mayes. Questo è in qualche modo naturale: la moda italiana più pervasiva e globale, raccontata dal viaggio terapeutico e salvifico dei personaggi come la Liz di Gilbert, non poteva durare in eterno. Resta però, dopo anni di sviluppo e di crescita di un certo atteggiamento, sostanzialmente positivo, riguardo all'italianità, una ricca eredità nell'immaginario collettivo americano. In parte il *pattern* del viaggio terapeutico potrà anche aver stancato il consumatore, ma sono possibili molte altre declinazioni del sogno: quella prettamente *romance* con ambientazione *historical* sfruttata da Alyssa Palombo è solo una di queste.

È piuttosto inusuale che una *physician-scientist* e *professor of neurology* della Columbia University sia anche una scrittrice di testi paraletterari sull'Italia. Nessuna meraviglia, dunque, che *The Scribe of Siena* (2017) di Melodie Winawer sia un testo piuttosto insolito, riunendo insieme le caratteristiche di un romanzo di *historical fiction*, di un *romance*, di un libro di fantascienza e di un romanzo sull'Italia. Winawer si presta dunque a rappresentare eloquentemente il recente approccio eclettico e paraletterario allo sfruttamento del sogno italiano nella *fiction*.

Beatrice Trovato, giovane neurochirurga americana, narra in prima persona una serie di avventure in cui presente e passato si alternano, anche attraverso la componente epistolare. La storia inizia con una raffigurazione della frenetica vita della neurochirurga nel suo ospedale di New York, dodici ore al giorno di lavoro, l'incubo costante della reperibilità, le corse al pronto soccorso. Inoltre Beatrice è ostacolata nella professione da una strana forma di empatia coi suoi pazienti, una sorta di capacità sensitiva, vicina a un'esperienza paranormale. Già dalle prime pagine si comprende che qui siamo in presenza di una profonda variazione del *pattern*, pur restando nell'ambito della letteratura di genere. La neurochirurga è orfana di madre single e il suo unico legame con la famiglia è il fratello maggiore Benjamin, studioso del medioevo italiano, che ha perso la testa per la città di Siena, decidendo di stabilirsi lì per portare avanti la sua ricerca. "*'Little B, I'm head over heels,'* he wrote. *'It's like time travel but without losing all the amenities—medieval life plus hot showers and toilet paper'*".[450]

Quando Benjamin muore improvvisamente per un attacco di cuore la sorella decide di mollare tutto, dare un taglio alla sua frenetica vita newyorchese e recarsi a Siena. Vuole riallacciare un impossibile e tardivo contatto col fratello proseguendo la sua ricerca sulla diffusione della peste nella Siena medievale, e non sopporta l'idea che siano gli universitari italiani ad appropriarsi delle carte e degli studi di Ben. Ma oltre alla volontà di completare la ricerca del fratello, c'è anche dell'altro. Inevitabilmente, e qui si sente forte il richiamo del *pattern* terapeutico, Beatrice sente di dover riprendere il contatto con una parte di sé che aveva a lungo accantonato. "When the plane took off with me in it, I felt strangely light—as if the strings mooring me to the life I'd made had stretched too far, and had finally broken".[451] L'incontro con la città di Siena e con l'abitazione nel centro antico è una sorta di ritorno a un passato dimenticato eppure familiare, a lungo inconsapevolmente desiderato. L'Italia è un paese che ha mantenuto forte il legame con la parte più antica e umana della civiltà.

> Those back rooms open onto a central courtyard shared by all the houses around it, planted with a trio of blossoming orange trees—I wake up to the fragrance filling my bedroom through the windows. I wonder who owned this house before us, what merchant or artisan, wine dealer, painter. . . do you know how to find out? You always know everything. Were

[450] Melodie Winawer, *The Scribe of Siena*, New York, Touchstone, 2018, p. 5.
[451] *Ivi*, p. 16.

> there surgeons in the fourteenth century? I'm not feeling very much like a neurosurgeon at the moment, and I'm enjoying playing hooky.[452]

Ma queste suggestioni tipiche del contatto salvifico non costituiscono certo il fulcro del libro: altre sorprese attendono i lettori. In un dipinto del XIV secolo di un immaginario pittore senese, Gabriele Accorsi, Beatrice riconosce la sua stessa immagine raffigurata nella tela. "I had often imagined that at some point in my life I would lose someone I loved, and I did. But I had never considered the possibility that I would lose my place in time".[453] Beatrice, dopo aver perso i sensi, si risveglia nella Siena di quasi seicento anni prima, e il racconto vira verso la fantascienza, o meglio verso il *time travel*, continuando a mischiare le carte del genere: c'è la storia d'amore fra Accorsi e la viaggiatrice nel tempo, c'è la parte fantascientifica con l'epidemia di peste e i suoi risvolti medico-storici, c'è la fantapolitica con il complotto fiorentino ai danni della città di Siena. E c'è il sogno italiano, che sorregge un po' tutto l'impianto, ma in sordina, in tono minore rispetto a quanto facevano gli scrittori americani fra il 2000 e il 2010. Qui non è rilevante l'intreccio, ma il modo di approcciare la tematica italiana. La storia, anche se supportata da uno studio del medioevo italiano (c'è solo qualche sbavatura nei nomi: Martellino e Ysabella sono improbabili, Accorsi fa pensare subito all'attore e Grossetto, riferito alla città toscana, è certamente sbagliato) non si pone nei confronti del lettore/lettrice con la serietà di Gilbert, Trigiani e neppure del Grisham di *Playing for Pizza*. Tutto sembra rimandare a un gioco, a un'Italia sognata e lontana, ridotta a uno sfondo meraviglioso, insomma a una funzione solitamente assegnata alla letteratura di genere: l'intrattenimento dei lettori. Quando Gilbert ci raccontava del suo bisogno di italianità, quasi fisico, ancorato alla dolcezza e alla musicalità salvifiche della lingua, non stava certo scherzando. Non voleva far ridere o intrattenere quando ci descriveva le sue notti insonni passate a meditare sul suicidio; o dello spiraglio di luce intravisto quel giorno, sfogliando un dizionario tascabile di italiano nella vasca da bagno. Grisham, parlandoci del *quarterback* americano che riesce a comprendere l'importanza della passione giocando in uno scalcinato stadio italiano piuttosto che sotto le luci ammalianti dell'NBA, invitava i lettori a riflettere sulla disumanità dell'*American Way of Life*, e lo stesso faceva Mayes, con il suo esibito bisogno di rigenerazione. O Sobel, con la sua visione romantica e idilliaca dell'Italia di Galileo e di sua figlia Maria Celeste. Tutti volevano parlarci di un sogno di mediazione e di una felicità terrena, esprimibile simbolicamente e dunque possibile. Volevano offrirci un sollievo, uno sfogo, come preconizzato da H. D. Duncan a proposito della *Literature As Make Believe*, e non solo intrattenerci. Nella parte dedicata al *mainstream* abbiamo incontrato autori che hanno utilizzato il sogno italiano con obiettivi più alti, cercando un risultato artistico di maggior spessore. Negli ultimi anni invece, a prevalere

[452] *Ivi*, p. 17.
[453] *Ivi*, p. 53.

sembra sia una visione più commerciale del sogno, meno ancorata a un'esigenza profonda dello scrittore/lettore. Come nel caso delle due autrici che abbiamo esaminato.

10.4.2 Sogno italiano e ironia: Mario Giordano, *Auntie Poldi and the Sicilian Lions* (2016)

Caso unico all'interno di questa selezione, il romanzo dello scrittore Mario Giordano (Monaco di Baviera, 1963) è uscito nel 2015 in lingua tedesca col titolo *Tante Poldi und die sizilianischen Löwen*, ed è stato tradotto per il mercato anglofono l'anno successivo. L'inserimento di questo titolo fra i testi selezionati si deve appunto al successo della traduzione in lingua inglese. Nonostante *Auntie Poldi* venga presentato dall'apparato paratestuale come un *mystery*, la trama basata su un omicidio da risolvere è quasi un pretesto per seguire le avventure della simpatica "zia Poldi", al secolo Isolde Oberreiter, attraverso il resoconto – oscillante fra cronaca, meraviglia e vago imbarazzo – che ne fa il giovane nipote e aspirante scrittore, ospite presso l'esuberante zia. La narrazione ha un piglio umoristico, la protagonista è eccentrica, volutamente sopra le righe. Zia Poldi è una sessantenne tedesca che veste in maniera sfacciatamente provocante, senza mai rinunciare alla sua parrucca nera. Il legame con l'Italia deriva dal matrimonio di Poldi col siciliano "zio Peppe"; ma i due, dopo una vita trascorsa in Baviera – pur con in mezzo un divorzio e lo scellerato acquisto di un "terreno in Tanzania" – sono stati separati dalla morte di Peppe, che ha lasciato la zia sola, triste e ancora desiderosa d'amore.

> One of my earliest childhood memories is of her and Uncle Peppe sitting on my parents' patio in Neufahrn, Poldi in a bright orange trouser suit, beer in one hand, cigarette in the other, and everyone joining in the laughter she seemed to generate with her entire body, which erupted from her in inexhaustible gusts of mirth – interspersed with the smutty jokes and expletives that made me the star attraction of the school playground when I passed them on the next day.[454]

Il personaggio di zia Poldi viene presentato, fin dalle prime pagine, con quel misto di circospetta ammirazione che i bambini hanno per i parenti un po' strambi, quelli che i genitori disapprovano cautamente, senza cercare di darlo troppo a vedere. Non desta meraviglia che Giordano sia in Germania un conosciuto autore per l'infanzia, e i lettori sembrano aver gradito questo approccio leggero, tipico del cosiddetto genere *cozy mystery*, tanto che *Auntie Poldi* è una serie che conta già tre titoli. Amareggiata per la prematura dipartita del suo Peppe, appesantita dalla depressione e

[454] Mario Giordano, *Auntie Poldi and the Sicilian Lions*, London, Bitter Lemon, 2016, p. 8.

dall'alcool, Poldi decide di trasferirsi definitivamente in Sicilia. Le sue intenzioni sono serie, anzi perentorie, stando a quanto scrive l'autore nell'*incipit*:

> On her sixtieth birthday my Auntie Poldi moved to Sicily, intending to drink herself comfortably to death with a sea view. That, at least, was what we were all afraid of, but something always got in the way. Sicily is complicated – you can't simply die there; something *always* gets in the way.[455]

Infatti il progetto di "suicidio vista mare" di Poldi non andrà in porto, perché un improbabile caso di omicidio distrarrà la zia. E non solo: la bavarese sa ancora come conquistare un uomo, e le divise italiane sono la sua passione. A allontanare i propositi suicidi di Poldi sarà soprattutto la relazione sentimentale con un poliziotto alla Salvo Montalbano, il commissario Vito Montana. Ma oltre al sottogenere letterario, alla narrazione brillante e all'originale protagonista, il testo deve il suo successo al *setting*, ovviamente tutto italiano, anzi arci-italiano, ovvero siciliano. Poldi fa compiere ai suoi lettori un vero bagno nel sogno italiano, una festosa e sempre ironica immersione nei suoni, nei colori e nei sapori del meridione. La trama gialla è poco più di un pretesto per parlare, fra le altre cose, di cucina, argomento essenziale in questo tipo di letteratura.

> For Sicilians, joie de vivre rests on two pillars: good food, and talking/arguing about good food. […] Granita is only to be consumed at the Caffè Cipriani in Acireale; *cannoli alla crema di ricotta* can only come from the Pasticceria Savia on Via Etnea in Catania. […] Cherries have to come from Sant'Alfio, pistachios from Bronte, potatoes from Giarre, and wild fennel from one particular, top-secret old lava field where – if you're in luck and the Terranovas haven't got there first – you can also find oyster mushrooms the size of your hand. *Arancini di riso* have to be eaten at Urna in San Giovanni la Punta and pizzas at Il Tocco […] Life is complicated on an island imprisoned in a stranglehold of crisis and corruption, where men still live with their parents until marriage or their mid-forties for lack of employment, but no culinary compromises are ever made. That was what Poldi had always liked about Sicily, being inquisitive and sensual by nature.[456]

E poi ci sono l'Etna, la natura, il sole e i vini italiani di cui Poldi sembra non avere mai abbastanza. E, ovviamente, c'è il mare: "An enchanted place with water as clear as liquid cobalt, it was sprinkled with lumps of lava sculpted into black and rust-brown dinosaurs' eggs by the ebb and flow of the sea".[457] Vivere immerse nel sogno non significa ignorare i problemi del paese. Corruzione, inquinamento, disinteresse per la cosa pubblica sono ben presenti a chi, come la bavarese Poldi, si appresta a soggiornare lungamente nell'isola, sperimentando una sorta di *summa* dell'*Italian way of*

[455] *Ivi*, p. 7.
[456] *Ivi*, pp. 18-19.
[457] *Ivi*, p. 19.

life. Poldi sa benissimo che, a deturpare il suo angolo di paradiso, arriveranno ben presto gli abitanti dell'isola. "In high summer it wasn't until later in the day that families came with their radios, picnic baskets, cool boxes, rubber rings and sun umbrellas and strewed the little beach with litter until, by October, it resembled a rubbish dump until it was scoured clean again by the winter storms."[458] I problemi che affliggono il *Belpaese*, originati dai mitici *Italian Vices*, si intuiscono gravi, immutabili, scontati (quindi non vale la pena neppure parlarne). Ma in fondo, sembra dirci la Poldi, questi *Vices* sono anche accettabili. Lo sguardo dell'autore e della sua protagonista sull'Italia non è solo ironico, ma anche bonario. Bei poliziotti con le divise stirate dalle mamme, pranzetti succulenti, vini impareggiabili… tutto questo ripaga ampiamente di qualche rifiuto abbandonato sulla spiaggia. E poi, la zia Poldi ci ha fatto fare una vacanza in Italia, un viaggio di qualche ora. In tasca, la lettrice e il lettore hanno pronto il biglietto di ritorno verso la quotidianità angloamericana o germanica: basta chiudere il libro. I problemi italiani possono restare a livello di pittoresche caratteristiche, di note di colore quasi piacevoli.

Questo testo approccia l'italianità in maniera molto diversa da come Gilbert, Mayes o Grisham avevano fatto solo dieci anni prima. Manca quasi del tutto il bisogno di entrare in contatto con una cultura sentita diversa e altra, con uno spazio di mediazione. O meglio, se questo bisogno c'è, è molto meno forte che negli autori sopra ricordati: e di conseguenza la critica all'*American Way of Life* è poco percepibile, o addirittura assente. Come è possibile che un tale cambiamento sia intervenuto in un lasso di tempo tanto breve?

I libri che ho selezionato in questo paragrafo documentano proprio questo cambiamento di sensibilità nell'immaginario americano, anzi, se si vuole, questa maggiore insensibilità. Sono passati solo una decina d'anni, ma come ricorda la citazione in apertura tratta da un'intervista a un docente universitario, fra il 2006 di *Eat, Pray, Love* e il 2016 di *Auntie Poldi* c'è stata la crisi economica e bancaria del 2008. È innegabile che oggi, nonostante l'economia americana abbia reagito bene alla crisi, nel mondo si percepisca molta più paura del confronto culturale di quanta non se ne avvertisse nei primi anni 2000. Obama ha lasciato il posto a Trump, l'economia cinese continua ad avanzare e globalizzazione, cambiamenti climatici e spostamenti migratori fanno sempre più paura. Per quanto ancora l'occidente potrà continuare a mantenere una posizione di privilegio? Il declino della classe media non avrà mai fine? Le opere paraletterarie riflettono ancora una volta questi cambiamenti, si nutrono dei bisogni e delle paure dei propri lettori. Si percepisce una minore voglia di viaggiare, col corpo e con l'anima, di conoscere l'altro da sé, ci si allontana da quello spasmodico e viscerale sogno italiano che aveva tolto il sonno ai protagonisti dei romanzi del decennio scorso. Quando l'orizzonte economico cambia, quando si percepisce una paura generalizzata per il proprio paese, la propria

[458] *Ivi*, pp. 19-20.

famiglia e il proprio angolo di mondo, allora scatta la chiusura, anche mentale. Un viaggio ineluttabilmente connesso al proprio bisogno di rigenerazione, come quello dei protagonisti delle storie di Gilbert, Mayes o Trigiani, anche se con la tranquillità mentale garantita dal *pattern*, che prevede un ritorno alla base, oggi è meno visibile. Resta la voglia di Italia, ma tutto diventa più leggero, superficiale, *cozy*, se si vuole, come in questo *mystery* sui generis, dove lo sguardo colmo di desiderio di Gilbert, che voleva appropriarsi della lingua per divenire magicamente "una ragazza italiana", si è tramutato in uno sguardo superficialmente affettuoso: lo sguardo di un turista letterario. Come testimonia la recente paraletteratura, nell'immaginario globale la Sicilia sembra assurgere a quintessenza dell'italianità. Lo studioso americano Nelson Moe si è occupato della rappresentazione del sud italiano nella cultura occidentale, evidenziando come il Mezzogiorno fosse percepito come diverso già nel secolo precedente l'unificazione, riassumendo in sé i pregi e di difetti del già allora affascinante carattere nazionale. "How was the Mezzogiorno seen as different? To begin, it was often thought to possess qualities associated with the whale of Italy but to a greater degree. The south was on the one hand more backward and uncivilized, on the other more natural and picturesque."[459] E, se il mezzogiorno raccoglie in sé l'essenza dell'italianità, la Sicilia è il "profondo sud", la parte più vicina all'Africa dell'intero meridione italiano.

> But on many occasions we also will see that Sicily is represented not as a distinct entity but rather as the southernmost part of Italy, the "deep" south, if you will, where the southern characteristics not only of the Mezzogiorno but of Italy as a whole manifest themselves in their most powerful, essential form. […] Between the mid-eighteenth and mid-nineteenth centuries, two imaginative frameworks underscored the link between the mainland south and Sicily with a special force. The first of these was the idea of *Magna Graecia*, the Greek civilization that flourished in the mainland south and Sicily between the eight and fourth centuries B.C.E. The rediscovery of ancient Greece during the second half of the eighteenth century fueled a new interest in the Greek's dimension of southern Italy's history and landscape. […] A second conceptual link between the mainland south and Sicily […] is the presence of volcanoes, Vesuvius and Etna in particular. The notion of a volcanic south is a good example of how the image of the Mezzogiorno participates in a broader conceptual horizon of southernness but with certain distinctive features of its own. The force of nature, which is a commonplace of Italy as a whole, has a special significance in relation to the Mezzogiorno.[460]

A partire dagli scritti settecenteschi di Johann Winckelmann sulla cultura classica, citati da Moe, si genera una rivalutazione della civiltà meridionale e siciliana, considerate più vicine al modello insuperabile della cultura greca. Nel secolo successivo, su tale visione si innesta la fascinazione tipica

[459] Nelson Moe, *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2002, p. 37.
[460] *Ivi*, pp. 42-3.

dei proto turisti romantici per l'ambiente puro, selvaggio, arretrato e incontaminato del sud Europa, del quale il meridione italiano rappresenta l'essenza. E in tale confusa fascinazione vengono a sovrapporsi le immagini delle due aree simbolo della Campania e della Sicilia, entrambe dotate di vulcani attivi. Il fenomeno naturale dell'eruzione, la presenza incombente dell'Etna (o del Vesuvio), la forza della natura e la fragilità dell'animo umano che, contemplando tali realtà meravigliose e simboliche, si sente investito da un moto di passione e percepisce il fluire della vita dentro di sé, sono elementi essenziali dell'idea culturale legata alla sicilianità. "The phenomen of the Vesuvius makes the hearth really beat"[461] dice la protagonista di *Corinna o l'Italia* di M.me de Staël (1807).
Pur essendo trascorsi oltre due secoli, queste suggestioni valgono ancora oggi per la moderna paraletteratura sull'Italia, e pertanto anche in *Auntie Poldi and the Sicilian Lions* l'Etna giocherà un ruolo fondamentale nello svolgimento della trama: tanto che proprio una improvvisa eruzione fungerà da *deus ex machina* nelle intricate vicende della zia Poldi.

> Poldi saw a huge fountain of lava erupt from the volcano – a wonderful sight, a last farewell. Things happen like that sometimes, so unforeseen, so immediate, so unmistakable. Suddenly, everything becomes clear. With this greeting from the volcano and death before her eyes, my Auntie Poldi was transfixed by a frisson of unbridled *joie de vivre*. In that brief instant she realized how good it was to live between the sea and the volcano in company with the aunts, the mushrooms, Valérie, the sad signora, Montana and all, and that she wanted to survive for a while longer, not just for this very last moment.[462]

10.4.3 Delia Ephron, *Siracusa* (2016): lontani dal sogno

"Readers dreading inspirationally quaint Italian scenes will instead encounter the much funnier spectacle of the Dolans in their ludicrous Roman sunglasses or the lurid melee of the market".[463] La frase, tratta dalla recensione del New York Times del romanzo di Delia Ephron, è volta a rassicurare i lettori del quotidiano newyorchese che temono il pittoresco, il cliché, il *pattern* del contatto salvifico con l'Italia. In questo libro, dice il NYT, non troverete nulla di tutto questo, e "Under the Sicilian Sun", con palese riferimento al *memoir* di Mayes, le relazioni fra i protagonisti del romanzo non faranno che peggiorare. Questo commento è indicativo del tipo di pubblico, forse un po' snob, al

[461] Citato in N. Moe, *The View from Vesuvius*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2002, p. 44.
[462] Mario Giordano, *Auntie Poldi and the Sicilian Lions*, London, Bitter Lemon, 2016, p. 298.
[463] Michelle Wildgen, *In Delia Ephron's 'Siracusa', Relationships Fall Apart Under the Sicilian Sun*, in The New York Times, August 2nd, 2016.

quale la Ephron si rivolge, ma anche del cambiamento intercorso nei vent'anni che separano *Under the Tuscan Sun* da *Siracusa*. Quindi, in prima istanza, Ephron fa proprio questo: un romanzo sull'Italia, anzi sul viaggio in Italia di un gruppo di americani, stando ben attenta a mantenere le distanze dal cliché, dal *pattern*. Confermando indirettamente che l'atteggiamento verso la cultura italiana dal quale l'autrice si vuole distanziare è evidentemente situato in senso popolare, di massa, tanto è vero che in forma alleggerita attraverso l'ironia, il viaggio spazio-temporale o il *romance* storico abbiamo trovato questo tipo di suggestioni nei tre testi precedentemente esaminati in questo paragrafo, tutti e tre collocati in posizione inferiore, dal punto di vista critico, rispetto a questo *Siracusa*.

L'Italia, in questo romanzo di Delia Ephron, è un luogo lontano ma non troppo, conosciuto e apprezzato attraverso le sue numerose manifestazioni nell'isola di Manhattan: ristoranti più o meno famosi, opere d'arte al Met, mostre e gallerie, concerti al Metropolitan Opera, magari qualche lezione alla Columbia o alla NYU. Non stupisca questa insistenza su New York: questo è un libro interamente ambientato in Italia, prima a Roma e poi in Sicilia, ma i quattro personaggi che prendono a turno la parola in prima persona non entrano mai davvero in contatto con la realtà che li circonda, non riescono mai a vedere l'Italia: nella loro testa ci sono sempre gli Stati Uniti, c'è sempre New York con le sue antiche ossessioni. E allora abbiamo due coppie intorno ai quaranta, adeguatamente nevrotiche, e la bionda figlioletta decenne di una di queste, problematica al limite della psicosi e della devianza criminale, come si scoprirà nel tragico finale. Belle, biondissime e indiscutibilmente americane le due donne, anche se ormai non più nel fiore degli anni. Belli e affascinanti anche gli uomini, anche se molto diversi fra loro: uno scrittore famoso che ha perso l'ispirazione e un eterno ragazzo di cinquant'anni, che gioca con la vita senza prendere troppo sul serio il suo lavoro di ristoratore, e che infatti si è trasferito nel più tranquillo Maine. Il romanzo è una frenetica girandola di pensieri, speranze, recriminazioni, è alimentato da una scrittura eccitata e coinvolgente e teso verso un finale forse troppo tragico per essere plausibile (ma c'è da credere che ai lettori newyorchesi di Ephron, assuefatti al binomio "Siracusa-tragedia", l'ambientazione sia parsa adattissima a una simile conclusione). Come per le altre opere, il mio interesse è rivolto all'idea di italianità che sta dietro le pagine, e al modo in cui questa interagisce con la narrazione. E, in questo senso, non c'è molto da dire. Dunque, è questo uno dei tanti romanzi che utilizzano l'ambientazione italiana solo come sfondo? Questo avviene solitamente in certi romanzi di genere, quando si intuisce che l'autore si è orientato verso l'*Italian setting* solo per sfruttarne gli elementi più superficiali, disinteressandosi di altri aspetti. Come dirò in seguito, è questo il caso di molti romanzi gialli, anche se né la tipologia 'pura' di "Italia come sfondo", né di "Italia come *Make-Believe*" (cioè come "fingere se stessi in Italia" attraverso la partecipazione all'opera rappresentazionale) o altro, può esistere in senso

assoluto. In tutte le opere c'è sempre una compresenza di funzioni. In *Siracusa* non direi che siamo di fronte a un uso prevalente dell'ambientazione italiana come sfondo. Intanto perché i continui riferimenti all'Italia (inevitabili) sono, oltre che brillanti e spesso divertenti, molto realistici ed espressi con stile. Ma qui torniamo al giudizio critico, che in questa sede non rileva. L'elemento centrale e il punto di forza del romanzo è proprio la distanza da ogni accenno di pittoresco, autentico o salvifico. Non ci sono elogi dello stile di vita italiano, non ci sono personaggi italiani che mostrano ai quattro newyorchesi come affrontare la vita, per questa via salvandoli e poi rispedendoli guariti di là dall'Atlantico. Niente Gilbert, dunque, col suo "attraversiamo [la vita]" finale, scritto in italiano. E niente Trigiani, con le sue eroine che dall'Italia apprendono tutto, da come gestire un matrimonio a come rifondare il proprio business familiare (con l'autenticità 'artigianale' e la qualità del prodotto, è ovvio). Le due povere coppie che Ephron mette in scena non riescono mai, neanche per un momento, a trovare un motivo di salvezza, di rigenerazione, nel paese del sole. Calpestano spiagge siciliane e sanpietrini romani, ma i loro pensieri vertono sempre sull'America e sulle sue ossessioni contemporanee. E queste, guarda caso, sono le stesse di Trigiani, Mayes o Gilbert, mostrando quanto poco sia cambiato da questo lato in vent'anni: relazioni che non funzionano, fondate su cataste di bugie e tradimenti (soprattutto i personaggi maschili), nevrosi sviluppate attraverso un rapporto malsano coi genitori, pensieri ossessivi e compulsioni (il personaggio di Taylor). Il terrore di diventare dei falliti, dei paria della buona società newyorchese (la coppia Michael-Lizzie). La ricerca spasmodica di compiacere gli altri (tutti). L'immaturità patologica, alle soglie dei cinquant'anni (Finn). La difficoltà di crescere un figlio emotivamente stabile, specie se, a dispetto delle decennali psicoterapie, si è ancora molto fragili internamente. Fino a scoprire che la propria figlia ha qualcosa di più grave di una "timidezza patologica": è una persona contorta, che a dieci anni finisce per macchiarsi addirittura di omicidio.

Fatta eccezione per l'abominio finale della bambina-assassina, qualcuno obbietterà che questi terrori più o meno inconsci, più che 'americani', sono occidentali o forse addirittura globali. Può darsi, ma non è questo che qui rileva. Quello che la Ephron mette in scena è piuttosto una tematica italiana con la quale i suoi (fin troppo) drammatici personaggi non riescono in alcun modo a entrare in contatto. Questo, secondo me, il fascino paradossale del romanzo, l'idea che ne sorregge la struttura narrativa: dimostrare attraverso un triste viaggio in Italia che oggi, alle soglie del 2020, al *pattern* del contatto salvifico non si può più credere. E allora, nei lettori come nei cinque personaggi, resta solo l'amarezza. Ephron ci mostra un drammatico balletto di bugie, insicurezze e relazioni malate, attraverso cinque personaggi profondamente americani, cinque sofferenze che neanche il mitico sole della Sicilia riesce a lenire. Insomma un *Make-Believe* mancato, un fingersi in Italia che non sortisce effetti. L'italianità intorno a loro non li tocca, e non solo per lo snobismo dell'autrice, ma per scelta

artistica. Anzi, in maniera quasi perversa, è proprio il viaggio in Italia che fa emergere il peggio nei personaggi, che svela il lato malato delle loro personalità. Soprattutto nel personaggio di Snow, la bambina, a carico della quale si accumulano fin troppi indizi di squilibrio mentale nel corso della narrazione, tanto che il finale tragico è forse un poco prevedibile. E l'Italia? Bellissima e decadente, l'Italia resta al di fuori dei pensieri dei cinque. E proprio da questa distanza dal *pattern*, il romanzo ricava la sua drammatica originalità: come dire che i travagli mentali e le ossessioni dei personaggi della Ephron, sotto il chiaro cielo italiano appaiono ancora più grandi.

Il meccanismo funziona, dimostrando come i lettori siano inconsciamente assuefatti a una certa idea di *pattern* salvifico, tanto che la sua violazione provoca loro una sorta di trauma. Quando i quattro stanno per partire, Taylor commenta fra sé l'imminente viaggio: "Lizzie insisted instead on Siracusa. It doesn't have a five-star hotel—that tells you something right there. A very ancient world, Lizzie assured me, off the beaten track. From Siracusa it was only an hour and a half to Taormina, which she called a tourist trap with a view."[464] Al loro arrivo a Roma, i cinque vengono sopraffatti dalla Grande Bellezza: "We had dined outdoors that first night on Piazza Minerva, in front of a pink palazzo with filigreed balconies and impossibly tall windows. Outdoor spotlights artfully placed made us and history look our most glowing. How beautiful we were. How beautiful everyone was".[465] Lizzie, la più intellettualmente vicina all'Italia del gruppo, è una scrittrice mediocre di 44 anni, senza figli, sposata con Michael, scrittore un tempo famoso ma adesso in crisi. Michael la tradisce con una donna molto più giovane, e Lizzie reagisce vivendo di sogni e aspettative sulla carriera e sul marito che, in fondo, sa bene che non si realizzeranno. Insomma, il ritratto di una donna irrisolta e confusa, alle soglie di una maturità sentita come un inesorabile declino. Tuttavia, quando Lizzie visita Siracusa per la prima volta resta incantata, tanto che il contatto salvifico sembra davvero vicino:

> I had Dani the receptionist book an appointment, left, looped back behind the hotel away from the water, and fell down a rabbit hole into antiquity. It was like opening an old book with beautiful illuminated illustrations. The tattered buildings, many with bow-shaped delicate wrought-iron balconies, were cared for in touching ways: a spiky miniature palm in a terra-cotta pot by a door, flower boxes, plastic windmills on sticks—cheery cheap carnival prizes—stuck between balcony spokes or shutter slats. Everything was sweet and innocent, and proof of how small people were before hormones in milk. No earth, no grass, only stone. It made voices echo, bounced the light, gave everything back. Perhaps that was why the few people I passed spoke softly. Perhaps, like me, they were in awe. That this world still existed, inhabited, joyful, seemed miraculous.[466]

[464] Delia Ephron, *Siracusa*, New York, Blue Rider, 2016, p. 17.
[465] *Ivi*, p. 145.
[466] *Ivi*, p. 157-8.

I lettori sono allora portati a credere che i quattro adulti più figlia al seguito troveranno un'ispirazione, una chiave per la guarigione dai loro problemi relazionali. Ma non sarà così. L'Italia farà esplodere le conflittualità dei protagonisti e il cliché sarà rovesciato, provocando nei fruitori dell'opera una costante delusione. Quando il gruppo si trova ancora a Roma, prima di volare verso Siracusa, Lizzie ha una visione riguardo alla sua prossima visita in Sicilia, in quello che secondo me è forse il punto più significativo del testo.

> In Siracusa I saw three women standing at a steel railing. […] These women, whom I saw only from the back, were standing on this metal bridge, lime-colored towels at their feet, one in a white bikini, one in pale pink shorts—she's leaning forward, her elbows on the railing—one in loose khaki pants and a light blue pullover. Their bodies were real in that this is what women look like who have let nature take its course, who have accepted that at some point in our middle years we become pudding. The woman in the bikini was tanned to a dark copper, either ignorant of the evils of the sun or too in love with it to care. They faced the Ionian Sea, a choppy blue-gray. The sky above and behind was a blindingly bright blue but in the distance, in the direction they were facing, an enormous black creature of a cloud hovered, thick like mattress stuffing. Was it moving their way? Was it moving too slowly to discern its progress but advancing nonetheless like some plot development everyone expects but no one can predict either its time of arrival, force, or ultimate consequences?[467]

Le tre donne, che riassumono in sé le caratteristiche dell'italianità, hanno sconfitto le ossessioni disumanizzanti che perseguitano le americane come Lizzie e Taylor. Hanno "corpi reali" che non temono il vento nè il sole. Non vivono con ansia lo scorrere del tempo, sono consapevoli della propria mortalità e non cercano di sfuggirla inseguendo all'infinito una svolta nella carriera. L'ignoto incombe minaccioso verso di loro, ma le donne non sembrano preoccuparsene. Lizzie, il personaggio più vicino all'autrice, ha avvertito la potenza del cliché e, con la sua ostinazione a evitare le "trappole per turisti", ha sperato nel sogno 'arcaico' dell'autenticità, nella medietà salvatrice. Ma la struttura tragica, come si conviene a un romanzo ambientato a Siracusa, non consente possibilità di salvezza per i cinque personaggi irrimediabilmente americani e malati nell'animo. Le tre donne italiane, anzi siciliane (e abbiamo visto che la sicilianità è percepita come massima espressione di italianità), invece, semplicemente aspettano. Incuranti del passare del tempo, che le ha rese simili a dei 'budini' (e qui il pensiero corre alle ansie perfezionistiche della bionda Taylor, quintessenza dell'americana WASP), dei pericoli del sole e persino di una tempesta, di un "colpo di scena", metafora di ogni ansia possibile. Le tre siciliane, a differenza delle americane, hanno imparato a dominare il tempo, il mare, il sole. E, nella loro oziosa immobilità, attendono e vivono. Mentre Lizzie e Taylor, consumate dall'ansia di crescere una figlia problematica, di riconquistare una carriera e un marito perduti, di

[467] *Ivi*, p. 99-100.

farsi largo nell'ambiente newyorchese degli scrittori, alla vita vera hanno rinunciato da tempo. E con le tre siciliane non entreranno mai in contatto.

La conclusione è cupa, e non solo per l'omicidio della giovane amante di Michael da parte della piccola Snow. Nelle ultime pagine si palesa infatti una sorta di paura dell'Italia, del contatto con un mondo anche solo potenzialmente salvifico. "Fortunately we're getting the hell out of Italy today"[468] dice Michael nella parte finale. Ma l'ultimo capitolo ci informa che, una volta tornati negli *States*, le ansie dei cinque non svaniranno, anzi. Taylor continuerà a essere una madre oppressiva, finendo per togliere Snow dalla scuola, Lizzie e Michael si lasceranno e l'unica possibilità di riscatto letterario per la donna sarà scrivere articoli che sbugiardano il celebre ex marito. Finn continuerà la sua vita da eterno ragazzo e da marito-non marito, che dorme su una brandina, mentre il letto matrimoniale è riservato alla figlia. E Lizzie, l'unica del quintetto che appariva più vicina a una qualche forma, se non di salvezza, almeno di consapevolezza, tacendo del delitto sentirà di essere diventata una persona peggiore.

[468] *Ivi*, p. 308.

PARTE III

Il paese degli stereotipi

Ma quante sono le menti umane capaci di resistere alla lenta, feroce, incessante, impercettibile forza di penetrazione dei luoghi comuni?
Primo Levi[469]

[469] Primo Levi, *La tregua*, Torino, Einaudi, 2014, p. 81.

11. Stereotipi, linguaggio e rappresentazioni ideologiche

Lo stereotipo è una semplificazione mentale della realtà. In una ricerca sulla letteratura sono rilevanti gli studi sugli stereotipi applicati al linguaggio, che vengono di solito condotti su materiale giornalistico, utilizzando categorie e schemi descrittivi propri della sociologia e della psicologia. Invece, "la descrizione letteraria è diversa da quella scientifica in quanto mostra il come piuttosto che spiegare il perché."[470] Anche se negli stereotipi etnici può essere presente un "nocciolo di verità", il mio intento non è di sconfessarli, ma di mostrare l'uso che ne viene fatto attraverso i mass media.

[470] Gabriella Turnaturi, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 29.

Un'efficace metafora associa gli stereotipi alle maschere della commedia dell'arte del settecento italiano:

> Come gli spettatori della commedia dell'arte preferivano un mondo fatto di caratteri più che di persone, così le persone spesso preferiscono avere a che fare con rappresentazioni di prototipi più che di individui, organizzano i loro sistemi conoscitivi più in termini di aspettative che non di esperienze, sono più sensibili al potere uniformante delle etichette linguistiche che definiscono le categorie sociali, che agli aspetti idiosincratici e alla irripetibile unicità delle persone.[471]

Ogni maschera ha il suo specifico carattere, e lo spettatore prima che si alzi il sipario sa già che Arlecchino sarà allegro, imbroglione e sempre affamato, Balanzone sarà serio, saccente e presuntuoso, Pulcinella sarà un malinconico interprete della saggezza popolare napoletana, e così via. Allo stesso modo, a categorie sociali espresse in termini generali vengono attribuite le corrispondenti visioni preconcette. Così avremo il francese superbo, il tedesco affidabile, l'italiano amante del *dolce far niente*. "We are told about the world before we see it. We imagine most things before we experience them. And those preconceptions, unless education has made us acutely aware, govern deeply the whole process of perception."[472] In questa citazione di Walter Lippmann, il giornalista americano che nel 1922 coniò il termine *stereotype* sulla base dell'allegoria fra stampi tipografici (*stereotypes*) e rappresentazione umana delle categorie sociali, sono individuabili molte delle caratteristiche degli stereotipi. Questi sono rigidi, e non si modificano anche se non confermati dall'esperienza del caso singolo, perché si riferiscono al gruppo, e non all'individuo; pertanto hanno la capacità di semplificare i dati che il cervello è incaricato di gestire, influenzando dunque la nostra percezione della realtà. Certo, precisa Lippmann, se la persona che si imbatte in una mancata conferma dello stereotipo è particolarmente "curious and open-minded", può darsi che sia tentato di modificare la regola che ha appreso attraverso lo stereotipo. Ma di solito questo non accade, e avviene semplicemente che "he pooh-poohs the contradiction as an exception that proves the rule, discredits the witness, finds a flaw somewhere, and manages to forget it"[473]. Queste semplificazioni del mondo sono presenti già prima che gli eventi accadano – o prima che lo spettatore prenda posto sulla sua sedia, come la metafora teatrale suggerisce – e possono essere ridotte solo attraverso l'educazione a non rendere generale il caso singolare, a non affidarsi ai luoghi comuni. Ma, a causa del gran numero di informazioni che giungono ogni secondo al cervello, la tentazione, quasi un bisogno fisico, di ricorrere costantemente alle semplificazioni mentali è sempre molto forte, tanto che anche in soggetti apparentemente meno condizionabili dalla società, come i bambini, l'uso degli stereotipi è comune.

[471] Luciano Arcuri, Maria Cadinu, *Gli stereotipi*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 15.
[472] Walter Lippmann, *Public Opinion* (1922), Project Gutenberg, 2014. Citazione da ebook, cap. 4.3, par. 3.
[473] *Ivi*, cap. 7.2, par. 6.

> La tendenza al pregiudizio e l'uso degli stereotipi sembrano essere fenomeni di tipo pervasivo nella percezione e nel comportamento sociale dei bambini. […] la capacità di differenziare il mondo in categorie sociali è oltremodo precoce, avvenendo intorno ai tre anni d'età per le categorie etniche e quelle legate al sesso delle persone. Questa tendenza suggerisce il fatto che la predisposizione a suddividere il mondo in gruppi distinti è una capacità cognitiva di base e tale processo di categorizzazione, come abbiamo visto per gli adulti, è un fattore potente alla base dei fenomeni di favoritismo e discriminazione.[474]

Gli stereotipi, derivanti dalla "capacità cognitiva di base" che permette di operare generalizzazioni e semplificazioni, possono essere ovviamente sia positivi che negativi, e in effetti questi due aspetti, se riferiti ai gruppi sociali, sono spesso coesistenti: così avremo il tedesco preciso e affidabile ma pedante, l'italiano svogliato ma creativo, e così via. Ma dal punto di vista dell'approccio da parte degli studiosi di psicologia al tema non c'è univocità di vedute, perché la capacità della mente umana di produrre stereotipi può essere vista come un aspetto tendenzialmente negativo, da correggere attraverso l'educazione, se degli stereotipi viene sottolineata la mancanza di accuratezza e la distorsione dei normali processi di pensiero (come nel caso di Adorno nel celebre studio sulla personalità autoritaria); altri studi tendono invece a considerare gli stereotipi come processi di categorizzazione che facilitano il giudizio sociale, e sono più interessati a spiegarne il funzionamento piuttosto che a rilevare le problematiche legate alle generalizzazioni.[475] Ma i contributi più rilevanti per una ricerca sulla letteratura sono gli studi sugli stereotipi applicati al linguaggio. Lo stereotipo infatti risiede nella mente, ma serve anche per trasmettere contenuti culturali attraverso la mediazione linguistica. Secondo vari studi[476] nei testi di cronaca giornalistica è spesso presente un *ingroup bias*, ovvero un giudizio tendenzioso a favore del gruppo di appartenenza al quale l'autore dell'articolo si rivolge. Tale *bias* avrebbe origine dalla volontà di creare una sorta di dislivello valutativo fra il proprio gruppo e il gruppo esterno, allo scopo di fornire un incremento di autostima ai destinatari del testo giornalistico. In questo tipo di ricerche, che si basano sulla selezione e l'analisi di elementi linguistici, il punto chiave è la variabilità della descrizione, che può essere astratta, cioè riferita al gruppo (*i medici americani*) o concreta (*il dottor Smith*). Se gli eventi descritti sono positivi per l'*ingroup*, il narratore che si conforma all'*ingroup bias* tenderà a usare un alto livello di astrazione, in modo da generalizzare quanto riportato (*i competenti medici della clinica di Boston*). Gli eventi positivi riferiti all'*ingroup* saranno dunque riferiti in termini più variabili e, qualora i comportamenti descritti siano negativi, verranno fornite informazioni specifiche in modo che il lettore o la lettrice sia portato ad attribuire la responsabilità dell'evento al singolo e non al gruppo (*c'è stata una grave*

[474] Luciano Arcuri, Maria Cadinu, *op. cit.*, pp. 214-15.
[475] *Ivi*, pp. 30-32.
[476] Tajfel e Turner, 1979; Semin e Fiedler, 1988; Maas *et al.*, 1989. Citati in Luciano Arcuri, Maria Cadinu, *op. cit.*, pp. 159-65.

violazione del codice deontologico da parte del dottor Smith). Invece, quando riguardano l'*outgroup*, gli avvenimenti a valenza negativa sono descritti in termini astratti, veicolando il messaggio di un comportamento stabile e tipico di quel gruppo sociale (*una grave violazione della legge si è verificata all'interno del gruppo di sudamericani*). Questo processo ha delle importanti ricadute sull'autostima dei fruitori del testo e sul gradimento di quest'ultimo presso i lettori. "Il soggetto, per il solo fatto di avere la consapevolezza di appartenere a un gruppo valorizzato, ne riceverebbe un incremento per la sua autostima. Gli individui sarebbero perciò continuamente impegnati in processi di confronto con gruppi sociali esterni, condotti in maniera tale che gli esiti favoriscano il gruppo di appartenenza".[477] Questi studi sono stati solitamente condotti su materiale giornalistico, tipicamente su articoli di cronaca. Un'applicazione alla letteratura, per quanto teoricamente possibile, non è sempre agevole soprattutto perché, per sua natura, un testo letterario è molto meno conciso di un articolo di cronaca. Può talvolta accadere che un autore si esprima in termini generali a proposito di un gruppo sociale (*i giovani italiani restano a casa coi genitori fino a quarant'anni*); una ricerca e una selezione in tal senso potrebbe certo essere affrontata. Ma, in fondo, credo che un testo letterario possa dire molto di più: anche a proposito degli stereotipi, e della complessa individualità di chi li utilizza come scrittore e ne fruisce come lettore. Forse non sarà possibile giungere, attraverso i testi (para)letterari di cui parlerò nelle prossime pagine, a precise spiegazioni sociologiche o psicologiche sugli stereotipi che riguardano l'Italia. Tuttavia, di fronte a ogni tipo di stereotipo, non credo neppure che sarebbe utile conteggiare il numero di occorrenze linguistiche generali o concrete, perché forse da un romanzo ci aspettiamo qualcosa di meno preciso e allo stesso tempo di più profondo. Come ha puntualizzato efficacemente Peter L. Berger, in questo passo tratto da *Robert Musil e il salvataggio del sé*:

> I grandi scrittori possono non essere bravi nell'offrire teorie e spiegazioni, ma, se non altro, sanno vedere. E la descrizione, dopo tutto, è un atto della vista. Può darsi dunque che la letteratura, e specialmente quella forma specificamente moderna di letteratura che è il romanzo, possa offrire effettivamente la guida migliore per la definizione dell'individualità occidentale moderna.[478]

Ora, gli scrittori di cui mi sto occupando non saranno necessariamente dei *grandi*: ma hanno ottenuto un notevole successo, o addirittura, come nel caso di Mario Puzo che vedremo fra poco, uno strepitoso successo. E in questo senso sono rappresentativi di un certo modo di intendere l'Italia e l'italianità, oltre che di un bisogno condiviso e sostenuto da un ampio pubblico globale. Nei loro testi l'Italia, vista da oltreoceano, è il "paese degli stereotipi". A volte positivi, a volte negativi, ma comunque

[477] Luciano Arcuri, Maria Cadinu, *op. cit.*, p. 160.
[478] Peter L. Berger, *Robert Musil e il salvataggio del sé*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 1992. Citato in: Gabriella Turnaturi, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 28.

molto presenti. Come si vedrà più avanti, sono gli stessi stereotipi e pregiudizi negativi che determinano quelli positivi (il topos dell'arretratezza culturale determina quello dell'autenticità, e così via). Se nello studio della funzione sociale emergevano i bisogni del pubblico, in questa seconda parte della ricerca i testi selezionati mostrano un insieme di stereotipi e visioni preconfezionate sull'Italia, esposti senza reticenze, col compiacimento degli autori e il gradimento dei lettori. Certo, non siamo più ai tempi della sociologia positivista di Hippolyte Taine, e i testi tardo ottocenteschi che avevano la pretesa di spiegare scientificamente la psicologia delle razze, oggi, quando non ci indignano, ci fanno sorridere. Tuttavia, "[b]enché generalmente l'idea stessa del carattere nazionale non sia più accettata a livello accademico e gli storici non vi ricorrano in maniera esplicita, non pochi studiosi sia in Italia che all'estero guardano alla storia italiana con un bagaglio di presupposizioni implicite su certi tratti permanenti o essenziali del carattere italiano e finiscono per enfatizzare la continuità a spese della discontinuità e di una più adeguata storicizzazione".[479] I tempi di Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero sono lontani, ma il concetto di carattere nazionale continua a sedurre autori e pubblici; e se la sua presa è dura a morire in ambito accademico, lo è inevitabilmente di più nella *mass market literature*. Come per la parte sulla funzione sociale, dove avevo premesso che la prospettiva di analisi dei testi era più funzionalista che critica, anche a questa ultima parte vorrei fare una precisazione: non mi accosterò agli stereotipi con l'intento di sconfessarli, o di dimostrare che, per esempio, gli italiani non sono mammoni né familisti. Anch'io cerco di persuadermi che ci sono italiani mammoni e familisti e italiani che, invece, non lo sono per nulla, ciò a dire che il carattere nazionale non esiste; ma il fascino, o se si vuole la semplificazione mentale, offerta degli stereotipi è dura a morire, e spesso anche il più progressista degli osservatori è portato a rilevare, con lo psichiatra Giovanni Jervis, che

> Malgrado le loro semplificazioni e i loro molti errori […] gli stereotipi etnici nascono da osservazioni che spesso sono esatte, e dal sedimentarsi di concrete esperienze collettive. I "caratteri nazionali" esistono davvero […]; sappiamo bene quanto le tecniche di sussistenza e i valori etici impliciti ed espliciti, i costumi e i miti tramandati e le forme dell'educazione, possano rivelarsi diversi da luogo a luogo ed esercitare influenze molto profonde a livello individuale.[480]

È questo uno degli argomenti ricorrenti a proposito dei pregiudizi e degli stereotipi, e viene talvolta definito come "nocciolo di verità".[481] Soprattutto a proposito della spinosa questione degli stereotipi etnici e dei cosiddetti caratteri nazionali, infatti, "se possiamo ritenere che sia un errore rapportarsi a

[479] Silvana Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 274-5.
[480] Giovanni Jervis, *Sopravvivere al millennio*, Milano, Garzanti, 1995, pp. 58-9.
[481] Bruno M. Mazzara, *Stereotipi e pregiudizi*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 21.

una persona di altra nazionalità senza tener conto delle sue specifiche caratteristiche di individuo […] è altrettanto indubitabile che spesso c'è davvero un'alta probabilità di ritrovare nel nostro interlocutore almeno alcuni dei tratti tipici del suo carattere nazionale".[482] Ancora una volta, trattandosi di rapporti fra esseri umani, il problema è essenzialmente linguistico e comunicativo, riguardando la capacità del singolo di "regolare" il livello di generalizzazione (attribuzione al gruppo) o di rigidità (riferimento allo specifico individuo). Una sorta di eterno dilemma della mente umana posta di fronte all'alterità, che ripropone l'antica questione della polarizzazione dell'atteggiamento scientifico di fronte allo stereotipo: utile categorizzazione e semplificazione dei processi mentali (Gordon Allport)[483], oppure distorsione della normale comprensione e preludio alla comparsa di atteggiamenti autoritari e filo-fascisti (Theodor W. Adorno)[484]. Tuttavia, trattando questa ricerca degli stereotipi nella letteratura di massa, il punto più rilevante riguarda il fatto che "la relativa omogeneità dei caratteri nazionali […] rinvia necessariamente l'analisi alla forza dei processi di socializzazione (nella famiglia, nella scuola, nei mass media) che producono e riproducono la cultura: ma invita anche a riflettere sul delicato processo di causazione reciproca fra individuo e contesto culturale".[485] Che esista o meno, il carattere nazionale italiano viene raccontato e rappresentato nelle arti, divenendo discorso ideologico (e potenzialmente egemonico). Allora, ciò che è più utile notare è il modo in cui certe visioni vengono veicolate al vasto pubblico, ovvero gli usi che vengono fatti di tali stereotipi. La descrizione letteraria, che mostra *come* gli eventi accadono, è in questo impagabile. Come per la funzione sociale, spero di riuscire a chiarire i motivi di tali visioni globali, e di ipotizzare qualcosa sugli effetti che queste producono sull'immaginario e sul sentire anche degli stessi italiani.

[482] *Ivi*, p. 36.
[483] Cfr. Gordon Allport, *The Nature of Prejudice*, Reading, Addison-Wesley, 1954.
[484] Cfr. Theodor W. Adorno et al., *The Autoritarian Personality*, New York, J. & J. Harper, 1950.
[485] Bruno M. Mazzara, *Stereotipi e pregiudizi*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 38.

11.1 Visioni del mondo e ideologia

Prima di affrontare la rappresentazione degli stereotipi attraverso i testi, in questo paragrafo ricorderò cinque grandi pensatori che hanno trattato il tema dell'ideologia in rapporto con la cultura di massa. Con Michail M. Bachtin mi soffermo sulla componente sociale e ideologica di ogni parola e di ogni discorso; Ferruccio Rossi-Landi fornisce un programma di ricerca per lo smascheramento delle ideologie nell'arte; Pierre Bourdieu analizza il funzionamento interno delle strutture sociali relative all'arte; Stuart Hall invita a considerare la cultura popolare nella sua duplice essenza di condizionamento da parte del campo del potere e di resistenza e assimilazione; Edward Said infine invita a impostare la ricerca in termini contrappuntistici, per comprendere come le storie e le culture si sviluppino insieme ai loro opposti geografici.

> Dalla fine degli anni Settanta abbiamo normalmente perso l'abitudine di sforzarci di leggere i presupposti ideologici (e dunque economico-sociali, prima ancora che politici) che stanno dietro le rappresentazioni che le culture e i testi danno di sé; e così la tendenza allo smascheramento (da non confondere con la sua versione moralistica e degradata, che ci siamo abituati a chiamare, con non immotivato disprezzo, "dietrologia") già asse portante della critica sociologica, da un quarto di secolo circa è rimasta ai margini della critica letteraria.[486]

Gianni Turchetta scriveva queste parole nel 2003. Sono trascorsi ben più di venticinque anni dallo spartiacque del 'riflusso' italiano dei primi anni Ottanta, eppure anche oggi, ormai entrati negli anni venti del ventunesimo secolo, parlare di ideologia applicata alla critica letteraria non è più di moda. Ma per un'analisi degli stereotipi sul carattere nazionale italiano presenti nella letteratura di massa, forse non è un male recuperare qualche strumento della "vecchia" critica sociologica. Vorrei iniziare ricordando Ferruccio Rossi-Landi, un grande studioso di filosofia del linguaggio italiano che ha fornito notevoli contributi nella semiotica, giungendo a teorizzare innovativi e anticipatori rapporti fra lavoro linguistico e economia. Particolarmente utile per questa ricerca è il saggio *Ideologia* del 1978. Questa è definita "come *forza sociale reale* […] E siccome ogni ideologia viene diffusa o inculcata in maniere aperte o nascoste attraverso l'educazione, i mezzi di comunicazione di ogni tipo, l'industria culturale, e così via, essa rientra nel campo di studio di pedagogisti, critici letterari e artistici".[487] Fin dalle prime pagine, l'attenzione di Rossi-Landi è centrata sul linguaggio: "le ideologie sono […] costrutti sociali tipicamente ed esclusivamente umani, la cui formazione richiede un alto sviluppo dei sistemi segnici a cominciare dal linguaggio."[488] Non è certo questo il luogo per tentare una sintesi del complesso lavoro di filosofia del linguaggio di Rossi-Landi; mi limiterò pertanto ad alcuni cenni sui punti più utili per questa ricerca. Il filosofo parte dal concetto di *riproduzione sociale*, centrato sull'interazione fra gli uomini. Al sistema costituito da una struttura economica e una sovrastruttura (tutte le attività umane che non riguardano direttamente la sfera economica) derivato dal pensiero marxista e gramsciano, Rossi-Landi introduce un terzo elemento, quello semiotico o dei sistemi segnici. "La riproduzione sociale avverrebbe pertanto a tre livelli: dei modi di produzione, dei sistemi segnici e delle sovrastrutture".[489] Già in precedenza, nel suo lavoro del 1968 *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Rossi-Landi aveva teorizzato l'omologia fra produzione linguistica e produzione materiale, mostrando che il linguaggio, come i prodotti materiali, nasce da un bisogno sociale e

[486] Gianni Turchetta, *Critica, letteratura e società*, Roma, Carocci, 2017, p. 14.
[487] Ferruccio Rossi-Landi, *L'ideologia*, Milano, ISEDI, 1978, p. 5.
[488] *Ivi*, p. 4.
[489] *Ivi*, p. 54.

come questi richiede lavoro per essere prodotto: pertanto è omologo a essi.[490] Una posizione teorica che anticipa i recenti sviluppi del capitalismo cognitivo e in generale dell'importanza delle ICT nella società contemporanea: temi di cui Rossi-Landi, scomparso nel 1985, non ha potuto seguire l'evoluzione. Alla radice c'è una concezione del linguaggio come "parlare comune", come "a priori" che risiede nel linguaggio stesso.[491] Si avvertono 'echi' del pensiero di Bachtin (ma Rossi-Landi doveva essere arrivato autonomamente a tali posizioni, perché i lavori del filosofo russo non poterono essere diffusi in occidente per lungo tempo), per il quale "il dialogo è allo stesso tempo l'essenza del linguaggio e la struttura fondatrice dell'identità".[492] Solo attraverso il dialogo il soggetto acquisisce coscienza di sé o, come aveva rilevato Lev Vygotskij, lo sviluppo psichico (del bambino) avviene attraverso l'attività sociale, in particolare attraverso lo strumento sociale per eccellenza, cioè il linguaggio. Qui emerge la relazione con l'ideologia. A Bachtin come a Rossi-Landi, in polemica con i linguisti, concentrati sui risultati del processo linguistico, interessano le condizioni che, attraverso il linguaggio, rendono possibile la comunicazione: quello che Rossi-Landi definiva il "parlare comune", cioè le condizioni per comprendere ed essere compresi: e tali condizioni sono per loro natura sociali, e quindi ideologiche. Nelle parole di Bachtin: "Noi prendiamo la lingua non come sistema di categorie grammaticali astratte, ma la lingua *ideologicamente saturata*, la lingua come concezione del mondo e persino come opinione concreta, lingua che garantisca il *massimo* di reciproca comprensione in tutte le sfere della vita ideologica."[493] La comunicazione avviene dunque attraverso una sorta di citazione e ripresa del discorso altrui, connotato e orientato socialmente e storicamente dagli utilizzi dei precedenti parlanti; e la parola, ogni parola, è satura di orientamenti, visioni del mondo, ideologie: la parola è un fenomeno sociale e ideologico, maturata attraverso una sua dialogicità interna, che è l'essenza stessa della coscienza e dell'identità.

> In tal modo, in ogni dato della sua esistenza storica, la lingua è totalmente pluridiscorsiva: è coesistenza incarnata di contraddizioni ideologico-sociali tra il presente e il passato, tra le varie epoche del passato, tra i vari gruppi ideologico-sociali del presente, tra le correnti, le scuole, i circoli, ecc. […] Come risultato del lavoro di tutte queste forze stratificanti nella lingua non resta alcuna parola e forma neutra, "di nessuno": la lingua è tutta saccheggiata, penetrata da intenzioni e accentuata. La lingua, per la coscienza che vi vive, non è un astratto sistema di forme normative, ma una concreta opinione pluridiscorsiva sul mondo. […] Ogni parola ha l'aroma del contesto e dei contesti nei quali essa ha vissuto la sua vita piena di tensione sociale; tutte le parole e tutte le forme sono abitate da intenzioni.[494]

[490] Cfr. Ferruccio Rossi-Landi, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani, 1992.
[491] Cfr. Ferruccio Rossi-Landi, *Significato, comunicazione e parlare comune*, Venezia, Marsilio, 1980.
[492] Gianni Turchetta, *Critica, letteratura e società*, Roma, Carocci, 2017, p. 105.
[493] Michail Bachtin, *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 79.
[494] *Ivi*, pp. 99-101.

In Rossi-Landi il sistema della riproduzione sociale funziona attraverso un ordine culturale, un sistema di segni che regola i rapporti fra i gruppi sociali interagenti nella produzione (in cui abbiamo visto che è stabilita l'omologia fra la produzione materiale e linguistica). La classe dominante "possiede il controllo dei codici e della produzione, circolazione e interpretazione dei messaggi che con quei codici si possono costruire"[495], utilizzando i sistemi segnici come "produttori e organizzatori del consenso".[496] Rossi-Landi si collega esplicitamente a Gramsci che, come è noto, evidenziò come la classe dominante poteva mantenere l'egemonia attraverso l'indottrinamento impartito nella sovrastruttura: "credo si possa dire che Gramsci aveva perlomeno intravisto tutto ciò. Ovviamente, ne ragionava in termini del tutto pre-semiotici".[497] Come in Bachtin, in Rossi-Landi ogni discorso, ogni pensiero è ideologico. Citando lo psichiatra statunitense Harley C. Shands, Rossi-Landi rileva che "[l'infante] deve imparare il linguaggio imitando gli altri. Ciò equivale a dire che egli giunge a un io attraverso il non-io, usando il sistema linguistico estraneo alla maniera di un altro, di un 'non-io'. L'io, per dirla diversamente, è un'invenzione sociale che noi dobbiamo giungere ad accettare come il 'me reale'".[498] Il bambino di cui Vygotskij aveva preconizzato lo sviluppo attraverso l'attività sociale, apprende l'uso della lingua che "si trova, per la coscienza individuale, al confine del proprio e dell'altrui. La parola della lingua è parola semialtrui".[499] Poiché vengono apprese e interiorizzate parole, linguaggi, ordini culturali con le loro implicazioni sociali e ideologiche in larga parte dettate dalla classe dominante che di quei sistemi segnici possiede il controllo, Rossi-Landi prosegue ricollegandosi ancora una volta a Gramsci, e delinea un programma di ricerca, una pratica disalienante per lo smascheramento delle ideologie:

> Questi intimi rapporti fra linguaggio e ideologia sono anche quelli che permettono l'uso del linguaggio nella produzione del consenso, come aveva intravisto Gramsci; […] Sembra tuttavia si possa azzardare l'ipotesi di lavoro che proprio gli intimi rapporti fra linguaggio e ideologia (più generalmente, fra sistemi segnici e alienazione) in sé contengano la possibilità di operare in maniere linguisticamente (segnicamente) disalienanti (de-ideologizzanti, demistificanti): col fine di sottrarre i lavoratori linguistici, cioè gli uomini in quanto parlanti, alle maglie del consenso dominante, e di promuovere un consenso nuovo nei confronti della progettazione sociale d'una società diversa. Una volta riconosciuto il carattere intimamente linguistico dell'ideologia, tutto ciò che sappiamo del

[495] Ferruccio Rossi-Landi, *L'ideologia,* Milano, ISEDI, 1978, p. 56.
[496] *Ibidem*.
[497] *Ibidem*.
[498] *Ivi*, p. 174.
[499] Bachtin Michail, *op. cit.*, p. 101.

> linguaggio e degli altri sistemi segnici può essere applicato consapevolmente allo studio delle ideologie e alla loro demistificazione.[500]

Se affermazioni come queste ci appaiono tanto datate da sminuirne la portata concettuale e metodologica, forse è anche perché, in quanto italiani, siamo stati particolarmente colpiti dal "calo di tensione" nella vita politica del paese che seguì gli eventi del 1977. Nel giro di pochi anni, "a qualsiasi osservatore l'atmosfera della società italiana appariva completamente mutata. Ogni fiducia nella possibilità di un cambiamento spenta o agonizzante […] Quella che solo poco tempo prima era stata giudicata una fra le società più politicizzate, o addirittura la più politicizzata dell'Occidente, sembrava esprimere ora un massiccio rifiuto della politica"[501]. Ma il mio intento è quello di recuperare, attraverso un veloce esame di alcuni importanti autori che si sono occupati di critica sociologica, strumenti e concetti che possano essere impiegati in una ricerca sulla letteratura, proprio quel tipo di recente e pervasiva paraletteratura che negli ultimi anni ha condizionato l'immaginario globale sull'Italia.

Anche Pierre Bourdieu si è largamente occupato di "critica dell'ideologia, intesa come demistificazione della falsa coscienza".[502] Secondo il filosofo francese la sociologia "per essere scienza, deve anzitutto capire che le idee in base alle quali gli individui agiscono sono sempre 'impure', rimandano a un contesto di classe […] il compito della sociologia sta invece nell'andare a scavare sotto quelle immagini".[503] *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* è una dissacrante analisi del "culto della cultura", missione considerata 'maledetta' dallo stesso autore, visto che i dogmi della convinzione umanistica e della fede nell'arte per l'arte sono fortemente radicati nella società occidentale moderna. Il testo è estremamente utile, oltre che per affrontare le nozioni, di campo, habitus e interesse, per una profonda analisi dei rapporti fra sociologia e letteratura. Il filosofo francese è costantemente attento ai rapporti di forza tra le parti sociali, spiegati però attraverso una dinamica fondata non solo sulla struttura economica, ma anche sulle relazioni sociali e culturali (famiglia e istituzioni preposte all'educazione). Da qui l'interesse di Bourdieu per il sistema scolastico;[504] ma, in generale, è l'attenzione rivolta al capitale simbolico e culturale a caratterizzare l'opera di Bourdieu, e a renderla rilevante, anche sul fronte metodologico, per una ricerca sulla letteratura: infatti, proprio in *Les Règles de l'art* l'autore propone un programma di ricerca per studi che coniughino sociologia e letteratura.

[500] Ferruccio Rossi-Landi*, L'ideologia*, Milano, ISEDI, 1978, pp. 174-5.
[501] Ernesto Galli della Loggia, *La crisi del «politico»*, in Id. *et al.*, *Il trionfo del privato*, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 6.
[502] Gianni Turchetta, *op. cit.*, p. 267.
[503] *Ivi*, pp. 267-8.
[504] Cfr. Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *La riproduzione : elementi per una teoria del sistema scolastico*, Rimini, Guaraldi, 1974; Pierre Bourdieu, *Titoli e quarti di nobiltà culturale*, in Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 11-97.

Bourdieu è fiducioso in un approccio scientifico allo studio della cultura, intesa nel senso più vasto possibile, entrando in polemica con i maggiori critici del suo tempo:

> Barthes celebrava la cultura, facendo della semiologia un modello ermeneutico universale, capace di ricondurre a sistema di segni la moda come la letteratura. Mentre Bourdieu suggeriva che la cultura era un universo di credenze feticistiche non meno del mercato dei beni più effimeri e frivoli, la moda.[505]

In *Les Règles de l'art* Bourdieu critica i formalisti e il New Criticism americano (in particolare Wellek e Warren), le cui ricerche "sembrano fatte per consacrare la validità esclusiva della lettura interna, attenta alle sole proprietà della forma, e per eludere o screditare tutti gli sforzi miranti a ridurle a un contesto sociale contro il quale esse si sono costituite".[506] Citando Wittgenstein ricorda che le categorie del giudizio estetico sono connotate dall'indeterminatezza anche quando vengono impiegate dai cosiddetti professionisti (docenti universitari, critici d'arte): questo perché il senso loro attribuito è socialmente e storicamente situato.[507] La relazione fra gusto estetico e dimensione socio-storica è centrale anche nell'argomentazione di un grande sociologo della letteratura austriaco, Ulrich Schulz-Buschhaus.[508]

La teoria di Bourdieu è sistemica e circolare perché il *campo*, originato dalla complessità delle società moderne in termini di divisione del lavoro, "genera percezioni" (cioè visioni del mondo) che si strutturano in *habitus* (sistemi di disposizioni, se si vuole modelli di comportamento inconsci). Per spiegare il campo ci vuole quindi la nozione di habitus, essendo il campo l'insieme sociale che ha sviluppato un certo habitus. A sua volta alla nozione di habitus è connessa quella di *interesse*, cioè la capacità di separare attraverso la *distinzione* ciò che è importante da ciò che non lo è. Ecco che "l'*illusio* è questa relazione",[509] ovvero la relazione (circolare) fra habitus e campo. L'*illusio* è quindi assimilabile all'interesse, ed è, con riferimento a Huizinga e soprattutto a Pascal, il (patologico) bisogno di giustificazione e riconoscimento sociale, una sorta di bisogno di appartenenza comune a tutti gli esseri umani.

> Ciò che spinge a "investire" nel gioco sociale, in una forma o in un'altra, scrive Bourdieu in *Meditazioni Pascaliane*, non è la ricerca del profitto materiale, ma è la "miseria dell'uomo" descritta da Pascal: l'uomo ha bisogno del riconoscimento degli altri esseri umani per «sentirsi giustificato di esistere come esiste». Anche negli affari, il "profitto"

[505] Anna Boschetti, *Introduzione all'edizione italiana* in Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 26.
[506] Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 387.
[507] Cfr. cap. 6, nota 152.
[508] Cfr. Ulrich Schulz-Buschhaus, *Considerazioni storiche sulla «trivialliteratur»*, in U. Schulz-Buschhaus, *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Milano, Unicopli, 1999, pp. 11-22.
[509] Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 303.

> fondamentale non è il guadagno economico, ma il "capitale simbolico", il riconoscimento altrui, che permette di sfuggire al sentimento di insignificanza o di illegittimità.[510]

In questo bisogno fondamentale dell'essere umano si definisce l'interesse/*illusio,* ed è attraverso questa distinzione (interessante/non interessante) operata all'interno dei campi, che l'opera d'arte, come un qualsiasi altro prodotto, acquisisce valore. "Ogni campo produce la propria forma specifica di *illusio*, nel senso di coinvolgimento nel gioco che sottrae gli agenti all'indifferenza e li spinge […] a distinguere ciò che è *importante* (ciò che "m'importa", *interest,* in opposizione a quel che "per me, è *uguale*", *in-differente*)."[511] Questo è particolarmente vero nel caso della produzione artistica che per Bourdieu "rappresenta uno dei limiti delle forme possibili dell'attività produttiva",[512] perché in essa la trasformazione materiale è quasi nulla, mentre è la trasformazione simbolica a dare valore. Pensiamo a un quadro di arte moderna, al celebre caso della "merda d'artista" di Piero Manzoni (1961) o ai Ready-made di Marcel Duchamp, come l'orinatoio Fontana (1917). Il dissacratore Bourdieu evidenzia in più parti il ruolo della *celebrazione*, necessario all'opera d'arte per essere tale: il personale che, all'interno delle gallerie d'arte, si occupa di funzioni che oggi si direbbero promozionali, lo stuolo di commentatori, l'organizzazione delle mostre, ecc.[513] Nel saggio *Il mercato dei beni simbolici*[514] Bourdieu analizza l'accordo, detto omologia, fra gli habitus dei produttori di arte (case editrici, gallerie, artisti) e l'habitus dei consumatori. "Nel campo artistico o letterario giunto allo stadio attuale della sua storia, ogni atto, ogni gesto, ogni manifestazione è, come dice un pittore, «una sorta di strizzatina d'occhio all'interno di un ambiente» […] Mai la struttura stessa del campo è stata così presente in ogni atto di produzione".[515] Bourdieu riferisce in particolare alla contemporaneità la relazione fra la struttura del campo e la produzione, anche su scala industriale: perché oggi siamo nell' "epoca del design"[516] e sono rari gli oggetti, anche non artistici, a valenza simbolica debole o nulla.[517] Il conferimento di valore all'arte dipende allora dalla *produzione della credenza*[518] ovvero da una "credenza collettiva come misconoscimento collettivo".[519] Misconoscimento come fraintendimento, conoscenza non completa che genera l'*illusio*: esattamente come nel caso di un

[510] Anna Boschetti, *Introduzione all'edizione italiana* in Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 20.
[511] Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 303.
[512] *Ivi*, p. 242.
[513] *Ivi*, pp. 239-242.
[514] *Ivi*, pp. 207-243.
[515] *Ivi*, p. 229.
[516] *Ivi*, p. 242.
[517] Nell'economia degli anni Duemila e oltre, caratterizzata dalla pervasività dei *brand* e dalla condivisione attraverso i *social media* di stili di vita e di consumo, la valenza simbolica e comunicativa dei prodotti è estremizzata. Cfr. Adam Arvidsson, *La marca nell'economia dell'informazione*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 151-164.
[518] Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 236.
[519] *Ivi*, p. 242.

mago, che ha bisogno di un "gruppo magico", sul quale esercitare l'*impostura legittima* della magia, analoga all'apposizione della firma dell'artista.[520]

Il saggio su *Il mercato dei beni simbolici* è inoltre utile per una visione dell'importanza del "nuovo" all'interno dell'arte. Il "nuovo" è associato da Ulrich Schulz-Buschhaus all'estetica borghese in rapporto all'estetica aristocratica.[521] Bourdieu mette invece in contrapposizione la produzione commerciale con quella d'avanguardia, che celebra il nuovo e "l'uscire dai sentieri battuti"[522]. Le visioni sono compatibili, perché quella di Schulz-Buschhaus è generale e abbraccia un arco di tempo molto lungo: viviamo nel periodo dell'arte borghese, ciò che è nuovo è investito di valore e le avanguardie esasperano questa visione. Ciò che Bourdieu mette in luce è che però l'arte riceve valore in base alle omologie createsi (artificiosamente) all'interno del mercato. Difatti parla di "omologie ed effetto di armonia prestabilita",[524] e per questa via indica una prospettiva di ricerca. Compito del sociologo, del ricercatore o come dice Bourdieu, dello scienziato delle opere culturali,[525] è lo smascheramento delle omologie fra habitus, campo e *illusio*. Invitando quindi i ricercatori a capire per quale campo sociale, dotato di quali habitus, siano state introdotte certe distinzioni di gusto (*illusio*/interesse). Bourdieu non risparmia neppure i *Cultural Studies*. Secondo il filosofo e sociologo francese, lo scienziato non deve incaricarsi di riabilitare le culture sommerse o sfruttate, ma di spiegare la gerarchia sociale.[526] L'opera d'arte è un *feticcio* che si spiega solo attraverso l'agire sociale: "Così, le categorie impiegate nella percezione e nella valutazione dell'opera d'arte restano doppiamente legate al contesto storico: associate a un universo sociale situato e datato, esse sono oggetto di usi essi stessi socialmente connotati dalla posizione sociale di coloro che li utilizzano."[527]

Negli ultimi anni le posizioni di Bourdieu sono state accusate di ridurre il consumo a una logica distintiva di riproduzione della posizione sociale, correlando a quest'ultima fenomeni complessi come il gusto. Queste critiche tendono a sottolineare come nella società attuale non siano determinabili stili di consumo basati sulla posizione sociale: celebre è la figura del "consumatore onnivoro", descritta dal sociologo americano Richard Peterson, rintracciabile tra i consumatori di status più elevato ma disposti a contaminare il proprio stile di vita con pratiche culturali tradizionalmente basse. Addirittura, secondo i sociologi postmoderni "il diffuso processo di individualizzazione che accompagna le trasformazioni della società contemporanea (la

[520] *Ivi*, p. 239.
[521] Ulrich Schulz-Buschhaus, *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Milano, Unicopli, 1999, p. 19.
[522] Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 224.
[524] *Ivi*, p. 229.
[525] *Ivi*, p. 288, nel saggio *Il punto di vista dell'autore*.
[526] Anna Boschetti, *Introduzione all'edizione italiana* in Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 27.
[527] *Ivi*, p. 382.

contrazione della classe operaia, la crescita del ceto medio, la precarizzazione/flessibilizzazione del lavoro, l'aumento dei livelli di scolarizzazione) renderebbe lo schema di analisi bourdieusiano, e più in generale tutti gli approcci tradizionali fondati sulle classi, inadeguato per dar conto del ruolo giocato dal consumo nella strutturazione dello spazio sociale."[528] Va però detto che oggi molti sociologi sono, con Anna Boschetti, del parere che queste critiche siano soprattutto frutto di una lettura superficiale del lavoro di Bourdieu, che porterebbe a classificare la sua visione del mondo sociale come fatalista/determinista.[529] Certo l'autore, in *Le regole dell'arte*, colloca la produzione culturale, come campo nel suo insieme, in posizione temporalmente dominata all'interno del campo del potere: "Per quanto liberi possano essere dalle pressioni e dalle richieste esterne, essi [i campi di produzione culturale] sono permeati dalle pressioni e dalle necessità dei campi che li inglobano: la necessità del profitto, economico o politico".[530] Il punto però non è considerare la posizione teorica di un autore complesso e articolato come Bourdieu 'datata' oppure no: il suo contributo all'analisi sociologica, soprattutto in relazione ai rapporti col mondo dell'arte e della cultura, non necessita di essere difeso. Il filosofo francese ha infatti messo in relazione gruppi sociali e cultura, mostrando in maniera quasi incontrovertibile le relazioni di potere che stanno dietro la creazione di un'opera d'arte. Tornando alle questioni metodologiche e alla presente ricerca, non credo che sia importante andare a cercare il gruppo più potente e la sua capacità di formare il gusto, anche per la decisa collocazione paraletteraria delle opere che esamino. Che si consideri il consumatore come onnivoro o meno, si può però, come nel caso della mia analisi, partire da una preferenza consolidata nella produzione culturale contemporanea (nel presente caso, l'italianità) e chiedersi, anche secondo la logica di Bourdieu, quali omologie siano ravvisabili fra gruppi e interessi. È facile notare che certi tipi di opere sono scritte pensando a un certo tipo di consumatore, che a sua volta è individuato a partire da certi bisogni: molte delle osservazioni presenti in tali romanzi sull'Italia sarebbero poco interessanti, o peggio, per il consumatore italiano e, qualora tradotte e esportate, risulterebbero controproducenti in termini di vendite. Oppure abbiamo visto che autori di successo negli Stati Uniti, come Trigiani, se tradotti per il mercato italiano non riscuotono analoghi apprezzamenti. È evidente che il lettore inscritto è quello con un altro habitus e soprattutto con altri interessi e bisogni. È poi possibile evidenziare all'interno delle opere quanto sia l'artista subordinato al potere: molto, moltissimo, dal momento che parliamo soprattutto di letteratura commerciale. Ma

[528] Marco Terraneo, *Bourdieu, gli onnivori, i post-moderni e le pratiche culturali*, in *Quaderni di Sociologia*, 54-2010, p. 165.
[529] *Ivi*, pp. 167-73; v. anche Anna Boschetti, *Introduzione all'edizione italiana* in Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 18-9.
[530] Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 290.

forse la parte più interessante sta nell'osservare che queste opere rivelano una serie di bisogni sociali e rappresentazioni culturali che orientano la costruzione dell'immaginario planetario sull'Italia (o, se si vuole, in ottica globale/liquida, sul *sistema Italia*, dato che le implicazioni al livello di *brand* e di consumo globale sono notevoli).

Riemerge dunque il problema di cui al cap. 7, ovvero: il pubblico è passivo? È influenzabile dall'industria culturale, dal campo del potere, per dirla con Bourdieu? Un notevole aiuto sul fronte metodologico, e non solo, ci può venire dal lavoro di Stuart Hall, che come detto a proposito del modello *Encoding and Decoding*, ha proposto un approccio alla cultura di massa distante sia dal pessimismo della sociologia tedesca che dall'empirismo di quella americana. Nell' articolo del 1981 *Notes on Deconstructing the "Popular"*, Stuart Hall fa notare che la cultura popolare è costantemente sottoposta, da parte del potere, a un ambiguo processo di riforma, rielaborazione, trasformazione. L'ambiguità deriva dal fatto che le pressioni, le influenze che il campo del potere esercita sulla cultura popolare non sono mai esplicitate nelle loro finalità, ma sono condotte in nome di sfuggenti processi di moralizzazione, rieducazione, costantemente "in their best interests".[531] Analogamente, sono evidenti i processi di lotta, resistenza a queste pressioni, per esempio attraverso le controculture giovanili (S. Hall scriveva nell'Inghilterra tatcheriana dei primi anni Ottanta). Tuttavia, Hall ci invita a cercare una via di compromesso tra queste due visioni, o per meglio dire a cogliere la duplice essenza della cultura di massa:

> Popular culture is neither, in a 'pure sense', the popular traditions of resistance to those processes; nor is it the forms which are superimposed on and over them. It is the ground on which the transformations are worked.
> In the study of popular culture, we should always start here: with the double stake in popular culture, the double movement of containment and resistance, which is always inevitably inside it.[532]

Hall invita a non pensare il popolo come soggetto passivo, il che costituirebbe "a deeply unsocialist perspective",[533] ma sulla dialettica culturale originata dalle forme di pressione e resistenza. "It is a conception of culture which is polarised around this culture dialectic. It treats the domain of cultural forms and activities as a constant changing field. […] It has at its centre the changing and uneven relations of force which define the field of culture – that is, the question

[531] Stuart Hall, *Notes on Deconstructing 'the Popular',* in John Storey (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: a Reader*, London, Prentice Hall, 1998, p. 443.
[532] *Ibidem*.
[533] *Ivi*, p. 446.

of cultural struggle and its many forms. Its main focus of attention is the relation between culture and questions of hegemony".[534]

Nell'ambito di questa ricerca, se mi fossi rivolto alle opere sull'Italia scritte da autori anglosassoni considerandole meramente come prodotti culturali bassi, indegni di attenzione, non avrei potuto esaminare la loro funzione sociale. Lo stesso può essere detto ora, prima di approcciare l'analisi degli stereotipi culturali. A questo proposito, Stuart Hall ci invita a concentrarsi sulle questioni egemoniche, cioè sulle ideologie, le visioni preconcette inevitabilmente presenti nel testo, in ogni testo, e sul loro rapporto col campo del potere. Perché, mi chiederò dunque, l'Italia viene così rappresentata? Perché vengono utilizzate certe visioni stereotipiche? La risposta non può essere univoca. Un approccio semplicistico porterebbe a trattare queste opere partendo dal loro basso livello culturale, dal presupposto del 'divertimento' del pubblico, funzionale alle vendite. Ma abbiamo già visto che questo aspetto, pur presente, di per sé porta alla rinuncia sprezzante, al rifiuto. Non c'è solo la pressione dell'industria culturale: c'è il gusto, ci sono i punti di contatto con la tradizione popolare, e c'è la compiacenza del potere e dell'industria culturale nel sottolineare certi temi. Spetta al ricercatore evidenziare questi elementi in una prospettiva di smascheramento ideologico dei processi egemonici.

Poiché il fulcro di questa ricerca risiede in un confronto fra culture diverse e fra realtà geografiche differenziate, è imprescindibile un riferimento a Edward W. Said, dunque a una sorta di "orientalizzazione" dell'Italia nella cultura globale. Anch'io sono consapevole che, come ha scritto Silvana Patriarca, "malgrado le differenze di potere fra i paesi europei, le rappresentazioni che certi europei (più forti e influenti) si costituivano di altri europei (più deboli e meno influenti) non hanno mai avuto la stessa rilevanza e lo stesso impatto delle rappresentazioni che i colonizzatori europei davano dei colonizzati non europei"[535]. Tuttavia, anche se non può essere fatto un discorso strettamente "neo-orientalista" a proposito delle rappresentazioni culturali dell'Italia date da autori di paesi come gli Stati Uniti, l'Australia o l'Inghilterra, credo che qualche riferimento a Said, in particolare a *Cultura e Imperialismo*, sia appropriato, e non solo per questioni di metodo. Nella prima parte di tale testo l'autore, dopo aver rilevato che durante l'Ottocento si è concentrato nelle mani dei paesi occidentali un immenso potere, pone l'accento sull'aspetto 'culturale' del colonialismo. Imperialismo e colonialismo non sono semplici atti di espansione e conquista di territori, "sono sostenuti, e forse perfino sospinti, da formidabili formazioni ideologiche, che racchiudono l'idea che certi territori e certi popoli *necessitino* e

[534] *Ivi*, p. 449.
[535] Silvana Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2010, nota 14, pp. 7-8.

richiedano di essere dominati, così come da forme culturali associate al dominio"[536]. Le potenze colonizzatrici si sono dunque adoperate per un progetto culturale rivolto ai loro stessi cittadini, in modo da convincerli che fosse "un dovere prolungato nel tempo, e quasi metafisico, di governare popolazioni subordinate, inferiori o meno avanzate."[537]

Nella parte in cui discute il concetto di letteratura comparata, Said parla di *Mimesis* di Auerbach, come di un atto di sopravvivenza civilizzatrice, un tentativo di inquadrare, forse per l'ultima volta (Auerbach, in esilio a Istanbul, pensava che il mondo stesse andando verso il nazionalsocialismo), la complessa evoluzione della narrativa occidentale da Omero a Virginia Woolf. "Come Mimesis mostra chiaramente, il concetto di letteratura occidentale che è alla base degli studi di letteratura comparata mette in evidenza, drammatizza ed esalta una certa idea della storia, oscurando allo stesso tempo le fondamentali realtà politiche e geografiche che sono alla base di quella idea".[538] Concezione, prosegue Said, essenzialmente idealistico-storicista e hegeliana, tesa alla sintesi e all'incorporazione delle altre culture. Secondo Said, anche la letteratura universale vagheggiata da Goethe (*Weltliteratur*) è espressione dello storicismo assolutizzante e del mondo imperiale: il modello è quello dell'erudito occidentale che studia con sovrano distacco le culture 'inferiori'.

La parte più rilevante viene però dalle pagine su Gramsci. Questi, nel saggio incompleto sulla *Quistione meridionale* (1926) offre un esempio di *modello geografico* col quale guardare al rapporto fra cultura e potere. Gramsci non nota solo la divisione fra regioni del nord e del sud Italia come problema per l'azione politica del movimento operaio, ma si sofferma sulla specificità geografica e sociale del sud. Il problema era come collegare il ceto contadino del sud a quello operaio del nord in funzione della comune lotta. Gramsci rileva che l'unione dei due differenti ceti sociali è problematica per questioni culturali e che la cultura procede "secondo un calendario diverso da quello di qualsiasi gruppo sociale" e si forma lentamente, in maniera "corallina"[539]. Questo lento processo avviene attraverso "rotture di tipo organico" come il lavoro di Piero Gobetti. Said prosegue il parallelo con Gramsci invitando a rimuovere le forme culturali dell'Occidente "dai compartimenti stagni in cui sono state conservate"[540] per inserirle nell'ambiente multiculturale e neocolonialista. Per capire come le culture nazionali occidentali siano riuscite a mantenere l'egemonia sulle periferie del mondo, e come si sia sviluppato il consenso all'imperialismo nelle città metropolitane.

---

[536] Edward W. Said, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti Editrice, 1998, p. 35.
[537] *Ivi*, p. 36.
[538] *Ivi*, p. 72.
[539] *Ivi*, p. 75.
[540] *Ivi*, p. 76.

Suggerisce, mutuando il termine dal gergo musicale, di effettuare una lettura contrappuntistica della cultura Occidentale insieme alle altre storie con cui e contro cui essa agisce, esprimendosi così a proposito delle identità culturali:

> Abbiamo a che fare con la formazione di identità culturali intese non come essenze date (nonostante parte del loro perdurante fascino è che esse sembrino e siano considerate tali), ma come insiemi contrappuntistici, poiché si dà il caso che nessuna identità potrà mai esistere per sé stessa e senza una serie di opposti, negazioni e opposizioni: i greci hanno sempre avuto bisogno dei barbari, come gli europei degli africani, degli orientali e così via.[541]

Allo stesso modo, sarà possibile leggere l'identità italiana come risultato di costruzioni culturali globali, formatesi prevalentemente nel mondo angloamericano. La paraletteratura di grande successo fornisce per questo programma di ricerca una fonte estremamente rilevante, una "antenna sensibile"[542] del contesto culturale. E permette, ragionando nei termini contrappuntistici suggeriti da Said, di smascherare il funzionamento ideologico delle costruzioni culturali (cfr. capp. 13 e 14). "L'Italia non è il mondo", ho scritto nel capitolo 3; ma l'approccio contrappuntistico permette di evidenziare come anche le rappresentazioni dell'italianità provenienti dall'interno del paese, cioè fornite dall'industria culturale italiana, siano modellati secondo un "modello autoetnografico" (cfr. § 15.1), che dialoga con le visioni provenienti da oltreoceano, cioè dal "mondo", e implicitamente vi corrisponde. E dunque come la definizione e la costruzione della mitizzata diversità italiana, pur percepita come tale all'interno del paese, e conseguentemente l'estraneità del sogno italiano rispetto al mondo, si costruisca in uno spazio dialettico col potere analogo a quello in cui Hall situava la cultura popolare (cfr. cap. 15).

[541] *Ivi*, p. 77.
[542] Cfr. nota 94.

12. Gli stereotipi sull'Italia attraverso la letteratura

12.1 *The Disunited States of Italy:* Mario Puzo, *The Sicilian* (1984)

Ahi serva Italia, di dolore ostello,
nave sanza nocchiere in gran tempesta,
non donna di province, ma bordello!
Dante Alighieri[543]

Era evidente – diceva –: per me, ed anche per Alberto, in fondo, il fascismo non era stato altro che la malattia improvvisa e inspiegabile che attacca a tradimento l'organismo sano […] E invece sbagliavamo, eccome se sbagliavamo! Il male non era sopraggiunto improvviso. Al contrario, esso veniva da molto lontano: e cioè dagli anni del primo Risorgimento, il quale infatti era stato compiuto nella pratica assenza del popolo, del popolo vero.
Giorgio Bassani[544]

The Sicilian (1984) di Mario Puzo è considerato il sequel letterario di *The Godfather* (1969), perché la storia del bandito Giuliano è, almeno nella prima parte, vista attraverso gli occhi di Michael Corleone, figura di collegamento col bestseller di quindici anni prima. Michael è il figlio di Don Vito Corleone, personaggio entrato a pieno titolo nell'immaginario e nel linguaggio americani.[545] In realtà, più che di un seguito di *The Godfather*, *The Sicilian* sembra esserne uno *spin-off*: qui infatti l'attenzione è focalizzata sul figlio del Don, ancora alle prese con la sua avventura in terra siciliana (in *The Godfather* Michael era stato costretto a riparare in Sicilia per sfuggire alla polizia americana,

[543] Dante Alighieri, *Purgatorio*, canto VI, vv. 75-7. Con la celebre terzina si apre l'invettiva dantesca contro la crisi e il caos dell'Italia dei comuni. "In sintesi Dante sostiene che il paese è allo sbando. Dovrebbe essere il giardino dell'impero ma è ridotto a un deserto. È una terra in preda all'anarchia e in cui manca qualsivoglia solidarietà perfino tra coloro che dovrebbero essere uniti dal legame della comune patria cittadina. Non a caso le città sono ormai in larga misura dominate da tiranni locali, o vedono imperversare demagoghi cialtroni, esaltati come eroi. Non si salvano, da questo quadro cupo, le vecchie fazioni cittadine, né le grandi famiglie della più antica aristocrazia feudale. La degenerazione è completa, il caos imperante, le lotte intestine diffuse e generalizzate." Francesco Somaini, *1310. 'Ahi serva Italia'*, in Andrea Giardina (a cura di), *Storia Mondiale dell'Italia*, Bari – Roma, Laterza, 2017, pp. 287-290, cit. pp. 287-8.
[544] Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 1971, p. 161.
[545] "People love these movies and repeated their lines, until they entered the language ("I'll make him an offer he can't refuse"; "he sleeps with the fishes"; "leave the gun—take the cannoli"; "go to the mattresses")." Chris Messenger, *The Godfather and American Culture: How the Corleones Became "Our Gang"*, Albany (NY), SUNY Press, 2002, p. 4.

per poi fare ritorno a New York). Poco dopo l'*incipit*, il narratore esplicita il collegamento, in realtà piuttosto debole, fra i due testi:

> In his two years of exile in Sicily, Michael had heard many tales about Don Croce, some so fantastic that he almost did not believe in the existence of such a man. But the instructions relayed from his father were explicit: he was ordered to have lunch with Don Croce this very day. And the two of them were to arrange for the escape from Sicily of the country's greatest bandit, Salvatore Guiliano. Michael Corleone could not leave Sicily without Guiliano.[546]

Non sarà sfuggita l'ortografia del cognome del celebre bandito: si tratta di un *intentional misspell* che Puzo ha inserito nel testo. Credo che questo errore apparentemente banale sia significativo: un modo per marcare la distanza tra una biografia storica e un testo finzionale e per evidenziare, tramite la riproposizione di un errore comune fra i parlanti americani (esistono addirittura alcune *Guiseppe's Pizza*), la visione americano-centrica del personaggio e della storia.

Prima di esaminare i punti più rilevanti del *retelling* di Puzo, è utile ricordare brevemente alcune notizie storiche sulla vita del "Siciliano". Come per ogni figura di bandito sociale, ladro gentiluomo o brigante dal cuore d'oro, la ricostruzione storica è sempre operazione difficile, perché vi sono troppo poche o, all'opposto, troppe notizie su di loro. È quest'ultimo il caso di un bandito mediatico come Giuliano, che "visse e morì nel riverbero dei riflettori dei giornalisti e delle interviste celebri in paesi esotici".[547] Anche oggi, a settant'anni dalla morte, la consultazione di Wikipedia alla voce "Salvatore Giuliano" restituisce un ritratto sostanzialmente diverso a seconda della linguaggio impostato. Secondo la versione italiana, infatti:

> Salvatore Giuliano, noto come il bandito Giuliano (Montelepre, 16 novembre 1922 – Castelvetrano, 5 luglio 1950), è stato un criminale italiano […] il suo nome resta principalmente legato alla strage di Portella della Ginestra (1º maggio 1947), in cui morirono undici persone e altre ventisette rimasero ferite. […] Salvatore divenne tristemente famoso nei fatti di cronaca nera per la ferocia e la freddezza con cui eliminava i propri avversari (soprattutto uomini delle forze dell'ordine che gli davano la caccia o sospetti confidenti della polizia): secondo stime ufficiali, il numero complessivo delle vittime del bandito Giuliano è stato calcolato nell'impressionante cifra di 430 […] la banda Giuliano incendiò e devastò con mitra e bombe a mano le sedi delle leghe contadine del PCI […].[548]

[546] Mario Puzo, *The Sicilian*, New York, Ballantine, 1984, citazione da e-book, Book I, Chapter 1, par. 4.
[547] Eric J. Hobsbawm, *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna*, Torino, Einaudi, 2002, p. 150.

[548] https://it.wikipedia.org/wiki/Salvatore_Giuliano. URL consultato il 6 maggio 2019.

Nonostante la citazione sia necessariamente breve, si percepisce una rappresentazione negativa del personaggio, con tanto di riferimenti oggettivi al numero di vittime attribuitegli. Tale numero, desunto dalla relazione parlamentare sui rapporti tra mafia e banditismo del 10 febbraio 1972, coincide con quanto riportato dallo storico Francesco Renda: "I morti ufficialmente attribuiti a Giuliano assommano alla cifra impressionante di 430, per lo più povera gente, contadini innocenti, battaglieri sindacalisti, carabinieri e poliziotti, un terribile primato che non trova riscontri nella storia di altri banditi."[549]

Consultando la versione in inglese della stessa voce dell'*Enciclopedia libera*, si trova:

> Salvatore Giuliano (16 November 1922 – 5 July 1950) was a Sicilian bandit, who rose to prominence in the disorder which followed the Allied invasion of Sicily in 1943. In September of that year, Giuliano became an outlaw after shooting and killing a police officer who tried to arrest him for black-market food smuggling when 70% of Sicily's food supply was provided by the black market […] For the rest of 1946 and until his death, Giuliano's main activity and source of revenue was kidnapping. Giuliano and his men treated their captives well—almost chivalrously—often giving them favorite foods, reading to them to alleviate boredom, and providing necessary medicines. Negotiations were usually conducted through various mafiosi. More than one kidnap victim remembered time with Giuliano in a positive light, despite its hardships.[550]

Confrontando questi brevi e parziali estratti, è evidente la diversità del tono generale della descrizione. Nel seguito del testo inglese, che si dilunga sugli aspetti aneddotici della vita del "bandito gentiluomo", viene avvalorata la tesi complottistica riguardo alla strage di Portella della Ginestra e non vengono riportati i dati sulle vittime civili. Mentre la versione italiana collega immediatamente il personaggio alla strage di Portella e alle azioni terroristiche contro gli esponenti locali della sinistra, la versione inglese colloca l'ascesa di Giuliano nell'ambito dei disordini seguiti alla liberazione dell'Italia dal nazifascismo, suggerendo implicitamente una possibile collaborazione del bandito con le forze alleate. Immediatamente dopo, la versione inglese sottolinea la situazione di ingiustizia iniziale che avrebbe 'costretto' Giuliano a commettere il suo primo omicidio. Le parole *criminale* e *bandit* usate, come d'abitudine in Wikipedia, per definire sinteticamente il personaggio, hanno una valenza completamente diversa: la prima non ammette repliche, è una condanna definitiva, mentre la seconda apre le porte all'immaginifico e romantico mondo dei briganti sociali. Questi, secondo la figura ideale individuata da Hobsbawm e rappresentativa del bandito alla Robin Hood, hanno nove caratteristiche[551] che è utile elencare perché serviranno da raffronto con la tipologia letteraria di Puzo.

---

[549] Francesco Renda, *Salvatore Giuliano*, Palermo, Sellerio, 2002, p. 33.
[550] https://en.wikipedia.org/wiki/Salvatore_Giuliano URL consultato il 6 maggio 2019.
[551] Eric J. Hobsbawm, *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna*, Torino, Einaudi, 2002, p. 45. Le nove voci sono state riassunte.

1. Il ladro gentiluomo comincia la sua carriera come vittima di un'ingiustizia.
2. Raddrizza i torti.
3. Prende dal ricco per dare al povero.
4. Non uccide se non per autodifesa o per vendetta.
5. Non si stacca mai dalla comunità di provenienza.
6. È ammirato, aiutato e appoggiato dai suoi.
7. Muore per tradimento.
8. È invisibile e invulnerabile.
9. Non è nemico del re o dell'imperatore, ma soltanto dei signorotti locali, dei preti o di altri oppressori.

Tornando a *The Sicilian* di Puzo, la trama è a grandi linee questa: Ci troviamo nell'arretrata terra siciliana alla vigilia della conclusione del secondo conflitto mondiale, e Michael Corleone, per ordine del padre, don Vito, deve condurre il bandito Giuliano negli Stati Uniti. Anche la polizia, la mafia locale (Don Croce Malo) e i potentati locali (clero, nobili) partecipano di questo accordo. Dopo questa parte introduttiva, che strizza l'occhio allo sterminato pubblico dei lettori di *The Godfather*, c'è uno spostamento sulla figura di Giuliano, del quale si narrano vita, avventure e aspirazioni. Segue l'episodio *clou* di Portella della Ginestra, attraverso il quale la crescita del "blocco del popolo" (la coalizione dei partiti di sinistra) viene stroncata sul nascere. *Guiliano* è un'anima pura, un cuore d'oro che mai si sarebbe sognato di sparare su un gruppo di sindacalisti e di manifestanti; Puzo addebita la strage a un complotto nobiliare e mafioso. Ma la figura di Giuliano è diventata scomoda, molti desidererebbero farlo sparire. Prima di riuscire a fuggire in America, il crudele luogotenente Gaspare Pisciotta lo uccide.

Anche grazie alla notorietà di *The Godfather*, il libro è stato un grande successo e nel 1987 Hollywood ne ha tratto un film per la regia di Michael Cimino e con interpreti di notevole richiamo (Christofer Lambert nel ruolo di Giuliano e John Turturro in quello di Pisciotta). Come scrisse Tullio Kezich recensendo il film, con la versione di Cimino (e di Puzo), "torna Giuliano che ruba ai ricchi per dare ai poveri, tornano le leggende dei suoi amori e del figlio che non ebbe mai, torna la chiacchiera che solo per un equivoco la sua banda mitragliò i contadini in quel fatale maggio '47. Cimino ci fa addirittura vedere Turiddu che soccorre i feriti della strage di Portella, piange e si discolpa. Ma il fatto decisivo rimane un altro: il film è irrimediabilmente stonato e confuso, sgangherato e verboso. E anziché restaurare il mito di Giuliano, ne fa cadere un altro: quello di Michael Cimino idolo dei cinefili".[552]

[552] Tullio Kezich, *Come non fu il bandito Giuliano*, in *La Repubblica*, 31 ottobre 1987.

La critica non ha giudicato favorevolmente neppure il testo letterario, soprattutto per il legame troppo debole tra le storie sulla *New World and Old World* mafia, che hanno presumibilmente deluso più di un fan di *The Godfather*. "Saddled with Giuliano as a monologic and mythic martyr from actual Sicilian history and Michael as a celebrity guest who can't save him, the novel never takes on any life",[553] ha scritto il critico americano Chris Messenger. In effetti, la connessione con la saga del padrino sembra più un obbligo commerciale che una necessità narrativa, tanto che il film di Cimino, per quanto discutibile, ha dimostrato di fare egregiamente a meno di questo legame (che però sembra sia stato rimosso per motivi legati al copyright). Tuttavia, oltre al richiamo del nome di Puzo e al debole collegamento con la saga di *The Godfather* ci deve essere stato qualcos'altro a intrigare il pubblico in questo testo, ed è anche questo aspetto che vorrei esplorare; così come è significativa la scelta dell'autore di raccontare proprio la storia del bandito Giuliano, ambientata completamente in Sicilia, un territorio che a Puzo, nato in America da genitori della provincia di Avellino, doveva essere ben poco familiare. Infatti è stato evidenziato come l'autore, per fornire descrizioni e ambientazioni di una vicenda per lui sconosciuta, abbia largamente attinto ai pochi testi in inglese disponibili all'epoca sull'argomento,[554] finendo per comporre un romanzo poco realistico e coinvolgente, come ha impietosamente sottolineato anche Messenger: "All the detail sinks under Puzo's dead language, in which description of language, custom, and Sicilian society seems to have been schetched in".[555] Puzo nei primi anni Ottanta era un autore che, dopo aver venduto oltre trenta milioni di copie, poteva proporre agli editori qualunque cosa. Perché il suo interesse si è focalizzato proprio sulla storia di Salvatore Giuliano, personaggio legato alla mafia, certo, ma in fondo lontanissimo dai fascinosi ambienti della criminalità newyorchese, ben più familiari all'autore, e invece vissuto nella remota e polverosa Sicilia degli anni Quaranta? Credo che la chiave dell'interesse dell'autore, e per questa via del coinvolgimento dei lettori, che a dispetto della critica hanno mostrato apprezzamento per il testo, risieda ancora una volta nella profonda e deliberata ricerca del fascino legato all'italianità. Puzo, come ho più volte ribadito nei capitoli precedenti, ha avuto il grande merito di aver intuito con qualche anno di anticipo le grandi potenzialità del sogno italiano: il successo planetario di *The Godfather* si basa proprio su questo. La storia di Salvatore Giuliano, secondo la versione che Puzo ha scelto di raccontare, offrirebbe in questo senso addirittura qualcosa di più ai lettori americani affamati di italianità: il collegamento diretto del sogno italiano con quello americano, la magica fusione dei due grandi sogni della contemporaneità occidentale. Come cercherò di illustrare con l'analisi del

[553] Chris Messenger, *op. cit.*, p. 245.

[554] Cfr. Chiara Mazzucchelli, *Bandits Like Us: Mario Puzo's* The Sicilian *and the Italian/American Reader*, in *Via – Voices in Italian Americana*, vol. 19, No. 2 (2008), pp. 123-5.
[555] Chris Messenger, *op. cit.*, p. 245.

romanzo, Puzo fa tutto questo basandosi su un grande stereotipo sull'Italia, quello della disunità del paese e della catastrofe politica imminente. Inizialmente, dopo aver delineato il collegamento con la saga del padrino, l'autore inquadra l'ambiente siciliano, il *setting* della storia. Il territorio è bellissimo, il mare di un blu abbagliante fa da contrasto con l'interno brullo e con le casette di pietra. L'Italia è affascinante ma fin da subito emerge quella che, nei *mystery* o nelle *crime novel*, è un elemento immancabile: la pericolosità, l'elemento umano che provoca rischio per l'incolumità degli abitanti e che fa da contraltare alla meraviglie della natura e dell'arte. Qui però, a differenza che in Donna Leon o negli altri *mystery*, il pericolo che incombe sull'isola non viene solo dalla criminalità locale, per quanto la presenza mafiosa sia tangibile, ma soprattutto dall'onnipresente incombenza delle forze dell'ordine italiane, percepite come minacciosi invasori. *The carabinieri* occupano militarmente il territorio.

> Like a great black dragon, the car moved slowly through the streets of Palermo. On this avenue rose graceful Moorish-looking houses, massive Greek-columned public buildings, Spanish cathedrals. Private houses painted blue, painted white, painted yellow, all had balconies festooned with flowers that formed another highway above their heads. It would have been a pretty sight except for squads of *carabinieri*, the Italian National Police, who patrolled every corner, rifles at the ready. And more of them on the balconies above.[556]

Più avanti, ecco il racconto di una bambina:

> My younger brother and I were working in the fields with my father and Papa gave me a packet of lire notes to bring back to my mother. My brother and I were silly children and we flaunted the notes, we were so excited at having that much money in our hands. Two *carabinieri* saw us on the road and took away our money and laughed at us when we cried.[557]

Le vessazioni dei carabinieri nei confronti del popolo siciliano sono continue. Gli uomini dalle mostrine bianche e nere non si fanno scrupolo di derubare gli isolani che dovrebbero proteggere.

> The insolence of the words, the insolence of those black-and-white piped uniforms, aroused an icy fury in Guiliano. At that moment he knew he would never allow himself to be arrested, never allow these men to rob him of his family's food.[558]

Così il carabiniere che ha fermato Giuliano per strada:

[556] Mario Puzo, *op. cit.*, cit. da e-book, Book I, Chapter 1, § 17.
[557] *Ivi*, Book III, Chapter 16, § 64.
[558] *Ivi*, Book II, Chapter 4, § 18.

> "The *bastinado* will knock out some of your Sicilian insolence." He paused for a moment and then said. "Both of you, lie on the ground."
> The *bastinado* was a term loosely used for a physical beating with whips and clubs. Guiliano knew some citizens of Montelepre who had been punished in the Bellampo Barracks. They had returned to their homes with broken knees, heads swollen as big as melons, their insides injured so that they could never work again. The carabinieri would never do that to him.[559]

Anche se simili rappresentazioni, tipiche del rapporto fra popolazioni autoctone e colonizzatori, sembrano più facilmente associabili alla Sicilia del periodo immediatamente successivo all'unificazione piuttosto che a quella degli anni Cinquanta, tuttavia è innegabile che fra il 1943 e il 1947, a causa della complessa situazione sociale siciliana, del fenomeno del banditismo e del propagarsi del separatismo, vi fosse in Sicilia una forte presenza militare dello stato italiano. Se Puzo presenta i carabinieri come dei crudeli invasori, altri hanno raccontato la medesima storia in termini completamente diversi: penso al regista Francesco Rosi e al suo film neorealista del 1962, *Salvatore Giuliano*. In questa pellicola i carabinieri e i soldati giunti dal nord sono piuttosto dei poveri giovani, impauriti da una realtà sociale ostile e incomprensibile, che muoiono a decine per gli attentati terroristici perpetrati con la compiacenza e la collaborazione della popolazione locale. Ma qui non è la "verità storica" che interessa ma la *fiction*, la visione che viene trasmessa attraverso un testo a diffusione globale. Non spetta a questo lavoro decidere a chi dare credito: qui cercherò soprattutto di evidenziare come la versione popolare-mitica del bandito Giuliano sia stata adottata senza riserve da Puzo (e in seguito da Cimino), e come questa visione si basi su una sostanziale sfiducia verso l'Italia come stato e come nazione, considerata corrotta e incapace di costruire una società civile al livello di quelle del nord Europa o degli Stati Uniti. In breve, sul secolare stereotipo della catastrofe politica, oggetto di questo paragrafo.
Questa la presentazione di Giuliano nel testo di Puzo:

> During his exile in Sicily, Michael had heard a good deal about Salvatore Guiliano. His name had always been in the newspapers. People everywhere talked about him. Michael's bride, Apollonia, had confessed that every night she said prayers for the safety of Guiliano, as did nearly all the children and young people of Sicily. They adored him, he was one of them, he was the man they all dreamed of becoming. Young, in his twenties, he was acclaimed a great general because he outfought the *carabinieri* armies sent against him. He was handsome and he was generous, he gave most of his criminal earnings to the poor. He was virtuous and his bandits were never permitted to molest women or priests. When he executed an informer or a traitor, he always gave the victim time to say his prayers and cleanse his soul in order to be on the best of terms with the rulers of the next world. All this Michael knew without being briefed.[560]

[559] *Ivi*, Book II, Chapter 4, § 22.
[560] *Ivi*, Book I, Chapter 1, § 19.

È impressionante la concordanza con i tratti caratteristici del ladro gentiluomo evidenziati da Hobsbawm, che pure aveva descritto la figura del bandito sociale senza alcun riferimento specifico, spaziando da Robin Hood a Pancho Villa. Così, abbiamo visto che il passaggio di Giuliano all'illegalità inizia con un'ingiustizia subita, dunque è in qualche modo giustificato; che Giuliano fa giustizia, toglie al ricco per dare al povero, appartiene alla comunità ed è ammirato da tutti; che è un "animo buono", dunque uccide e deruba solo per fini superiori e giustificabili. In seguito, nel romanzo, emergeranno anche gli elementi dell'invisibilità e dell'invulnerabilità di cui al punto 8 dell'elenco di Hobsbawm: la rete sociale di protezione e i continui spostamenti rendono Giuliano invisibile alle forze dell'ordine e ogni tentativo di sopprimerlo è vano, perché le pallottole della polizia non possono nulla contro di lui. Anzi, Giuliano è grato al poliziotto che cerca invano di ucciderlo, perché gli permette di dimostrare la sua superiorità: "This was the man who had put him to the test, and who had confirmed his own immortality; this was the man who had certified the impotence of death."[561]

Tuttavia, nel testo di Puzo c'è qualcosa di più del resoconto delle gesta di un bandito mitizzato; c'è il collegamento del sogno italiano con quello americano. Giuliano infatti è nato in Sicilia, ma è stato concepito in America. Quindi è diverso dagli altri italiani, sia 'dentro', nell'animo, che 'fuori', nel corpo:

> Guiliano's father shrugged. "I was a fool to come back. If I had only waited a few more months my Turi would have been an American by law. But the air of that country must have seeped into his mother's womb." He shook his head in bewilderment. "Why did my son always concern himself with the troubles of other people, even those not related by blood? He always had such grand ideas, he always talked of justice. A true Sicilian talks of bread."[562]

E nel ricordo di una bambina:

> He was taller than most men in Sicily and much broader in the shoulders. He looked like the american soldiers we had seen during the war. He carried a machine gun under his arm yet he had such gentle brown eyes. He was very handsome.[563]

In confronto ai "veri" siciliani, l'aspetto di Giuliano è completamente diverso:

[561] *Ivi*, Book II, Chapter 9, § 70.
[562] *Ivi*, Book I, Chapter 1, § 116.
[563] *Ivi*, Book III, Chapter 16, § 64.

> The dock itself was alive with scurrying laborers in caps and baggy clothes unloading other ships, loading trucks that had come to the long dock. They were small wiry men who looked more Arabic than Italian, wearing billed caps that obscured their faces.[564]

Gaspare "Aspanu" Pisciotta, il luogotenente di Giuliano che lo tradirà, è fin dalla presentazione un *villain*:

> One was a slim young man with extremely sallow skin and huge dark feverish eyes. He had a dandyish mustache and an almost feminine prettiness, but he was in no way effeminate looking. He had the air of proud cruelty that comes to a man with a will to command at any cost.[565]

Nella descrizione che Puzo fa di Pisciotta, è riscontrabile un elemento tipico delle rappresentazioni negative che i popoli del nord erano soliti fare dei popoli orientali e meridionali, ovvero l'effeminatezza. "Come ha osservato Carroll Smith-Rosenberg, 'le raffigurazioni di genere, di per se stesse asimmetriche, segnalano flussi di potere asimmetrici. Il potere è associato con la virilità, la sua assenza con la svirilizzazione (*emasculation*) e con il femminile'".[566] In generale, lo stereotipo negativo dell'effeminatezza italiana è collegato al tropo dell'ozio o dell'ignavia, e ha avuto particolare risalto grazie ai "resoconti di viaggio relativi all'Italia del Settecento e dei primi dell'Ottocento" che "tendevano a presentare i cicisbei[567] come una peculiarità italiana, come un segno della depravazione morale del paese e del lassismo sessuale della popolazione".[568]

Giuliano non era solo un feroce anticomunista. Come documentano la lettera al presidente Harry S. Truman nel 1947 e i manifesti fatti affiggere per le strade di Palermo e Montelepre, Giuliano aveva una grande fiducia nell'America, tanto da farsi promotore della rivendicazione di annessione della Sicilia agli Stati Uniti. Questa richiesta, che oggi può apparire bizzarra, era maturata sulla base degli eventi del 1943, che avevano visto la collaborazione delle forze alleate con la popolazione locale per

---

[564] *Ivi*, Book I, Chapter 1, § 3.
[565] *Ivi*, Book I, Chapter 1, § 120.
[566] Silvana Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 10.
[567] "Il cicisbeo, un nobile scapolo e senza alcuna prospettiva di matrimonio, trovava un ruolo nella società come accompagnatore ufficiale di una nobildonna che spesso era molto più giovane del marito […] il cicisbeo è il gentiluomo effeminato *e* ozioso per eccellenza […]". Silvana Patriarca, *op. cit.*, pp. 25-6. "Il confronto fra la pratica del costume italiano e la reazione dell'osservatore straniero apre però un'altra questione, quella della percezione e costruzione di un'immagine […] Diverse [rispetto a quelle dei francesi] erano le reazioni dei nordeuropei. Nei loro paesi la morale protestante stava imponendo uno stile di vita coniugale e familiare più impegnativo, per cui moglie e marito si amavano nella reciproca vicinanza e fedeltà (almeno nelle intenzioni). Ai loro occhi la figura del cavalier servente non era tanto seccante quanto proprio moralmente inaccettabile: una cosa era l'adulterio come grave infrazione della regola; un'altra, ben peggiore, regolarizzare come principio generale l'ambiguità e la doppiezza, confidando comunque nel perdono cattolico in confessionale. […] Poiché la famiglia è la cellula base della società, la corruzione privata degli italiani era enfatizzata come causa prima della loro schiavitù politica, e il cicisbeismo assurse – nientemeno – che a prova della loro diversità e inferiorità in Europa, componente e concausa della loro mancata indipendenza". Roberto Bizzocchi, *1739. Il paese dei cicisbei*, in Andrea Giardina (a cura di), *Storia Mondiale dell'Italia*, Bari – Roma, Laterza, 2017, pp. 446-50, cit. p. 448-9.
[568] Silvana Patriarca, *op. cit.*, p. 25.

la liberazione della Sicilia dal nazifascismo. Anche se Puzo non parla della lettera, e nel film di Cimino l'idea di Giuliano, che ne discute con una facoltosa americana dopo un incontro galante, appare sminuita e ridicolizzata, la chiave di lettura più profonda dell'intera opera e del suo successo è l'elemento che collega gli Stati Uniti, come terra mitizzata, alla Sicilia, come terra ancestrale, depositaria di un modo di vivere tradizionale e autentico, ma condannata alla rovina dallo stereotipo della catastrofe politica, del malgoverno, della pericolosità sociale e in generale della disunità del paese. Nelle parole di Puzo:

> After all, though Italy governed Sicily, no true Sicilian felt he was an Italian. And then, if the truth be told, the Italian government itself was not so anxious to draft Sicilians, especially in the last year of the war. Sicilians had too many relatives in America, Sicilians were born criminals and renegades, Sicilians were too stupid to be trained in modern warfare and they caused trouble wherever they went.[569]

In *The Sicilian*, la visione razionale e giornalistica di Francesco Rosi (*Salvatore Giuliano*, 1962) è lontanissima. Puzo dipinge la figura di Salvatore Giuliano come un uomo che, concepito in USA, è diverso dagli altri italiani, è incorrotto dentro e sogna di riportare la Sicilia non tanto alla legalità, ma alla libertà, alla giustizia, all'opportunità per tutti di migliorare la propria posizione sociale. Cercando di fatto di trasformarla in America, o in ciò che ritiene che l'America sia, tanto che ne chiederà l'annessione allo stesso Truman. Puzo non sembra aver bisogno del sogno di italianità come luogo rigenerante, sogno che poi emergerà con forza dagli anni Novanta, anche se è ben conscio delle possibilità, in termini di fascinazione del pubblico, di uno stile di vita 'autentico', arcaico e vagamente primitivo. Molto lontane anche le suggestioni culturali alla Irving Stone: in fondo le storie 'italiane' di Puzo non sono che un modo per raccontare il sogno americano. Come ha scritto Eric Hobsbawm, evidenziando provocatoriamente l'intima "americanità" delle storie di mafia di questo autore:

> The Mafia, so far from challenging the values of "Americanism," embodied them.
> What, after all, could be more American than the success stories of penniless immigrant boys clawing their way to wealth and respectability by private enterprise? What legitimate American business tycoon ever objected to being called "ruthless," to being credited (like the good boxer) with the "killer instinct," or to the principle that "nice guys finish last"? Mafiosi were as close-mouthed as US frontier marshals in Westerns, or as Calvin Coolidge. They were—another trait that facilitated empathy—by no means intellectually inclined. Their substitution of private violence for state authority was as American as apple pie.
> What is more, *The Godfather* could be seen to represent not only some of the continuing principles of the American way of life, but the ancestral ideals it had somehow inexplicably lost on the way.[570]

[569] Mario Puzo, *op. cit.*, cit. da e-book, Book II, Chapter 3, § 25.
[570] Eric J. Hobsbawm, *Robin Hoodo*, in *The New York Review of Books*, February 14, 1985.

Anche dietro un testo come *The Sicilian*, interamente ambientato in Italia, ci sono costantemente l'America e il suo sogno, come in questo passo in cui a parlare è un soldato italiano che è stato prigioniero negli Stati Uniti: "He had been amazed at the freedom of American life, the ease with which hard work could be turned into a lasting prosperity, the upward mobility of the lower classes"[571]. L'unica possibilità per la martoriata terra siciliana e per i suoi abitanti, secondo Puzo, sarebbe venuta da Salvatore Giuliano e dall'indipendenza, un'indipendenza orientata a ovest, molto a ovest. Oltre l'oceano.

Vi sono stati anche commenti che hanno esplorato il rapporto di *The Sicilian* con l'*audience* americana di origini italiane:

> It might be suggested that Puzo's choice to omit any reference to Turi's adherence to and active support of region-nationalistic stances was dictated by the author's intention of making him a symbol for all Italian Americans. […] By reinforcing the mythology of the US as a site for the empowerment of otherwise marginalized groups shared by most Americans, the novel promotes, at the same time, identification with and disassociation from the protagonist, thus making Turi both the Self and the Other of the Italian/American reader.[572]

Pur essendo rivolta a un pubblico genericamente americano, tra gli *Italian/American readers* l'opera di Puzo può provocare sentimenti ambivalenti, spingendo il fruitore, anche inconsciamente, a pensare se stesso "come Salvatore Giuliano", ovvero alle prese con le difficoltà della vita nell'attraente, ma terribilmente pericolosa, ancestrale terra italica dalla quale i suoi antenati provenivano. Per concludere, con una gratificazione per il lettore, che il suo "essere in America" è per lui una inestimabile fortuna. Infatti, dopo che Giuliano è stato ucciso dall'invidioso Pisciotta, "The death of Guiliano crushed the spirit of the people of Sicily. He had been their champion, their shield against the rich and the nobility, the Friends of the Friends, the Christian Democratic government in Rome. With Guiliano gone, Don Croce Malo put the island of Sicily through his olive press and squeezed out an immense fortune from rich and poor alike."[573]

La rappresentazione culturale dell'Italia come paese diviso, frantumato in mille diverse identità, l'idea di una catastrofe politica imminente, risale, o è addirittura "l'effetto prolungantesi nel tempo, di quell'altra e originaria catastrofe rappresentata dalla caduta dell'Impero romano",[574] dopo la quale

[571] *Ivi*, Book IV, Chapter 20, § 13.
[572] Chiara Mazzucchelli, *Bandits Like Us: Mario Puzo's* The Sicilian *and the Italian/American Reader*, in *Via – Voices in Italian Americana*, vol. 19, No. 2 (2008), pp. 129-34.
[573] Mario Puzo, *The Sicilian*, New York, Ballantine, 1984, citazione da e-book, Book V, Chapter 30, § 1.
[574] Ernesto Galli della Loggia, *L'identità italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 60.

il paese ha dovuto attendere quindici secoli per ritrovare unità e stabilità politica. La letteratura dell'Italia premoderna ci ha offerto efficaci rappresentazioni della disunità e della disfatta politica italiane: basti pensare, oltre alla celeberrima citazione dantesca in apertura, al "che fan qui tante pellegrine spade?"[575] di Petrarca, o al "Fuggit'è ogni virtù, spent'è il valore / che fece Italia già donna del mondo,"[576] di Boccaccio. Secoli e secoli di invasioni, ingerenze straniere, combinatesi col "ruolo negativo della Santa Sede che, detentrice della sovranità su una porzione di territorio della penisola, avrebbe sempre fatto da ostacolo a qualsiasi disegno […] di una autonoma statualità 'nazional-italiana'.[577] La nozione di Italia come paese instabile era consolidata e in qualche modo si era costituita come topos letterario già nel tardo medioevo: ma l'apice di tale percezione, secondo il noto *The Italians* di Luigi Barzini, venne toccato nel periodo successivo alla sconfitta di Fornovo (1495), che rese palese il vuoto di potere presente nel paese. "In pratica, tutti gli eserciti esistenti in Europa calarono in Italia nei trenta e più anni dopo il 1495. […] Ogni straniero vinse o perse a turno. Gli italiani persero sempre. […] Nessuno sembrava forte abbastanza per porre fine all'insensata distruzione".[578] E quando, dopo tante vicissitudini, il 17 marzo 1861 l'Italia venne proclamata unita, tale unione non partì da un centro, poi destinato a divenirne capitale, ma attraverso il collegamento delle "uniche due vere tradizioni statali (monarchico-statali) che la storia avesse depositato nel nostro paese: quella sabaudo-piemontese e quella meridionale centrata su Napoli".[579] Il processo di unificazione a seguito degli eventi e delle ideologie romantico-risorgimentali, e il correlato passaggio da una società agricola a una faticosa ricerca della propria via alla modernità industriale, è stato vissuto dal paese in maniera brusca e parziale, senza "alcun trascorrere lento ed appena appena armonico, nessun passaggio connotato da un minimo di coerenza […] Ed è per questo, […] se la nostra modernità ha avuto un carattere inevitabilmente e drammaticamente parziale, se essa è destinata in qualche modo ad apparire sempre come qualcosa di provvisorio e insieme di 'non finito'".[580] Giulio Bollati nel celebre saggio *L'Italiano* ha effettuato una lettura culturalista delle opere degli "ingegneri di italianità", ovvero dei patrioti che, da Gioberti a Manzoni, hanno occupato le loro energie nello sforzo di pensare l'Italia come nuova entità nazionale, offrendoci un'interpretazione del terreno culturale sul quale il Risorgimento si era formato e una spiegazione del sentimento di precarietà che aleggiava nel nuovo stato dopo la sbornia di retorica e esaltazione risorgimentale.

[575] Francesco Petrarca, *Italia mia, benché'l parlar sia indarno*, in *Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta)*, C. CXXVIII, v. 20.
[576] Giovanni Boccaccio, *Rime*, XCIII.
[577] Ernesto Galli della Loggia, *op. cit.*, p. 59.
[578] Barzini Luigi, *Gli italiani*, Milano, Mondadori, 1966, p. 374-5.
[579] Ernesto Galli della Loggia, *op. cit.*, 2011, p. 62.
[580] *Ivi*, p. 66.

> In conclusione il Risorgimento tramanda alla nazione unita un patrimonio di principî morali e spirituali, una delega di missione civile, una rinverdita idea di primato, insomma un «retaggio ideale», che, a guardarlo spassionatamente, e riconosciutagli la sua parte di funzione patriottica e i suoi momenti di decoro culturale, bisognerà poi decidersi a considerare per quello che è: una riserva di fondo nei confronti della civiltà moderna.[581]

Le contemporanee opere letterarie che trattano il tema dell'italianità partecipano di un'analoga concezione, riconducibile secondo Bollati al sentire risorgimentale: l'Italia non è il mondo, il sogno italiano si basa su una (forse folle, forse utopica, ma comunque pensabile) visione alternativa alla modernità industriale e capitalista. Che poi l'Italia reale sia davvero tale, è tutt'altra questione: per i romanzieri, per l'*audience* mondiale, l'*appeal* globale del sogno è ciò che conta. Ecco perché le problematiche del paese, la sua drammatica e penosa inefficienza amministrativa e la sua corruzione, non vengono nascoste, ma esibite: perché vengono considerate come il contraltare di una via anglosassone alla modernità che non sembra appagare a fondo. Il corollario di quanto detto è l'esasperazione delle, pur reali, differenze nazionali, delle divisioni interne. L'Italia diviene un paese affascinante proprio nella sua bipolarità nord-sud, nel suo non essere finito, nel non avere un'unica identità nazionale ma una moltitudine di identità locali. Dunque, nel non esistere come paese reale, ma nel divenire, nel formarsi nella mente del consumatore-turista, come paese 'superficiale', basato su un sogno da vendere in forma di prodotto culturale o turistico: tanto che sono innumerevoli gli *Italian simulacra* sparsi per il mondo, ovvero i luoghi che "danno l'impressione di essere", o ricordano l'Italia, riallacciandosi, e di fatto sfruttando, un sogno divenuto globale.[582]

In *The Sicilian* di Puzo e nella sua trasposizione cinematografica, il caso di salvatore Giuliano diviene un simbolo dell'assenza di identità nazionale e della correlata instabilità politica. Il Robin Hood siciliano, che sognava di accordarsi con Truman per spezzare la catena che legava Palermo a Roma per tendere una nuova catena verso Washington (questo raffiguravano i manifesti che Giuliano faceva affiggere) rappresenta al massimo grado lo stereotipo culturale della disunità d'Italia. La Sicilia che *The Sicilian* ci racconta è un paese povero, senza speranza. La gente è vessata da mafia e ingiustizie, ma soprattutto da uno stato nazionale sentito come un estraneo invasore. Si avvertono gli echi degli antichi problemi del meridione postunitario, probabilmente quelli che costrinsero la famiglia di Puzo, insieme a milioni di altre da ogni regione d'Italia, a emigrare negli Stati Uniti: tasse, circolazione di manufatti inglesi a basso costo, coscrizione obbligatoria, *piemontesizzazione* della legislazione. Nell'isola di *The Sicilian* non esiste lo stato, il governo di Roma è nemico, l'attivismo dei comuni e

[581] Giulio Bollati, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 116-17.
[582] Cfr. Stephanie Malia Hom, *Italy without Borders: Simulacra, Simulation and the Postmodern Grand Tour*, in *The Beautiful Country*, Toronto, University of Toronto Press, 2015, pp. 155-183.

delle città centro-settentrionali, caro fra gli altri a Robert Putnam,[583] è sconosciuto. L'Italia continentale è relegata in una dimensione di incolore estraneità, situata in un imprecisato nord lontano geograficamente e culturalmente, col quale non si ha nessun interesse a entrare in contatto: piuttosto, meglio reagire con la guerra civile, o emigrare oltreoceano. In Puzo, ma in generale in quasi tutti gli autori che si sono occupati con successo dell'Italia, il paese è immerso in una specie di folcloristica epoca premoderna, lontana nel tempo e nella storia. Un'Italia che non può essere che meridionale e mediterranea, anche quando è vicina alla Svizzera: perché l'idea di meridione, di sud della civiltà occidentale, riassumendo in sé i tratti tipici dell'italianità, diventa essa stessa l'unica possibile Italia. Ecco che, ad esempio, i parenti bergamaschi nelle oniriche descrizioni di Trigiani hanno comportamenti e stili di vita assimilabili alla percezione dell'Italia come paese mediterraneo-meridionale, conformandosi così al sogno. Nelle pagine di Puzo, per la Sicilia, prototipo dell'Italia intera, non ci sono speranze perché illegalità, omertà e menzogna sono giustificate dalla storia, tanto che i siciliani-italiani hanno sviluppato una sorta di "orrore per la verità":

> Michael thought, What the hell was the man saying? Why couldn't he get a straight answer from any of them? Because this was Sicily, he thought. Sicilians had a horror of truth. Tyrants and Inquisitors had tortured them for the truth over thousands of years. The government in Rome with its legal forms demanded the truth. The priest in the confessional box commanded the truth under pain of everlasting hell. But truth was a source of power, a lever of control, why should anyone give it away?[584]

Il fallimento in senso moderno e unitario della penisola è dato per scontato, tuttavia il fulcro di questo *The Sicilian* non sta nell'anti-italianità: tutt'altro. È un testo che nasce dalla profonda convinzione, propria dell'uomo che ha dovuto lasciare il paese e la cultura di appartenenza, che la catastrofe politica sia imminente, che l'Italia non ce la farà. E che sia in qualche modo necessario, come il personaggio-simbolo Salvatore Giuliano, morire alla propria essenza italiana per risorgere a una nuova vita e in una nuova terra. Ovviamente, è anche un libro che fa un uso intenso degli stereotipi: che non cerca di distinguere, di effettuare una lettura meno superficiale del paese, ma di unificare, accomunare. Un testo costruito di fatto sul grande stereotipo della catastrofe politica, e sulle sue drammatiche conseguenze.

[583] Cfr. Robert D. Putnam, *Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1993.
[584] Mario Puzo, *The Sicilian*, New York, Ballantine, 1984, cit. da e-book, Book I, Chapter 1, § 88.

12.2 *The amoral familism*: Donna Leon, *Acqua Alta* (1996); Micheal Dibdin, *Ratking* (1988); Magdalen Nabb, *Property of Blood* (1999)

Nel 1955 Edward C. Banfield concluse la sua ricerca sociologica su Chiaromonte, un piccolo paese in provincia di Potenza, e tre anni dopo dette alle stampe *The Moral Basis of a Backward Society*, basato sullo studio della comunità meridionale nella quale lo studioso americano aveva vissuto per nove mesi. Per una ricerca sull'immaginario globale, l'importanza di questo lavoro risiede soprattutto nella sua grande fortuna, anche al di fuori dell'ambiente accademico. Banfield coniò infatti la celebre espressione "familismo amorale" (*amoral familism*) che ancora oggi viene impiegata per descrivere il carattere nazionale: l'Italia dunque, dalle Alpi all'isola di Lampedusa, è divenuta per molti il paese del familismo amorale. Non voglio qui addentrarmi nella spinosa questione del carattere nazionale, del nocciolo di verità degli stereotipi e delle supposte inferenze deterministiche del lavoro del sociologo americano, che interessa questa ricerca soprattutto come opera in grado di comprendere e soddisfare un certo tipo di interesse globale: la curiosità riguardo al modo di vita italiano e all'*ethos* nazionale. Non è dunque rilevante la confutazione, spesso spassionata, che i sociologi italiani (e non solo) hanno fatto del lavoro di Banfield, ma la sua considerazione in quanto opera di successo globale che tratta il tema del carattere nazionale italiano. Non credo infatti che il successo di pubblico avrebbe potuto arridere allo studioso americano se questi avesse pubblicato in un periodo diverso, magari fra le due guerre, quando la situazione economica americana era perlomeno difficile, e il bisogno di alternative al proprio stile di vita non doveva essere molto sentito. In questo senso anche *The Moral Basis*, pur essendo a tutti gli effetti un saggio destinato al pubblico accademico, deve il suo successo all'oggetto di studio, e dunque alla curiosità, non solo accademica e senz'altro in crescita negli anni Sessanta, per lo stile di vita italiano. Banfield analizzò l'italianità mettendone in luce, è vero, quasi esclusivamente gli aspetti negativi: ma per questa via sottolineò la perentoria diversità dell'*Italian Way of Life*, solleticando, forse inconsapevolmente, il gusto del pubblico che andava maturando nella direzione di una ricerca di alternative alla modernità angloamericana. Un po' come avrebbe fatto, in tutt'altro campo, Mario Puzo nel decennio successivo, prima coi suoi lavori legati all'esperienza nella comunità di *Italian/Americans* (*The Fortunate Pilgrim,* 1965) e poi col fortunatissimo *The Godfather* del 1969. Anche queste opere, come quella di Banfield del 1958, sono legate all'idea di Italia come paese che attribuisce grande importanza alla famiglia: e, come il familismo amorale costituisce una tesi culturalista per spiegare l'arretratezza italiana con un morboso e socialmente malsano

attaccamento alla famiglia d'origine, *The Godfather* rappresenta la coniugazione in senso ultra-capitalistico e criminale del medesimo concetto. Nelle parole di Banfield:

> Questo libro è uno studio delle condizioni culturali, psicologiche e morali che stanno alla base di una organizzazione politica (e di altro tipo). L'approccio seguito è quello di un esame dettagliato dei fattori che ostacolano forme di azione comune in un sistema culturale che, sebbene non radicalmente eterogeneo rispetto a quello nordamericano, è tuttavia diverso, e anzi per taluni aspetti si avvicina assai al mondo mediterraneo e levantino.
> Lo studio concerne un solo paese dell'Italia meridionale, la cui estrema povertà e arretratezza si possono spiegare in gran parte – ma non interamente – con l'incapacità degli abitanti di agire insieme per il bene comune o, addirittura, per qualsivoglia fine che trascenda l'interesse materiale immediato della famiglia nucleare. Tale incapacità di organizzarsi attivamente al di là della ristretta cerchia familiare deriva da un *ethos* – quello del "familismo amorale" […] Mia moglie, i nostri due figli, che avevano allora uno otto e l'altro dieci anni, ed io, vivemmo tra i contadini di Montegrano (il nome, come tutti quelli relativi a persone e località, è fittizio) per nove mesi, nel corso del 1954 e del 1955. Con l'aiuto di uno studente italiano, mia moglie intervistò una settantina di persone […].[585]

Banfield non considera con troppa condiscendenza il paese che lo ospita. Siamo nel 1954 e le suggestioni salvifiche "alla Elizabeth Gilbert" sono ancora di là da venire: per i Banfield quello di Montegrano (Chiaromonte) sarà sempre un "tragico universo"[586] da cui fuggire al più presto, per ritornare alla ben più confortevole e prospera America (eloquente il confronto iniziale fra l'operosità degli abitanti del paese di St. George, Utah, e la sconfortante apatia dei montegranesi). L'Italia, che anche questo testo colloca in un imprecisato e lontano (per il lettore medio americano) sud dell'occidente,[587] non è certo un luogo in cui poter essere felici. Il contadino meridionale non è solo terribilmente povero, ma anche profondamente scontento, più di quanto non siano altre comunità ancora più svantaggiate. "Ci sono società primitive il cui livello di benessere biologico è anche inferiore, ma le popolazioni non sono cronicamente scontente. Ciò che costituisce la differenza tra un generico 'basso livello di vita' e la 'miseria', è un fattore culturale".[588] Ai contadini, ai braccianti, ai poveri artigiani, vale a dire alla quasi totalità della popolazione, mancano l'approvazione e la stima dei loro concittadini, e da qui deriva l'amara consapevolezza che "riempie [il contadino] di odio verso la sua condizione, e di astio verso il suo destino".[589] Banfield tratteggia il quadro di una ben misera

[585] Edward C. Banfield, *Le basi morali di una società arretrata*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 37-8.

[586] *Ivi*, p. 132.
[587] Vi sono alcuni riferimenti contrastivi (capitolo 6) ai "contadini di Rovigo" ma in generale il testo si concentra solo sul paese di Chiaromonte-Montegrano, rendendo di fatto la piccola comunità meridionale esempio ed emblema del carattere nazionale italiano. Anche la conclusione del saggio, che riporta testualmente: "Le nazioni non si trasformano a fondo, deliberatamente, più di quanto non facciano i villaggi" (p. 187), sembra suggerire una sostanziale identità fra l'*ethos* familistico dei montegranesi e quello degli italiani in generale.
[588] Edward C. Banfield, *op. cit.*, p. 87.
[589] *Ivi*, p. 88.

esistenza, schiacciata dall'evidenza di un'impossibile mobilità sociale, da condizioni materiali oggettivamente scarse, dal terrore di un'imminente disgrazia. Siamo ben lontani dalle suggestioni per uno stile di vita 'autentico', passionale e vagamente primitivo/sensuale. Lontani, certo, ma non nel tempo: il testo di Banfield è del 1958, e il suo successo durò per tutto il decennio successivo e oltre. E, solo pochi anni dopo, nel 1964, Luigi Barzini scriveva nel suo *The Italians*:

> Many foreigners come back the next year. Some come back more and more often. Some stay a little longer, every time, and decide to live in Italy for a spell. A few eventually discover to their dismay they can no longer leave. They cannot help feeling there is something cowardly in the decision to live here for ever. […] From what unnamed and unknown modern crimes and horrors are these young foreigners fleeing? What mysterious emptiness in their souls is filled by merely standing on Italian soil?[590]

Si tratta del medesimo paese, o queste descrizioni, distanti solo pochi anni l'una dall'altra, hanno per oggetto luoghi diversi? Non c'è dubbio che l'Italia di Barzini sia per molti aspetti più vicina a quella degli autori americani degli anni Novanta e Duemila; ma senz'altro anche Banfield, nel suo perentorio ribadire la *diversità* dello stile di vita italiano, l'estraneità dell'*ethos* nazionale italiano rispetto alla consuetudine americana e nord-europea ha contribuito alla creazione del sogno. La diversità genera curiosità, e se questa si incunea in un malcelato scontento per il proprio stile di vita, ci sono le condizioni affinché un nuovo mito, o sogno globale, prenda forma.

Il diverso approccio, la diversa visione del mondo operata dagli autori di cui mi sono occupato (anche nel caso dei saggi, come questi di Banfield e di Barzini) evidenziano come il mondo sociale sia costantemente sottoposto a una costruzione simbolica, operata attraverso il linguaggio, e come davvero non ci si trovi di fronte una *literal Italy*, un paese reale, ma a una costruzione sociale dell'idea di Italia.

A prescindere dalla pioggia di critiche che sono piovute sul lavoro di Banfield, soprattutto da parte dei sociologi italiani, vi sono delle parti estremamente suggestive in questo testo. Come l'appendice B, in cui Banfield impiega la tecnica psicologica "TAT" (*Thematic Apperception Test*) nella quale al soggetto intervistato, solitamente un contadino, viene chiesto di immaginare una storia a partire da un disegno o da una foto. Queste storie documentano la consapevolezza di un'impossibile mobilità sociale, che appare ancora più evidente al confronto con le analoghe risposte dei contadini del Kansas. Queste, solo per portare un esempio, le conclusioni di alcune delle storie costruite dai montegranesi dopo aver visionato l'immagine di un ragazzo che osserva un violino poggiato su un tavolo:

> L'avvenire per lui era molto triste e l'unica cosa che gli restava era di andare a chiedere l'elemosina. E così fece. […] Lo vide un signore che impietositosi gli regalò una chitarra

[590] Luigi Barzini, *The Italians*, London, Penguin, 1968, pp. 11-14.

> nuova. […] Si trovò così pentito, ma non poté fare altro che andare a zappare. […] l'unica cosa che gli resta da fare è andare in giro per le strade suonando e chiedendo l'elemosina e infatti è così che passa tutta la sua vita […] un giorno lo vide un signore che mossosi a compassione per lui, lo portò con sé […].[591]

Significativamente diverse, invece, le conclusioni tratte dalle storie immaginate dagli agricoltori del Kansas: "Però alla fine diventa un grande giocatore di calcio. […] Così un giorno poté studiare. E oggi è uno dei maggiori direttori d'orchestra del mondo. […] Tra poco si deciderà, si metterà a suonare e diventerà un grande violinista. […] Alla fine diventa molto bravo e suona in una orchestra. […]".[592] Banfield sottolinea che nelle storie raccontate dagli agricoltori italiani il benessere, nei rari casi in cui arriva, non viene raggiunto tramite lo sforzo individuale, che nulla può contro gli umili natali: al contrario, il successo è pensabile solo "come un dono del destino: un ricco signore regala un violino al ragazzo povero, una ricca signora adotta un bambino abbandonato e così via".[593] Questo porta il sociologo americano a rilevare il contrasto con "la posizione calvinista descritta da Max Weber […]".[594]

Banfield sintetizzò un insieme di stereotipi col concetto unificatore di *amoral familism*, che riassume in sé l'idea dell'eccessivo e disperato attaccamento alla famiglia e insieme le conseguenze sociali di questo comportamento. La capacità di creare un'espressione che è essa stessa un insieme di stereotipi è in un certo senso un merito, se non altro dal punto di vista comunicativo. Questo è particolarmente evidente nel quinto capitolo, in cui l'autore precisa in dettaglio l'*ethos* montegranese e, di riflesso, italiano: "L'ipotesi è che i montegranesi agiscono come se seguissero questa regola generale: «massimizzare i vantaggi materiali e immediati della famiglia nucleare; supporre che tutti gli altri si comportino allo stesso modo». Chiameremo «familista amorale» colui che agisce in base a questa regola."[595] Seguono una serie di punti 'predittivi' in cui Banfield dettaglia impietosamente il presunto comportamento del familista italico; e quindi avremo il disinteresse per il gruppo sociale e la comunità, l'assenza di associazioni caritative o sociali (a meno che i dipendenti non siano retribuiti, cosa questa che permette loro di oziare a danno dei contribuenti), l'assenza di controllo sulla pubblica amministrazione e la manifesta tendenza dei suoi appartenenti a mancare al proprio dovere senza che questo desti scandalo alcuno nella comunità. Nell'elenco non mancano le tendenze fasciste o comunque autoritarie (punto 8) e la visione ideologica della politica, legata all'erogazione di risorse per i singoli piuttosto che al perseguimento dei benefici comuni (punto 14). Con gli anni Sessanta l'Italia visse una stagione di successi economici, poi ci furono gli anni di piombo, il riflusso e il

[591] Edward C. Banfield, *op. cit.*, pp. 197-8.
[592] *Ivi*, pp. 202-3.
[593] *Ivi*, p. 89.
[594] *Ivi*, p. 131, nota 5.
[595] *Ivi*, p. 105.

periodo di "tangentopoli" nei primi anni Novanta, prima della restaurazione berlusconiana. Il paese è molto cambiato, ma questo commento di Galli della Loggia del 1998 non sembra troppo lontano dal quadro delineato trent'anni prima da Banfield:

> In parte considerevole, dunque, l'identità dell'Italia – come quella di molti altri Stati come lei poveri e di origine rivoluzionaria – è stata costruita sulla pietra angolare della politica, intesa sia come animatrice di passioni che come erogatrice di risorse […] Lo Stato, le istituzioni e il loro *ethos*, sono rimasti qualcosa di estraneo, di calato dall'alto, e ciò anche per effetto deciso dalla politica che – proprio per questa perdurante latitanza della dimensione statale e civica – ha potuto invece fare tutt'uno con quello che a ragione può essere considerato uno dei tratti più spiccati e più antichi dell'antropologia italiana: la propensione alle appartenenze circoscritte, al gruppo, al clan, alla consorteria, alla fazione.[596]

La conclusione del lavoro di Banfield è di un pessimismo sconfortante. Nell'ultimo capitolo, il nono, laconicamente intitolato "Il futuro", il sociologo americano delinea con scarsa convinzione qualche possibile intervento migliorativo per quell'inferno italiano in cui si è trovato a trascorrere nove mesi. In futuro i redditi delle famiglie potrebbero lievemente crescere, prevede Banfield, potrebbero essere introdotte migliorie nell'istruzione, potrebbe diffondersi la televisione; oppure, potrebbe essere tentata la strada dello sport come attività sociale che stimoli la partecipazione e l'integrazione. Tuttavia, conclude tragicamente lo studioso americano, "anche se tutte le misure che qui sono state suggerite venissero perseguite attivamente e con successo […] neppure l'*ethos* di Montegrano cambierebbe sensibilmente […] Infine, dobbiamo dire che è assai poco probabile che qualcuna di queste misure venga sperimentata".[597]

Le reazioni a *The Moral Basis of a Backward Society*, uscito in traduzione presso il Mulino nel 1961 col titolo *Una comunità del Mezzogiorno*, non si fecero attendere. Negli anni Sessanta e Settanta i commentatori tendevano a rilevare come il lavoro di Banfield, definito "increscioso identikit del Mezzogiorno in giro per il mondo",[598] fosse gravato da "maccartismo politico e funzionalismo sociologico"[599], evidenziando come lo studioso americano avesse deliberatamente evitato di soffermarsi sull'analisi dei rapporti di classe all'interno della società meridionale, per tranciare un giudizio netto sulla base di "un concetto complicato e di natura sovrastrutturale"[600] come quello del familismo amorale. I sociologi italiani e non solo tendevano a replicare alla tesi di Banfield

[596] Ernesto Galli della Loggia*, L'identità italiana,* Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 145-6.
[597] Edward C. Banfield, *op. cit.*, 1976, p. 187.
[598] Domenico De Masi, *Arretratezza del Mezzogiorno e analisi sociologica*, in Banfield Edward C., *Le basi morali di una società arretrata*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 8.

[599] *Ivi*, p. 22.
[600] *Ivi*, p. 20.

utilizzando categorie essenzialmente marxiste, e rinfacciandogli la sola analisi di una categoria sovrastrutturale, e dunque culturale:

> L'arretratezza, infatti, deriva da cause strutturali più tangibili, storicamente determinate e che traggono le loro origini ben lontano dal profondo Sud, nei centri dai quali il potere tira i fili delle vicende sociali sovraregionali e sovranazionali. Tali cause vanno identificate nella miseria, nella marginalità, nella subordinazione di classe (Pizzorno, Colombis, Galtung, Davis, Peabody), nell'assetto fondiario (Silverman, Peabody), nelle organizzazioni amministrative (Peabody, Colombis, Pizzorno), nella malaria (Peabody), nella stratificazione sociale (Peabody, Colombis) […][601]

Stimolante anche la posizione 'neocolonialista' di chi, come Alessio Colombis, rilevò che la tesi di Banfield "offre una copertura scientifica all'imperialismo americano, dal momento che egli attribuisce la responsabilità del sottosviluppo del terzo mondo non ai paesi capitalistici, ma alle popolazioni che lo abitano, tarate da una cultura che non le spinge ad associarsi ed organizzarsi e che perciò impedisce il loro progresso."[602]

L'impiego di una categoria pienamente sovrastrutturale per determinare le cause dell'arretratezza italiana rende la ricerca di Banfield utilizzabile per un confronto con quanto, dell'Italia, viene riferito attraverso la letteratura. Paradossalmente, proprio ciò che veniva contestato a Banfield negli anni Settanta rende oggi il suo lavoro interessante per un'analisi in senso gramsciano delle rappresentazioni culturali sull'Italia: perché il sociologo americano si concentrò sugli aspetti culturali e perché, a causa del suo grande successo, la sua analisi della società italiana è divenuta un paradigma culturale e una fonte di visioni consolidate, dunque di stereotipi. Infatti, gli scrittori angloamericani che hanno raccontato l'Italia attraverso il *mystery* si sono tendenzialmente conformati all'analisi di Banfield, descrivendo l'Italia come il paese del familismo amorale. Questo per una serie di motivi. La spiegazione più semplice di questa sorta di appiattimento, talvolta di un compiacimento, risiede nella vocazione commerciale delle opere: il *mystery* e la *crime fiction* sono senz'altro vocati all'intrattenimento dei lettori, anche se, trattando di misfatti e degenerazioni morali varie, si prestano alla denuncia sociale. Ma in generale in queste opere è ravvisabile il duplice scopo di intrattenere attraverso il *setting* pittoresco e al contempo di rafforzare l'autostima dei lettori americani o nordeuropei, confermando la superiorità dei loro stili di vita e ordinamenti sociali. Ma, come vedremo, sono da fare dei distinguo, in base ai singoli autori o autrici e alle opere esaminate.

Il *mystery*, la *crime fiction*, il *police procedural*, il *thriller*, il *whodunit*, la *detective story*, a differenza degli altri generi, non hanno bisogno di sottolineare il "contatto salvifico" con una cultura sentita

[601] *Ivi*, pp. 20-21.
[602] *Ivi*, pp. 13-14.

come diversa, né gli aspetti terapeutici del viaggio finzionale in Italia. Questo tipo di *fiction* si nutre degli aspetti più torbidi e malsani della società: una comunità minata alla radice da un misterioso male incurabile, meglio ancora se dal sapore vagamente esotico come quello del familismo amorale, è dunque una manna per gli autori che scrivono di crimini, intrighi e misteri. E gli scrittori non hanno tardato ad accorgersene. Non è questo il luogo per tracciare una storia del *mystery* angloamericano ambientato in Italia, perché i nomi sono davvero tanti, persino troppi. Posso qui ricordare, con molte omissioni, i nomi di Michael Dibdin, Magdalen Nabb, Donna Leon, Timothy Williams, Iain Pears, David Hewson e molti, moltissimi altri, per tacere poi del filone mafia, con Mario Puzo e Nicholas Pileggi in testa. Come previsto da Gramsci quasi un secolo fa (cfr. cap. 1), il successo ha arriso quasi esclusivamente agli 'stranieri', anche quando questi hanno preteso di descrivere e spiegare un paese che non conoscevano a fondo: forse perché, oggi come nel 1930, gli scrittori italiani sembrano incapaci di confrontarsi col romanzo popolare, di scendere a patti con la propria (supposta) superiorità intellettuale; e certo anche perché, di questi tempi, la crisi dell'editoria e la scarsità di investimenti nel settore da parte dei gruppi italiani hanno complicato ulteriormente le cose. Ma è un fatto che il *mystery* ambientato in Italia ha avuto, e ha tuttora, un notevole successo letterario, che in alcuni casi ha determinato importanti trasposizioni cinematografiche o televisive: e che di questo successo ha beneficiato quasi esclusivamente l'industria culturale angloamericana.

Ma cosa cercano i lettori internazionali che prediligono i *mysteries* nell'ambientazione italiana? In altre parole, qual è il motivo del fascino italiano, inquadrato attraverso l'ambigua e malevola luce della *crime fiction*? Il fascino è un concetto sfuggente, basato sulla coesistenza di attrazione e paura. La percezione e la rappresentazione degli aspetti oscuri della società è utile anche per comprendere i testi basati sul "contatto salvifico", che sembrerebbero trattare solo delle "virtù italiane" (autenticità, saper vivere, ecc.). Tuttavia, dietro l'apprezzamento per lo stile di vita italiano, anche nelle scrittrici come Elizabeth Gilbert o Frances Mayes, c'è comunque una certa dose di paura. L'Italia, nella mente degli autori e delle autrici che hanno compreso come sfruttare il sogno, è sempre un luogo pericoloso, inquieto: anche nel caso delle *romance novels*. Il protagonista di *Playing for Pizza* di Grisham viene prelevato dalla polizia poco dopo il suo arrivo a Parma e passa un brutto quarto d'ora in questura, prima di comprendere che è tutto uno scherzo organizzato da un poliziotto, che comunque agisce e appare al di sopra della legge. In *Galileo's Daughter* di Dava Sobel, l'Italia è un luogo magico, capace di conciliare la scienza con la spiritualità: ma è anche il luogo dei soprusi e delle torture dell'inquisizione. "Who would want to risk getting trapped in the Italian justice system? Swear you won't steal the silverware",[603] consiglia uno dei personaggi di *Siracusa* di Delia Ephron all'inquieta, piccola Snow nel corso di un pranzo in un ristorante italiano. Tutti sono ben consapevoli di trovarsi

[603] Delia Ephron, *Siracusa*, New York, Blue Rider, 2016, cit. e-book, *Rome, Day 1, Taylor*, § 71.

in un paese pericoloso, lontanissimo dalla sicurezza morale garantita agli incauti viaggiatori dalle ben più mature società di appartenenza; e proprio da questa consapevolezza i lettori traggono un brivido di eccitazione, preludio di ben più consistenti piaceri. È come se un unico pensiero collettivo si agitasse nella mente dei personaggi dei romanzi che abbiamo trattato, dalla Liz di Gilbert fino all'Oliver di Aciman. "Non siamo più negli Stati Uniti" sembrano pensare i personaggi, "Siamo in un paese bellissimo, ma poco civilizzato e dunque pericoloso. Che eccitazione!" Chissà, forse anche la Daisy Miller di Henry James, la sera fatale in cui si recò al Colosseo col suo *beautiful Italian*, ebbe di questi pensieri. Persino *Auntie Poldi* è costantemente esposta al pericolo, e per un soffio non viene uccisa. E come potrebbe essere diversamente, dal momento che si trova in Sicilia? Come testimoniato da *The Sicilian* di Puzo, la Sicilia è l'emblema stesso dell'assenza di stato, della disunità nazionale e della degenerazione morale dell'intera penisola. I vizi siciliani si estendono a tutto lo stivale, salgono verso il nord come la "linea della palma" di Sciascia.[604] Tutta l'Italia è Sicilia, e tutta l'Italia è pericolosa, corrotta e immorale. Eppure, osservando il rovescio della medaglia, i vizi italiani, esemplificati dal mitico concetto del familismo amorale, non sono che l'altra faccia delle terapeutiche virtù italiane.

In *Acqua Alta* (1996) della scrittrice americana Donna Leon (1942) è presente un'efficace metafora per illustrare come, per gli autori di *mysteries* basati sull'*Italian Dream*, l'Italia intera sia il paese del familismo amorale alla Banfield. Qui infatti, come in tutti i romanzi della serie del commissario Guido Brunetti, non ci troviamo nella Sicilia del dopoguerra, ma nel cuore del ben sviluppato nord-est della penisola: nella Venezia dei giorni nostri, in un umido inverno nel quale l'acqua alta minaccia ogni giorno di più le fondamenta della città lagunare. E quale immagine più eloquente della marea di "filthy water that had conquered the city"[605] per simboleggiare metaforicamente il dilagare della corruzione e dell'immoralità che sommerge la società italiana?

> For years, people in Lombardy and the Veneto, the wealthiest parts of the country, had thought themselves free from *la piovra*, the many-tentacled octopus that the Mafia had become. It was all *roba dal Sud*, stuff from the South, those killings, the bombings of bars and restaurants whose owners refused to pay protection money, the shoot-outs in city centres. And, he had to admit, as long as it had remained, all that violence and blood, down in the South, no one had felt much concern with it; the government had shrugged it off as just another quaint custom of the *meridione*. But in the last few years, just like an agricultural blight that couldn't be stopped, the violence had moved north: Florence, Bologna, and now the heartland of industrialized Italy found themselves infected and looked in vain for a way to contain the disease.[606]

[604] Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, Torino, Einaudi, 1972, p. 135.
[605] Donna Leon, *Acqua Alta*, New York, Grove Press, 2009, p. 259.
[606] *Ivi*, p. 198.

Proprio come avveniva nel piccolo paese di Montegrano descritto da Banfield, e come *The Sicilian* aveva efficacemente mostrato, in Italia, a Palermo come a Venezia, non è certo lo Stato a governare. Persino il commissario Brunetti, che pure è onesto, è pur sempre un italiano, e certe cose le comprende al volo.

> Brunetti understood, as do all Italians, how the whole delicate web of personal favours enwrapped the social system. It all seemed so casual: someone spoke to a friend, had a word with a cousin, and some information was exchanged. And with that information a new balance was struck between debit and credit. Sooner or later, everything was repaid, all debts called in.[607]

Nella Venezia di Brunetti e di Donna Leon, persino un commissario di polizia deve ricorrere a metodi mafiosi, deve chiamare in causa gli amici degli amici per ottenere informazioni. Se gli italiani non ricorrono ai metodi familistico-amicali, persino farsi passare al telefono il giusto ufficio del catasto è impossibile. E così Brunetti, anche se di malavoglia, si adegua. Come in questo caso, nel quale ricorre al nome del suocero per ottenere informazioni da un'azienda di restauri di immobili:

> 'I'm sorry, but that's absolutely impossible.'
> […]
> 'You'd have to give us an official request from a judge before we would reveal information like that.'
> 'Would it help if I had my father-in-law call and ask your father about this?' Brunetti asked.
> 'And who is your father-in-law?' Scattalon asked.
> 'Count Orazio Falier,' Brunetti said, savouring, for the first time in his life, the rich sound of each syllable as it fell trippingly from his tongue.
> […]
> The phone was set down on a hard surface, he heard noises in the background, and then another voice spoke, '*Buon giorno*, Dottor Brunetti. You must excuse my son. He's new to the business. A university graduate, so perhaps he isn't familiar with the trade, not yet.'[608]

Venezia è invasa da una sudicia marea di corruzione e degrado che proviene dal sud della penisola, minando le fondamenta della città e della convivenza civile. *Acqua Alta* racconta la storia di un'archeologa americana, Brett Lynch, che ha una relazione con la cantante lirica italiana Flavia Petrelli. Le due si troveranno invischiate nel lucroso commercio illegale di opere d'arte che prospera in Italia. "The Mafia. Stolen art. He knew that more than half of the museums in the country were more or less permanently closed, but he had never before stopped to consider what this could mean in terms of pilfering, theft or, in the case of the Chinese exhibits, substitution."[609] Quando, all'inizio

[607] *Ivi*, p. 130.
[608] *Ivi*, p. 194-5.
[609] *Ivi*, p. 132.

del romanzo, la protagonista americana viene ferocemente percossa dai mafiosi e rischia di morire sul pianerottolo di casa, la sua compagna Flavia cerca disperatamente un'ambulanza e un letto in ospedale. Un'emergenza, un ricovero d'urgenza, cure mediche urgentissime. Cose normali in un paese civile: ma non certo in Italia, dove per chiamare un'ambulanza bisogna ricorrere a un *amico*, altrimenti si viene indefinitamente lasciati in lista d'attesa.[610] Negli ospedali veneziani non ci sono medici, e quei pochi che vi si trovano hanno, come del resto gli infermieri, una scarsa propensione a lavorare, a meno che non vengano gratificati da *bustarelle* (in italiano nel testo). "In the absence of those 'gifts', even the most basic services wouldn't be performed for patients in this hospital, and even in their presence, it often fell to the family to feed and bathe the patient".[611] Si potrebbe continuare, apportando decine di altri esempi, dagli ospedali senza fognature ai veneziani omertosi: questa la Venezia di oggi della quale Donna Leon rende testimonianza nei suoi testi, dai quali sono stati tratti sceneggiati televisivi popolarissimi in tutto il nord Europa. Ora, è vero che lo scopo di questa ricerca non è quello di smentire o confutare l'immagine dell'Italia resa dagli autori angloamericani, ma in casi come questo, non infrequenti a dire il vero, la domanda che sorge spontanea è: perché gli autori estremizzano volutamente la visione, già pesantemente stereotipata, diffusa da Banfield? La scrittrice americana non ha neppure la scusante ideologico-sentimentale di Puzo, con la sua visione romantica e in fondo legata all'ambiente degli *Italian/Americans*, di un paese dal quale è stato meglio emigrare. Credo che Leon abbia agito essenzialmente per motivi di visibilità presso il pubblico: aumentando le dosi di familismo amorale, di corruzione e di pericolosità, ha di riflesso incrementato il fascino, l'attrattiva del testo per l'*audience* internazionale che dell'Italia conosce ben poco. Così facendo, però, l'autrice ha confezionato un romanzo dove i tecnici della polizia si chiamano Pavese e Foscolo, e il mafioso di turno, dall'improponibile nome di Carmello La Capra, ascolta musica lirica a tutto volume e ghigna sadicamente di fronte alle proprie vittime. Come ogni opera letteraria che critica pesantemente, con determinazione persino eccessiva, lo stile di vita italiano, anche questa, a guardar bene, non è però anti-italiana. C'è sempre una sorta di parallelo, di collegamento fra i vizi e le virtù della penisola delle meraviglie. Per quanto le magagne italiane vengano ribadite e ingigantite, in Donna Leon è inevitabilmente presente anche l'altro lato della fascinazione italiana, quella per la passione, l'autenticità e la voglia di vivere. Che emerge prepotente, a dispetto e forse proprio grazie all'incuria nei confronti della cosa pubblica, dell'assenza di senso dello stato e della corruzione dilagante. "Che importa?" Sembra allora suggerire Donna Leon. Questa è la vita, quella vera, per la quale vale la pena continuare a vivere. In America le relazioni potranno franare e dissolversi come neve al sole, ma sotto l'italico cielo Brunetti e la moglie non appena hanno

[610] *Ivi*, p. 8.
[611] *Ivi*, p. 29-30.

un minuto di tempo fanno l'amore sul divano, "like a pair of adolescents",[612] incuranti dei figli che potrebbero rincasare e della minaccia dell'acqua alta, che minaccia di sommergere Venezia e l'Italia intera.

Micheal Dibdin (1947-2007) ha creato la serie, ambientata in Italia, dell'ispettore Aurelio Zen. Il primo romanzo della serie, *Ratking* (1988) fornisce un'altra potente metafora della società italiana, così come essa viene rappresentata dagli autori di *crime novels* di successo. Il romanzo è ambientato negli anni Ottanta e racconta un paese al quale oggi, purtroppo, non siamo più abituati: l'Italia del successo del made in Italy e degli industriali di provincia che si preparavano a tentare il salto nel mondo della finanza internazionale. Ruggero Miletti,[613] il perugino re degli impianti hi-fi e proprietario di un'azienda che fa gola ai colossi giapponesi, viene rapito e alla famiglia viene richiesta come riscatto una somma enorme, venti miliardi di lire. Sul caso indaga un poliziotto dalle inusuali caratteristiche: il veneziano Aurelio Zen, timido, mite e fatalista, che viene appositamente trasferito a Perugia per indagare sul rapimento. Anche l'Italia di Dibdin, sebbene ben più realistica di quella di Leon, è un luogo pericoloso. Quando l'avvocato incaricato di trattare coi rapitori viene trovato cadavere, i quotidiani italiani riportano la notizia a tutta pagina: "Below it appeared a photograph of a scene which had become as familiar a part of Italian life as a bowl of pasta. Lying in a stiff and unnatural foetal crouch with a rather fatuous lopsided grin on his face, Ubaldo Valesio made an extremely unconvincing corpse".[614] Ben presto Zen si renderà conto di trovarsi al centro di un colossale intrigo. I figli di Miletti, la mafia, la concorrenza, i politici locali e persino i sindacati: tutti possono aver a che fare col rapimento e con la successiva morte dell'industriale, tutti possono avere un movente.

> 'So you really believe that there's a conspiracy?' Zen asked Bartocci. He still wasn't sure whether the magistrate was completely serious.
> 'There's always a conspiracy. Everything that happens in society at a certain level is part of a conspiracy.'
> Zen noted the evasive reply.
> 'If everything is, nothing is. If we're all conspirators then there's no conspiracy.'
> 'On the contrary, the condition of this conspiracy is that we're all part of it,' Bartocci retorted. 'It's a ratking.'
> 'A what?'
> 'A ratking. Do you know what that is?'[615]

[612] *Ivi*, p. 98.
[613] Nei gialli di Dibdin, caso piuttosto raro, i nomi sono plausibili anche per il pubblico italiano. L'autore aveva una conoscenza non superficiale dell'Italia e della città di Perugia, nella quale aveva lavorato per quattro anni come lettore presso la locale università.
[614] Michael Dibdin, *Ratking*, London, Faber and Faber, 2008, cit.e-book, Chapter 3.
[615] *Ibidem*.

Dibdin ricorre al personaggio di Bartocci, il pubblico ministero dalle tendenze comuniste, e al concetto, invero piuttosto repellente, di *ratking* per spiegare il male incurabile e profondo che affligge l'Italia.

> A ratking is something that happens when too many rats live in too small a space under too much pressure. Their tails become entwined and the more they strain and stretch to free themselves the tighter grows the knot binding them, until at last it becomes a solid mass of embedded tissue. And the creature thus formed, as many as thirty rats tied together by the tail, is called a ratking. You wouldn't expect such a living contradiction to survive, would you? […] 'Now a lot of people believe that somewhere in the wainscotting of this country the king of all the rats is hiding,' he finally went on. 'The toughest brute of all, the most vicious and ruthless, the dominant animal in the pack, as you put it. Some thought it was Calvi, some thought it Was Gelli. Others believe that it is someone else again, someone above and beyond either of them, a big name in the government perhaps, or on the contrary someone you've never even heard of. But the one thing they all agree is that he exists, this super-rat. It's a message of hope and of despair. Hope, because perhaps one fine day we'll finally trap him, run him down, finish him off and rid the house of rats for ever. Despair, because we know he's too shrewd and powerful and cunning ever to be trapped.[616]

In *Property of Blood* (1999) di Magdalen Nabb (1947-2007), il pericolo non è rappresentato da un evento specifico, e neppure dal paese nel suo complesso. Il focus, qui, è sull'intima condizione del viaggiatore angloamericano: è la sua stessa passione italofila a esporlo al rischio, a renderlo una vittima, un po' come la tensione vitale di Daisy Miller, nel capolavoro di Henry James, aveva spinto la giovane verso una tragica fine. La scrittrice britannica trasferitasi a Firenze, e creatrice della fortunata seria del Maresciallo Guernaccia, in *Property of Blood* racconta la drammatica storia di Olivia Birkett, ex indossatrice americana e ora creatrice di moda, vedova di un nobile fiorentino, che viene rapita da un commando di spietati criminali sardi. Sequestrata di fronte al suo palazzo mentre stava portando fuori il cane, Olivia viene condotta in un luogo remoto dell'appennino toscano e lì trascorre molti giorni, bendata e legata in una tenda. Olivia è forzata a convivere con i suoi brutali sequestratori, ai quali ha dato nomi di fantasia. Ma mentre alcuni di loro (*Macellaio, Volpe*) sono solo dei criminali, qualcosa scatta con il terzo, *Taglialegna*. L'uomo è rude ma meno crudele degli altri, e ben presto fra Olivia e il suo carnefice si sviluppa un sentimento forte e ambiguo. Che si tratti o meno di sindrome di Stoccolma, i lettori sono catturati dalla narrazione in prima persona, dall'incipit potente e dall'originalità di una scrittrice apprezzata anche da Georges Simenon. *Property of Blood* è un testo interessante per analizzare il contatto fra culture e l'utilizzo che viene fatto degli stereotipi attraverso il linguaggio. Anche se, a parte rari casi, nel romanzo non sono presenti discorsi generici sull'Italia, emergono alcune note caratteristiche della psicologia dei personaggi che riportano

[616] *Ibidem*.

all'antico tema internazionale di autori come Henry James o Edith Wharton. Si potrebbe dunque rilevare che i personaggi italiani hanno praticamente sempre una valenza morale negativa, e solo il Maresciallo Guernaccia e la vecchia contessa Cavicchioli-Zilli si salvano. Anche l'ex marito di Olivia, il defunto conte Ugo Brunamonti, è una sorta di quintessenza del pericolo che incombe sulle giovani americane che, di passaggio a Firenze, si soffermano troppo a conversare con i giovani italiani:

> Era stato un bellissimo uomo, Ugo, non lo si poteva negare, ed è facile capire come avesse abbagliato quella bella giovane americana, con il suo aspetto, il titolo, e la sua bella antica proprietà. Lei una volta aveva detto a Giorgio […] che, da dove veniva lei, l'edificio più vecchio era la stazione di servizio della benzina. […] In ogni caso, lei lo sposò, proprio là, nella chiesa di Santo Spirito, […] Dopo il matrimonio, cominciarono i guai. Lei si era portata dietro una discreta somma di denaro, ma può immaginare…[617]

Anche i figli, inequivocabilmente italiani, della coppia non saranno che fonte di infelicità per l'espatriata americana. Olivia, dopo la morte del prodigo marito, costruirà a fatica, con la tenace perseveranza che le deriva dall'educazione calvinista, una piccola azienda di moda, riuscendo così ad allevare dignitosamente i figli nel magnifico palazzo patrizio nel centro di Firenze. Leonardo, il maggiore, crescerà debole ed egoista, anche se in grado di gestire efficientemente degli affari di famiglia. Ma la figlia Caterina sembra aver ereditato il peggio dai nobili geni dei Brunamonti: bellissima e altera, è totalmente incapace di occuparsi del denaro, e in lei c'è addirittura una vena di cupa malvagità che la rende bugiarda, crudele e follemente gelosa della madre. Ma di questo ambiente, dei nobili palazzi, dei soffitti alti sei metri e dei figli dallo sguardo altero, tanto lontano dalla sua America dove "l'edificio più vecchio è una stazione di servizio", la povera Olivia non può fare a meno. Eppure, la salvezza 'anglosassone' sarebbe a portata di mano: nelle vesti dell'onesto Patrick Hines, il compagno inglese di Olivia, che ambirebbe a sposare la vedova, e senza secondi fini. Ma lei, una volta di più, verrà tradita dalla sua folle passione italofila: e questa volta sarà l'ambiguo legame sviluppato con *Taglialegna*, il rude sequestratore sardo, a impedirle di rifarsi una vita col civilizzato Patrick. Tra la vittima e il carnefice, ora detenuto in carcere, dopo la liberazione si svilupperà un legame profondo, sanguigno, quel *Property of Blood* che rimanda al titolo. Olivia non riuscirà mai a spezzare il legame che l'ha avvinta all'Italia fin dai tempi in cui vi si recò, incauta e bellissima giovinetta, per una sfilata di moda a Firenze. La passione per un paese pericoloso non può che portare a tragiche conseguenze, sembra ammonire l'autrice in questo lavoro non privo di fascino, dove a volte sembra di udire l'eco della voce della signora Walker, la puritana espatriata americana che consiglia un po' di prudenza all'irrequieta Daisy Miller: "Don't walk off to the Pincio at this hour

[617] Magdalen Nabb, *Legame di Sangue*, Firenze, Passigli, 2001, pp. 66-7.

to meet a beautiful Italian"[618] raccomanda ansiosamente a Daisy la signora Walker. Ma lei non vuole e non può ascoltarla: "I was bound to see the Colosseum by moonlight"[619] esclama Daisy nella notte fatale. L'Italia la attrae come una calamita: anche lei, come Olivia, è incapace di spezzare il legame.

[618] Henry James, *Daisy Miller. A Study*, Torino, Einaudi, 1999, p. 92.
[619] *Ivi*, p. 150.

12.3 Società e religione: Elizabeth George, *Just One Evil Act* (2013); David Hewson, *A Season for the Dead* (2003); Iain Pears, *Death and Restoration* (1996)

La scrittrice statunitense Elizabeth George (1949) a partire dall'esordio nel 1988 si è costruita una fama notevole fra gli amanti del giallo classico all'inglese, pur rivisitato e adeguato ai tempi. La mia attenzione si è per forza di cose orientata su *Just One Evil Act* (2013), ambientato nella città toscana di Lucca, anche se, a dispetto della favorevole ricezione da parte del pubblico statunitense, il romanzo mi è parso piuttosto deludente: ma ogni considerazione critica deve in questa sede essere abbandonata, essendo l'opera rilevante soprattutto per la serie di stereotipi sullo stile di vita italiano in essa rappresentati. *Just One Evil Act*, è il diciottesimo romanzo della serie *Inspector Thomas Lynley* e il primo che si svolge al di fuori dei rassicuranti confini del Regno Unito: e vedremo come l'avventura italiana del compassato Lynley e della sua fidata e nevrotica amica, il sergente Barbara Havers, venga rappresentato come un pericoloso viaggio in una società arretrata, quasi che con due ore d'areo sia possibile tornare indietro di mille anni, in un medioevo di barbarie e incultura. Prima di analizzare alcuni estratti del testo, è utile riassumere velocemente le quasi ottocento pagine attraverso le quali questo si sviluppa. Ecco dunque la trama: Nella Londra di oggi Taymullah Azhar, vicino di casa e amico del sergente Barbara Havers, è sconvolto dalla scoperta che la moglie, Angelina Upman, inglese di rara bellezza, è fuggita in Italia per andare a vivere col nuovo compagno, il lucchese Lorenzo Mura. A turbare il pachistano, professore di chimica organica, è soprattutto il fatto che la donna ha portato con sé Haddiyah, la figlia di nove anni che ha avuto con Azhar. Fin qui nulla di strano: il fatto scarsamente comprensibile è che Barbara sia sconvolta quanto e più dell'amico (le relazioni fra vicini devono essere molto strette nella civilizzata Inghilterra). Quando la bambina, cittadina britannica, viene rapita a Lucca, la tensione di Barbara sale a livelli insopportabili, tanto che il sergente riuscirà a farsi mandare in missione in Italia per indagare, trascinando laggiù anche Lynley, aristocratico, freddo e scarsamente comunicativo come al solito. Via via che le molte pagine scorrono, si scoprirà che il mandante del rapimento è proprio il padre della bambina, lo scienziato e microbiologo Azhar. In seguito anche la bella Angelina muore, uccisa da un misterioso super-virus. A causa della sua professione, i sospetti cadono sul padre biologico, ma infine si scopre che l'assassinio è un classico caso di dramma della passione latina: il colpevole è il geloso e viscerale

Lorenzo Mura, il nuovo compagno italiano di Angelina, che mal sopportava l'interesse per gli uomini dell'avvenente compagna inglese.

Il testo fa un ampio uso di stereotipi, spingendo ancor più di Donna Leon sugli aspetti tipici e tipizzati della società italiana, tanto da far sembrare il breve volo Heathrow-Pisa un viaggio nel tempo, o in un altro pianeta. Infatti, non appena Barbara Havers atterra nella città della torre pendente, è come se fosse sbarcata su Marte: "Appena sbarcò dall'aereo, venne investita dalla strana sensazione che si ha in una terra straniera e sconosciuta. Gridavano tutti, parlavano in maniera incomprensibile, le indicazioni erano in una lingua indecifrabile".[620] Anche il clima quasi africano, certo non mitteleuropeo e assolutamente non inglese, ci mette del suo. "Strizzò gli occhi, abbagliata dal sole, e borbottò: 'Ma fa sempre così caldo, qui?' Mitchell le lanciò un'occhiataccia. 'Datti una regolata, Barb: non è nemmeno estate.'"[621] Fuori dall'aeroporto, altri chiari segni di inciviltà attendono l'inglese. Niente tè, ad esempio, ma "un ditale di liquido così nero e così denso che poteva benissimo essere olio da macchina esausto".[622] Fin qui, il discorso potrebbe però essere soggetto a interpretazioni. Forse l'autrice voleva sottolineare l'impressione suscitata nel viaggiatore anglosassone dal primo, brutale impatto con l'Italia. Ma in seguito l'impressione purtroppo si conferma: l'Italia del 2013 vive davvero in un pericoloso medioevo, lontano nel tempo e nello spazio. Quando Barbara discute con un reporter inglese a proposito super-virus responsabile della morte della loro connazionale, questi ipotizza che il batterio possa essere stato presente nella carne di un hamburger. "Ammesso e non concesso che a Lucca vendano hamburger"[623] è il commento della Havers. Coi poliziotti italiani è impossibile ogni rapporto, perché i rappresentanti delle forze dell'ordine locali in grado di articolare qualche parola in un inglese stentato si contano sulle dita di una mano. Il buon ispettore Salvatore Lo Bianco non capisce una sola parola d'inglese, e il suo diretto superiore, il PM Fanucci, più che un magistrato sembra un mafioso da operetta, che al minimo accenno di insubordinazione colpisce con pugni e calci i subalterni fino a provocare loro ecchimosi al volto e fratture delle costole: il tutto senza che questi possano minimamente reagire, perché la legge dello stato italiano, rozza e tribale, è costantemente dalla parte dei più forti e, come sanno bene i rassegnati cittadini, la ragione appartiene ai superiori in grado, ai potenti, ai mafiosi e più in generale agli uomini.[624] Come aveva scritto Barzini nel 1964 nel suo celebre testo che deve anche nel caso di questo romanzo aver fatto da implicito riferimento, "In Italy no one can afford to delude himself",[625] nessuno può illudersi a lungo sulla tragicità della vita sociale. Gli 'stranieri', specie se anglosassoni,

[620] Elizabeth George, *Un piccolo gesto crudele*, Milano, TEA, 2015, pp. 564-5.
[621] *Ivi*, p. 565.
[622] *Ivi*, p. 572.
[623] *Ivi*, p. 508.
[624] *Ivi*, p. 483.
[625] Luigi Barzini, *op. cit.*, London, Penguin, 1968, p. 177.

possono ancora illudersi. Possono cullare il sogno che il mondo sia gestito da regole, dalla democrazia, da leggi certe e da pene altrettanto certe per chi trasgredisce. "It is, however, possible for an ordinary non-Italian, at normal times, when the whole structure does not collapse on his head, never to wake up and to live his whole life wrapped in consoling illusions, affectionately attached to all the dear nonsense of childhood, revering the proper ideals and heroes."[626] In Italia questo non è possibile. Gli italiani si risvegliano ben presto dal sogno, apprendono fin da bambini che il mondo è ingiusto, caotico, crudele. E che a governare non sono le nazioni e tantomeno le leggi, ma i potenti sui deboli, i prevaricatori sugli onesti, gli uomini sulle donne. Ecco cosa causa lo shock culturale, ecco perché Barbara, appena scesa dall'aereo, ha l'impressione di trovarsi fuori dal mondo, dal suo mondo, dalla consolante fiducia nell'ordine in cui si era cullata fin da bambina.

Ma il tenente Havers non è venuto in gita turistica, e tantomeno per beneficiare del contatto terapeutico con una cultura estranea e misteriosa. Tutto questo è assente dal testo di Elizabeth George. Barbara ha varcato la Manica solo per togliere dai guai il suo amico Azhar. E trattandosi di Italia, i guai sono seri. Il paese è terribilmente pericoloso, la giustizia è amministrata in maniera sommaria e arbitraria. In questo passo Barbara discute con Greco, un poliziotto che mastica qualche stentata parola d'inglese, il caso del suo amico pachistano:

> E le cose si sarebbero complicate ulteriormente se fosse emerso che era stato Azhar ad architettare il rapimento della figlia, pensò Barbara. Ma insistette: "Non si arresta uno sulla base di poche prove indiziarie".
> Greco la guardò sbigottito. "In Italia si finisce in carcere per molto meno, sergente".[627]

Se l'amministrazione della cosa pubblica è corrotta, parziale e – c'è bisogno di dirlo? – mafiosa, alla popolazione resta solo la religione. Soprattutto per il genere femminile, schiacciato e vessato dal 'sesso forte', il rapporto col soprannaturale è fonte di sollievo e di terrena consolazione. Peccato che il rapporto con la religiosità sia vissuto dalle donne italiane con un fanatismo a volte eccessivo, come in questo caso:

> Era una peccatrice, una donna che aveva promesso di consacrarsi a Dio se Lui le avesse concesso ciò che chiedeva, una cosa sola. Dio aveva esaudito la sua preghiera e lei era lì da quasi dieci anni, con una semplice tunica di cotone in estate e una di ruvida lana in inverno, il seno fasciato stretto per non cadere in tentazione. Staccava meticolosamente le spine alle rose affidate alle sue cure per conficcarsele nella carne. Era doloroso ma necessario. Perché non si poteva pregare di poter peccare, dare libero sfogo al vizio e arrivare impuniti alla fine dei propri giorni.[628]

[626] *Ibidem*.
[627] Elizabeth George, *Un piccolo gesto crudele*, Milano, TEA, 2015, p. 575.
[628] *Ivi*, p. 108.

Anche la madre dell'ispettore Lo Bianco ha un rapporto morboso con la fede. La donna non ha gradito il matrimonio del figlio con una svedese, che si oppone tenacemente a che il maschio alpha venga servito e riverito anche dopo il matrimonio. Ma l'anziana donna ha trovato conforto nella religione: "Sosteneva di pregare affinché Birgit ritrovasse il lume della ragione […]. La verità, però, era che in passato aveva fatto un voto: se la Vergine Maria avesse interceduto affinché il matrimonio del figlio con quella puttana straniera fosse naufragato, lei avrebbe recitato il rosario tutti i giorni per il resto della sua vita".[629] E anche nell'educazione religiosa dei figli della coppia italo-svedese, la devota madre sembra avere idee un po' troppo radicali:

> Mentre mangiavano, la nonna li sottopose a un interrogatorio approfondito.
> Andavano a messa tutte le domeniche? Erano stati alla funzione del Giovedì Santo? E il Venerdì Santo avevano fatto penitenza in ginocchio per tre ore? Quand'era l'ultima volta che si erano confessati?[630] […] La signora Lo Bianco stava mostrando a uno a uno alla bambina quelli che a Barbara parvero tarocchi molto particolari. […] La carta che la signora Lo Bianco aveva appena posato sul tavolo raffigurava una donna con una lunga veste e un vassoio in mano su cui facevano bella mostra di sé due bulbi oculari che, a giudicare dal sangue che le colava sul viso, dovevano esserle stati cavati di fresco. In un'altra era raffigurato un uomo crocifisso a testa in giù.[631]

Un personaggio emblematico è quello di Cinzia Ruocco, il medico legale. Finalmente, si penserà, la rappresentazione di una donna italiana che ha studiato, che si è fatta largo nella difficile e maschilista società italiana. Questa la descrizione di Cinzia, vista attraverso gli occhi dell'ispettore Lo Bianco:

> La vide arrivare in fondo alla piazza affollata. Era proprio una bella donna; gli sembrava inspiegabile che di mestiere sezionasse cadaveri. Era anche una che aveva avuto il coraggio di sfregiarsi, per evitare il matrimonio che suo padre le aveva combinato a Napoli. E quel giorno indossava un vestito senza maniche che lasciava in vista le cicatrici. […] Alzò un braccio per farsi vedere e lei annuì allungando il passo, senza badare agli sguardi che le rivolgevano i passanti, ammirati dalle sue forme perfette e impressionati dai segni sul braccio.[632]

L'America a cui questo tipo di romanzi fa riferimento è quella dell'immaginario popolare statunitense: un mondo nuovo e onesto, implicitamente contrapposto ai corrotti europei e soprattutto agli italiani, prodotto di una civiltà millenaria e decadente. Edward Said in *Cultura e Imperialismo* parla proprio di questa visione radicata nella società americana a proposito delle recensioni del film *JFK* (1991) di Oliver Stone. "C'è da chiedersi per quale motivo tante istituzioni, ufficiose, ma di grande autorevolezza culturale – giornali prestigiosi, storici legati all'establishment, politici – si siano

[629] *Ivi*, p. 99.
[630] *Ivi*, p. 369.
[631] *Ivi*, p. 657.
[632] *Ivi*, p. 461.

sentiti in dovere di attaccarlo".[633] Se una vicenda simile a quella narrata da Stone nel film, che associa l'omicidio politico a un qualche complotto, fosse stata rappresentata per il pubblico italiano – come è avvenuto decine di volte, dai film sul caso Moro a quelli sullo stragismo di stato – non ci sarebbe certo stata una levata di scudi contro la pellicola e il regista. "Nel caso degli Usa invece vediamo che un coro di saggi ha consumato chilometri di carta stampata per negare l'esistenza di qualsiasi congiura, dal momento che 'noi' rappresentiamo un mondo nuovo, migliore e più innocente".[634] Queste considerazioni illuminano anche un altro degli aspetti già citati relativo alla psicologia del pubblico: il rafforzamento dell'autostima dei lettori, la rassicurazione sulla superiorità sociale del loro modello di vita, presente anche nei testi basati sul "contatto salvifico", che infatti prevedevano la riconciliazione finale con la cultura nordamericana. È questo un elemento non secondario in termini di gradimento del pubblico e quindi redditività delle opere, e che di fatto appartiene al genere, ai testi fuori dal *mainstream* e da ogni possibile canone. Questi libri, per loro natura, non spingono a porsi delle domande, non spiazzano; piuttosto, rassicurano i lettori, offrono loro delle conferme. La sola rassicurazione è però intrinsecamente nemica dell'attrazione, e un testo che si basi solo sul fornire al lettore conforti e garanzie sul suo stile di vita è in partenza condannato all'insuccesso. L'equilibrio fra i due bisogni tipici dell'*audience* – quello fra rassicurazione e attrazione – è dunque delicato, e solo i romanzi di successo riescono a conciliare il bisogno di esaminare aree di vita diverse con la giusta dose di rassicurazioni, in modo da condurre i lettori all'ultima pagina con un misto di soddisfazione e conforto: proprio come il turista in cerca di facili suggestioni compie e il proprio tour fra le città d'arte o le campagne italiane, per poi volare sollevato verso casa.

Le tenebrose coltri di un medioevo culturalmente e socialmente opprimente non si sollevano dal cielo italico neppure in un altro autore di grande successo che ha scritto molti "*thriller* mediterranei", quasi sempre ambientati in Italia: l'inglese David Hewson (1953). "Il segreto del successo internazionale dei romanzi dell'inglese David Hewson è basato su una ricetta che consiste nel proporre ai lettori un affascinante viaggio in Italia con delitto. Un itinerario che deve contenere suspense, ambientazioni mozzafiato, un pizzico di gastronomia e investigatori rigorosamente *made in Italy*."[635] Così *Il Giornale* introduceva un'intervista all'autore inglese nel 2009. In quell'occasione, Hewson replicò così a chi gli chiedeva se nei suoi romanzi non andasse in cerca di una rappresentazione esotica dell'Italia, finalizzata al consumo letterario degli anglosassoni:

> Ho passato talmente tanto tempo a Roma che credo che sia difficile che le mie descrizioni sembrino esotiche. In effetti, credo che ai giorni nostri sia quasi impossibile mostrare

[633] Said Edward, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti Editrice, 1998, p. 345.
[634] *Ibidem*.
[635] Dal quotidiano *Il Giornale*, *Intervista a David Hewson*, 4 agosto 2009.

> dell'esotismo in letteratura. La gente viaggia molto di più di una volta e ha accesso a decine e decine di informazioni grazie anche a Internet. Quello che cerco di fare nei miei libri è di mostrare Roma così com'è nella realtà […] Dopo avere scritto cinque romanzi di *suspense* non seriali volevo realizzare qualcosa di davvero diverso. Gli scrittori britannici in questi anni hanno focalizzato la loro attenzione su ambientazioni toscane e veneziane. Ma io personalmente avevo passato un certo periodo della mia vita a Roma e trovavo che fosse una location più interessante sulla quale poter lavorare. Così è nato *Il sangue dei martiri*, il primo dei libri con protagonista Costa.[636]

Il romanzo a cui l'autore inglese, ex giornalista e corrispondente da Roma per il *Times*, fa riferimento è *A Season for the Dead* (2003), di cui è utile sintetizzare la trama.

Roma, 2003. C'è un intrico irreale di efferati omicidi e un serial killer che riproduce i martirii dei primi cristiani. C'è Sara, bellissima e misteriosa, docente universitaria (a 26 anni, fatto questo ben più che esotico per l'Italia) di storia paleocristiana, con un cognome nobile ed evocativo, Farnese. C'è una coppia male assortita di poliziotti della mobile romana: Luca Rossi, sovrappeso e sofferente di esaurimento nervoso, destinato a morire verso la metà del libro; e Nic (Nicola) Costa, poliziotto *sui generis* e appassionato d'arte, 'giovanissimo' (ha 27 anni ma ne dimostra 20). I due all'inizio non si possono soffrire ma col tempo diventeranno amici. C'è un superiore dal nome improponibile per il lettore italiano: Falcone. Ma non importa, sono troppe in questo romanzo le cose che un italiano non digerirebbe volentieri, ma dopotutto il pubblico di riferimento non è certo quello della nostra penisola. I cattivi sono stranieri: un cardinale americano (Marcinkus?) e il suo tuttofare irlandese. C'è una patologa-medico legale, la rude Teresa Lupo, detta la pazza (*Crazy Theresa* nell'originale inglese). E il vaticano, ovviamente, è implicato nell'intricatissima e poco originale vicenda, con la sua banca privata (qui si chiama Banca Lombarda, con ovvi riferimenti al Banco Ambrosiano) che ha le mani in pasta nel riciclaggio di denaro sporco per la mafia. E la storia continua, fra momenti sadici e morbosi (le vicende del serial killer) e altri dove si indulge nelle descrizioni di scene di sesso. Alla fine si scoprirà che la bella Sara e il folle serial killer sono gemelli nati da una relazione del vescovo Denney-Marcinkus, e che le loro azioni sono collegate: la bella Sara agisce come una prostituta d'alto bordo per compiacere i potenti di cui si circonda l'avido padre, e il folle figlio ex prete la segue e punisce i partner della sorella, scuoiandoli vivi o ardendoli sulla graticola. Abbondano i riferimenti alle opere di Caravaggio, a Roma, alla sua architettura, ai suoi misteri e ai suoi vizi nascosti. C'è un indovinello da decifrare e un detective che verso la fine getterà la spugna e il distintivo in faccia al suo superiore, che si innamorerà della bella Sara e ne rimarrà scottato, tanto da trascorrere le ultime pagine su una sedia a rotelle, credendosi incapace di camminare. Ma dopo una discussione col buon Falcone troverà la forza di rialzarsi di nuovo. Insomma, un libro dalla decisa vocazione

[636] *Ibidem*.

all'intrattenimento, ricco di stereotipi e forse per questo difficilmente proponibile ai lettori italiani, tanto che la casa editrice Fanucci dopo il quarto titolo della serie ha cessato le traduzioni. Ma sul mercato internazionale il libro è andato benissimo, le avventure di Nic Costa hanno avuto un enorme successo, e nell'estate del 2018 è uscito il volume 11 della serie.

Sicuramente Roma e l'Italia sono protagoniste a pieno titolo della narrazione. Roma come set, Roma sognata, spesso morbosamente-lascivamente, Roma immaginata e desiderata. Roma che esiste solo nella mente di un certo tipo di lettore e di autore: forse proprio un titolo come questo, che non fa nulla per nascondere la propria vocazione commerciale, può illustrare la pervasività e la suggestione di certi stereotipi sull'Italia.

Qui il *villain* è americano: si tratta dell'avido cardinale Denney. Il suo insaziabile bisogno di denaro "Runs in the family. Denney comes from some Irish-American family in Boston. Big in bootlegging in the early days".[637] Ma il cardinale fa affari con la mafia e col crudele boss Neri. Emerge subito il binomio mafia-opera lirica: sembra davvero impossibile per ogni autore svincolarsi da questo stereotipo. Emilio Neri è capace di torturare e mutilare un uomo a mani nude, magari cavandogli gli occhi, ma subito dopo "He'd then, in front of the tortured journalist, changed into evening dress and flown by private plane to Venice to see Pavarotti in a new production of *Turandot*".[638] A proposito del protagonista, il giovane detective Nic Costa, è evidente un certo sforzo dell'autore per caratterizzare in maniera meno banale il personaggio. Nic ha una famiglia inconsueta ma accogliente, composta dal vecchio padre, dalla sua ex segretaria e amante e da un cane. Il padre, come molti vecchi intellettuali italiani è un ex-comunista: un comunista 'buono' anche per il pubblico anglosassone, però, che col figlio alternava la lettura di Gramsci a quella di Jack London. Ed ecco, anche qui, il contraltare positivo ai molti vizi della pericolosa penisola: per Nic, come per ogni italiano, la famiglia è sacra. "A family was a team against the world, a bulwark against the insanity. He could not imagine what it would be like to be denied its sanctity. He could not begin to understand how anyone could survive the day without someplace like this, some safe, holy refuge".[639] In un certo senso Hewson ha davvero cercato di riprodurre una Roma reale, come ha affermato nell'intervista. Le esagerazioni, l'uso massiccio di stereotipi riguardano più la trama, che sa di già visto, che i particolari sull'Italia forniti nel testo. Anche quando il vortice di omicidi, torture e improbabili riproduzioni dei martirii cristiani coinvolge una politica della Lega Nord (qui *Northern Alliance*), il riferimento alla corruzione dilagante nel paese, alla pericolosità dell'ambiente è abbastanza discreto, come nel caso di Alicia Vaccarini. La donna è disonesta, certo, ma ha esercitato l'arte della corruzione con accortezza: "When

[637] David Hewson, *A Season for the Dead*, New York, Delacorte, 2004, cit. da e-book, cap. 7, § 35.
[638] *Ivi*, cap. 13, § 6.
[639] *Ivi*, cap. 18, § 3.

she had intervened she had been careful to ensure that the reward was never obvious: a favor here, a simple, valuable gift or service, or a payment abroad."[640] Ma non saranno le indagini sulla corruzione a rovinarla politicamente. Quello che il suo partito, e l'opinione pubblica italiana, non può perdonarle è il suo orientamento omosessuale. "The Northern Alliance had a firm position about 'aberrant behavior.' It did not approve. In a few brief, heady weeks Alicia Vaccarini had gone from being fêted victor in a marginal seat to an outcast inside her own party."[641] L'Italia dunque viene rappresentata come un paese corrotto, familista e falsamente moralista.

Come la donna che si auto-mutila in E. George, anche qui l'ex prete Gino Fosse ha la testa piena di immagini raccapriccianti e intrise di misticismo, martirii cristiani, ecc. Quando Gino cattura la malcapitata Alicia, si sofferma a illustrarle il martirio di Santa Cecilia:

> Alicia Vaccarini was sobbing, was unable to stop the choking noise that kept rising in her throat.
> He leaned forward to make his point plain. "Cecilia was a martyr, Alicia. She will help wash your sins clean." He pointed at the book. "Here in the very place she died, in the very way she went to glory."
> His finger stabbed at the image there: a virginal woman, staring peacefully out from the page.[642]

Questo brano, pur banale e appartenente al genere nel senso più deteriore, è comunque indicativo dell'interesse dell'autore e dei suoi lettori verso un certo tipo di tematica connessa con l'italianità. L'Italia è il paese nel quale una religione morbosa, crudele, bigotta può rendere folli. Ed è questo tipo di atteggiamento che i lettori, non senza una certa prurigine, vogliono osservare dal "buco della serratura"[643] attraverso questo tipo di romanzi. Anche qui, come in E. George, l'Italia vive in un pericoloso medioevo, sono gli aspetti legati alla religione, al peccato, alla sessualità a stimolare l'interesse dei lettori.

Anche lo scrittore inglese ed ex giornalista Iain Pears (1955) non è interessato agli aspetti salvifici del contatto con la cultura italiana. La sua esperienza di storico dell'arte, oltre che di corrispondente dall'Italia per la *Reuters,* lo ha portato ha creare una serie di *art history mysteries* che conta sette titoli, editi, con notevole successo internazionale, fra il 1991 e il 2000. Questi romanzi sono basati sulle avventure di una serie di personaggi ricorrenti, fra i quali il principale è Jonathan Argyll, sorta di alter ego dell'autore, ex storico dell'arte stabilitosi a Roma, dove lavora come insegnante in un college di facoltosi e svogliati studenti americani. Pears non ama l'insistenza e gli stereotipi, sembra rifuggire

[640] *Ivi*, cap. 22, § 4.
[641] *Ivi*, cap. 22, § 1.
[642] *Ivi*, cap. 24, § 48-50.
[643] Ian Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 2002, p. 193.

le facili caratterizzazioni degli altri autori. Anche il personaggio di Argyll è poco tratteggiato, la caratteristica dominante è l'ironia inglese e la costante tendenza a non prendere sul serio la realtà che lo circonda. La compagna di Argyll è la romana Flavia di Stefano, giovane poliziotta in forza al fittizio *Rome's Art Theft Squad*. Anche in questo caso Flavia viene descritta pochissimo, il suo personaggio, pur portando un nome perfettamente plausibile, anzi addirittura realistico anche per il pubblico italiano, sembra avere ben poco in comune con i personaggi convenzionali delle donne italiane descritte di solito in questo tipo di letteratura. Niente sfacciataggine, niente femminilità prorompente né premurosa maternità. Piuttosto, una costante attenzione per le vicende lavorative, un attivismo misurato, efficiente, controllato, unito a una certa asessualità di fondo, che fa pensare più a un personaggio anglosassone. Soprattutto quando la scopriamo a fantasticare su un meno impegnativo lavoro "Sitting in an office from nine to five",[644] espressione che tradisce l'immaginario tipicamente anglosassone dell'autore. Ho voluto parlare di Pears perché nei suoi lavori, e segnatamente in *Death and Restoration* (1996), gli stereotipi sull'Italia sono quasi assenti, o compaiono in misura discreta e misurata, com'è nello stile dell'autore. In questo testo, che racconta del furto di una piccola icona della Vergine Maria dai poteri miracolosi, la vicenda poliziesca sembra piuttosto il pretesto per parlare di un tema caro all'autore, ovvero il valore che attribuiamo agli oggetti, come in questo caso l'icona, e la relatività di ogni opinione e supposta verità. Pears svilupperà poi queste suggestioni in *An Instance of the Fingerpost* (1997), considerato dalla critica il suo miglior lavoro, del quale qui non mi occuperò perché ambientato a Oxford. In *Death and Restoration*, Roma e l'Italia sono un luogo di struggente bellezza e una finestra sul meraviglioso ma, come per l'icona su cui si basa il racconto, l'elemento magico è soltanto sognato e desiderato dagli uomini. Pears è uno scettico, il suo interesse di fondo è molto lontano dalla profonda infatuazione che abbiamo trovato in E. Gilbert o J. Lahiri. Anche quando si intuisce l'affetto che Argyll (e l'autore) nutrono per la loro città d'elezione, c'è sempre una malinconia di fondo a ricordarci che la città millenaria, anche attraverso la luce del più struggente dei tramonti, non è che una creazione dell'uomo. Come in questo passo, tratto da *Death and Restoration*:

> It is one of the great delights of Rome that not even a long-term, assiduous resident is safe from surprise. Any street in the city, no matter where and no matter how seedy or shabby it looks at first glance, is capable of containing some little gem tucked away in an obscure corner, passed by nearly all the time and waiting to astonish. Sometimes it is a toy-box-sized Renaissance chapel, around which a twentieth-century developer has squeezed a vast, lumbering block of flats, or which has been accidentally turned into a traffic roundabout. Or the remains of a Roman palace nestling between a truck stop and a railway line. Or it is a Renaissance pile, converted into flats and hammered incessantly by fumes and the noise of traffic, but which still has its delicate, colonnaded courtyard, with moss on the cobbles

[644] Iain Pears, *Death and Restoration*, New York, Scribner, 1996, cit. da e-book, cap. 4, § 52.

> and a sculpted fountain of nymphs and goddesses tinkling away to welcome home the weary commuters in the evening.[645]

Gli stereotipi, se ci sono, riguardano più gli americani che gli italiani. Il famoso restauratore proveniente da oltreoceano viene descritto come arrogante e sempre pronto a rinfacciare il denaro speso dagli americani per la salvaguardia delle opere d'arte italiane. Neppure l'Italia sembra essere più pericolosa delle altre nazioni e gli italiani, in fondo, non sono poi tanto diversi dagli altri. Purtroppo è proprio la parte poliziesca della trama che sembra, a mio parere, inserita per fini commerciali, per compiacere il pubblico attraverso il genere: così mi sembra poco plausibile la figura dell'attempata ladra inglese Mary Verney, costretta a compiere un ultimo furto da un altrettanto improbabile *villain*, un giovane delinquente greco che ha rapito la sua nipotina. Allora questo romanzo e questa serie possono servire come base per un altro tipo di discorso sul romanzo ambientato in Italia o basato sull'italianità dei personaggi: la quasi esclusiva paternità angloamericana delle opere, particolarmente evidente in un autore che, come Pears, si è tenuto lontano dagli stereotipi, sia positivi che negativi, raccontando una sua visione dell'Italia. Che pure non è stata sgradita al pubblico, che l'ha apprezzata molto più di quanto non faccia per i lavori italiani, che non ci sono o quando ci sono non vengono, salvo rari casi, tradotti. Oppure che, come diceva Gramsci quasi un secolo fa, non riescono mai a essere davvero popolari, perché gli intellettuali italiani, condizionati dalla propria appartenenza di classe, temono a tal punto la *triviallitteratur* che, quando provano a scriverne, raccontano l'Italia peggio di quanto non facciano gli scrittori stranieri, o comunque non riescono a spuntarla sul mercato come fanno i loro colleghi anglosassoni. Proprio come nel caso di Pears, che non ha nemmeno utilizzato la scorciatoia degli stereotipi, sulla quale i precedenti autori avevano basato il loro successo. O forse, in questi tempi di globalizzazione, dove per essere visibili sul mercato sono necessari massicci investimenti anche nell'industria culturale, agli autori italiani mancano soprattutto dei gruppi finanziari che sappiano investire efficacemente su di loro.

[645] Ivi, cap. 4, § 129.

13. Gli stereotipi in positivo

> Capite perché noi italiani siamo sconcertanti? Perché quelle che il mondo considera virtù sono le nostre carenze; e viceversa.
>
> Beppe Severgnini, *La testa degli italiani*[646]

> – Adoro la Sicilia – disse Livia, e si mise tra loro prendendoli a braccetto.
>
> «Questa è Parma – pensò Bellodi con improvvisa felicità – questa è una ragazza di Parma: sei a casa tua, al diavolo la Sicilia»; ma Livia voleva sentire le cose incredibili della incredibile Sicilia.
>
> Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*[647]

Abbiamo visto come nei romanzi di successo, nei media, nell'immaginario globale l'Italia "esista ovunque", cioè come il sogno italiano, radicato sulle idee di diversità, tradizione, autenticità e "saper vivere", sia pervasivo. Adesso mi chiedo se, a proposito di queste rappresentazioni dell'Italia e del carattere nazionale, la mitica *italianità,* sia possibile un discorso di tipo neo-Orientalista. In altre parole, la presenza dell'*Italian Dream* nella cultura globale è da considerarsi solo in rapporto agli studi sull'industria culturale e sulla funzionalità sociale dei prodotti culturali, o è possibile inserire questo tema all'interno di un discorso più ampio e latamente politico, da *Cultural Studies*? Un'Italia orientalizzata e in qualche modo marginalizzata, dunque, alla stregua dell'Oriente di Edward Said, la cui rappresentazione era funzionale alla dominazione coloniale. Questo significa chiederci se di opere come *The Sicilian,* ma anche della miriade di *mysteries* che raccontano l'Italia al mondo, può essere esplorato anche il rapporto con il Potere. La questione è complessa e di non facile risoluzione perché, certo, le rappresentazioni inserite in un contesto neo-coloniale, alle quali faceva riferimento Said, erano più radicali e dunque più facilmente decifrabili di quelle riferite ai paesi sud europei come l'Italia da parte dei paesi del nord Europa o di altri stati economicamente e militarmente più forti. Inoltre anche un approccio sociologico come quello che ho utilizzato nella parte II a proposito della funzione sociale della paraletteratura può essere impiegato per farsi un'idea dei rapporti fra rappresentazioni culturali e istituti di potere, perché i *Cultural Studies* sono per loro natura

[646] Beppe Severgnini, *La testa degli italiani*, Milano, Bur, 2018, p. 18.
[647] Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, Torino, Einaudi, 1972, p. 135.

transdisciplinari. Lo stesso concetto di "*pattern* del contatto salvifico", che implicitamente include in sé l'idea di una progressiva rivalutazione della cultura occidentale statunitense, è senz'altro impiegabile nell'ambito degli studi culturali. Stuart Hall rispose così a Miguel Mellino, che nel 2007 gli chiedeva se i *Cultural Studies* non fossero diventati un campo di studi eccessivamente ibrido e eterogeneo, essendosi estesi alla sociologia, ai *media studies*, all'antropologia, ecc.:

> In effetti, c'è un soggetto unificante dei cultural studies […] È il rapporto, la connessione e l'interazione tra cultura e potere. […] Fare cultural studies significa cercare di identificare i rapporti della cultura – del significato o del meaning making – con altre sfere della vita sociale, ovvero con l'economia, con la politica, con la razza, con la strutturazione delle classi, dei generi, ecc. Dal mio punto di vista, credo si possa parlare di cultural studies soltanto se si lavora per smascherare l'interpenetrazione tra cultura e potere.[648]

Più avanti, in un passo che sembra collegarsi a Rossi Landi[649] e al ruolo del "lavoro linguistico" nell'economia neoliberista contemporanea, Hall ricorda l'importanza del capitale culturale:

> Ma dalla metà degli anni Settanta tutto inizia a cambiare. Inizia a configurarsi un nuovo tipo di globalizzazione, alimentato da una rivoluzione nell'alta tecnologia e nei sistemi di telecomunicazioni, ma anche dalla deregulation dei mercati e da una sempre più cospicua finanziarizzazione del capitale. Processi e flussi globali di vario tipo – economici, finanziari, tecnologici, culturali, ecc. – cominciano a operare sempre più sia al di sotto che al di sopra del livello degli Stati-nazione, minando alla base la loro autonomia e riducendo considerevolmente i loro margini di manovra. […] Oggi forse possiamo capire meglio quale sia la natura del capitale, che non ha a che fare semplicemente con il denaro, con la proprietà o con la ricchezza. Qual è la natura del capitale oggi? Dobbiamo parlare di questo. […] Il capitalismo contemporaneo funziona attraverso la cultura, e in un modo del tutto auto-cosciente, in un modo in cui il capitalismo industriale non avrebbe mai potuto operare. […] Il capitalismo consumistico post-fordista deve necessariamente operare attraverso la cultura, deve rendere la cultura popolare di tutto il mondo sensibile ai suoi messaggi, deve produrre soggettività per immettere le persone nei proprio circuiti, nelle proprie "strutture del sentire". Il capitale ormai ha una missione culturale.[650]

"Italy was certainly affected by Orientalism"[651] afferma Jane Schneider in un lavoro del 1998. Ma chi rappresentata il potere nel discorso neo-orientalista sull'Italia? Schneider passa brevemente in rassegna i fondamentali lavori di E. C. Banfield e R. Putnam. *The Moral Basis of a Backward Society* (1958), come visto nelle pagine precedenti, rappresentata l'Italia come il paese del familismo

[648] Stuart Hall, Miguel Mellino, *La cultura e il potere. Conversazione sui cultural studies*, Roma, Meltemi, 2007, p. 10.

[649] *Cfr*. cap. 4.2.
[650] *Ivi*, pp. 24-7.
[651] Jane Schneider, *Introduction: The Dynamics of Neo-Orientalism in Italy (1848-1995)*, in Jane Schneider (Ed.), *Italy's "Southern Question". Orientalism in One Country*, Oxford-New York, Berg, 1998, p. 5.

amorale, mentre il celebre *Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy* (1993) di Putnam evidenziò quanto l'esperienza comunale tipica dell'Italia centro settentrionale abbia costituito una sorta di 'palestra' per l'esercizio della democrazia, contribuendo a creare i "legami orizzontali" di collaborazione, senso civico e fiducia fra i cittadini. Semplificando l'analisi di Putnam, il meridione italiano negli anni è risultato carente non tanto di investimenti e opere pubbliche, ma di un tessuto sociale che permettesse a tali interventi di prosperare, piuttosto che alimentare il noto fenomeno delle "cattedrali nel deserto". Poiché sia il lavoro di Banfield che quello ben più recente di Putnam hanno avuto ampia eco anche al di fuori dei circoli accademici, e poiché in entrambe le analisi l'attenzione è volta verso il meridione della penisola, Schneider conclude che "Given the forcefulness of these images, in which Italy appears dragged down by its southern half, it is tempting to attribute the Southern Question discourse to the expansionist political-economic and cultural projects of North Atlantic Europe and the United States. To do so, however, would be to overlook two critical processes that interact to produce what might be called a neo-Orientalist discourse within Italy itself".[652] Tali processi fanno riferimento alle dinamiche innescatesi nelle *élite* dell'Italia del nord, ansiose di dimostrare il loro distacco, e la loro critica, nei confronti di quella parte del paese – l'Italia meridionale – a loro modo di vedere profondamente diversa dal 'cuore' dell'Europa; e di riflesso di analoghe rappresentazioni da parte delle *élite* meridionali per corrispondere a quanto veniva riferito nelle visioni negative e stereotipate provenienti dall'Italia del nord. Il lavoro edito da Jane Schneider dunque, si concentra su questo tipo di orientalismo interno all'Italia, mostrando e discutendo l'origine delle visioni negative che gli italiani davano del loro stesso paese, e analizzandone le motivazioni socioeconomiche e le conseguenze sulla situazione attuale.

Tuttavia in questa ricerca una tale prospettiva non può essere accolta, in primo luogo perché la dimensione globale delle opere esaminate impone una collocazione internazionale del discorso neo-Orientalista. In secondo luogo, la prospettiva neo-Orientalista interna mi pare oggi assai poco significativa. Schneider prese infatti le mosse da una situazione politica e culturale che, nel mondo come in Italia, appare oggi radicalmente cambiata, soprattutto dopo l'elezione a presidente di Donald Trump nel novembre 2016. Scrive infatti Schneider in apertura al testo: "This volume is an interdisciplinary effort to understand how and why the forceful rhetoric of North versus South took hold in Italy […] The timing is propitious. A regionalist movement rooted in Lombardy and the Veneto, the Lega Nord (Northern League), has challenged national unity through a surprising show of electoral strength in the 1994 and 1996 elections".[653] Un quarto di secolo è trascorso, e oggi la Lega si è affermata largamente, riscuotendo ampi consensi sia nel nord che nel sud del paese. Ma dal

[652] *Ivi*, p. 8.
[653] *Ivi*, p. 1.

simbolo è scomparsa la parola "Nord", e per decisione dei vertici del partito è stato rimosso anche l'altro riferimento geografico, il "sole delle alpi". Ora il partito si chiama semplicemente *Lega* e si rivolge, con ottimi risultati elettorali, a tutti gli italiani. La contrapposizione Nord-Sud che aveva agitato le campagne elettorali alle quali faceva rifermento Schneider, adesso è assente dal dibattito politico. I temi sono altri: riduzione delle tasse, diminuzione dell'età minima per i pensionamenti, regolamentazione dell'immigrazione, contrasto all'immigrazione clandestina, scetticismo di fondo verso l'unione europea e recupero della sovranità, legislazione favorevole alla legittima difesa. Per oltre un anno la Lega ha governato con un altro partito ("Cinque-stelle") che non ha mai avuto problemi nell'auto-definirsi populista e anti-elitario,[654] ed è solo recentemente passata all'opposizione. Seguendo una tendenza che si è affermata da un capo all'altro del globo, sono oggi i leader populisti a riscuotere i maggiori consensi. Secondo il politologo Fukuyama, "I leader populisti mirano a sfruttare la legittimazione conferita da elezioni democratiche per consolidare il proprio potere. Rivendicano una connessione carismatica diretta con 'il popolo', che spesso viene definito in ristretti termini etnici che escludono fasce consistenti della popolazione. Non amano le istituzioni e cercano di indebolire i sistemi di controllo e i contrappesi che limitano il potere personale […]".[655] Fukuyama afferma che, per comprendere la tendenza che vede i populisti vincenti da un capo all'altro del mondo, è necessario spingersi oltre il modello economico della massimizzazione dell'utilità e, più che alle diseguaglianze economiche (un tempo si sarebbe detto strutturali), occorre guardare ai fattori identitari e culturali. Le teorie che si concentrano sul ruolo dell'identità nella società contemporanea sono rilevanti anche per un lavoro che, come questo, si occupa della percezione e della costruzione sociale di un'idea identitaria, l'*italianità*. Il riferimento è sempre all'accezione globale del carattere nazionale, perché, citando ancora Stuart Hall, "oggi non esiste più una 'realtà italiana' perché ci muoviamo tutti all'interno di uno spazio globale".[656] Tornando a Fukuyama, è in qualche modo curioso che l'attenzione per gli aspetti culturali delle identità, in opposizione agli elementi ideologici o economici, rimandi, conclusioni a parte, ad alcuni passi di *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* di Samuel Huntington, storico oppositore di Fukuyama.

> It is my hypothesis that the fundamental source of conflict in this new world will not be primarily ideological or primarily economic. The great divisions among humankind and the dominating source of conflict will be cultural. Nation states will remain the most powerful actors in world affairs, but the principal conflicts of global politics will occur between nations and groups of different civilizations. The clash of civilizations will

[654] "E poi nessun imbarazzo nell'autodefinirsi 'populista e anti-sistema'. 'Se populismo è attitudine ad ascoltare i bisogni della gente, allora lo rivendichiamo', ha garantito tra gli applausi." *Governo: Conte ottiene fiducia Senato con 171 sì. 'Populisti? Ascoltiamo gente'. Apertura a Mosca. 'Fine business migranti'* in Ansa.it, 6 giugno 2018.
[655] Fukuyama Francis, *Identità. La ricerca della dignità e i nuovi populismi*, Milano, UTET, 2019, p. 10.
[656] Stuart Hall, Miguel Mellino, *La cultura e il potere. Conversazione sui cultural studies*, Roma, Meltemi, 2007, p. 11.

> dominate global politics. The fault lines between civilizations will be the battle lines of the future.
> Conflict between civilizations will be the latest phase in the evolution of conflict in the modern world.[657]

Per spiegare il populismo Fukuyama fa riferimento al concetto di identità che, secondo il politologo statunitense, "sorge, in primo luogo, da una distinzione tra il proprio autentico io interiore e un mondo esterno di regole e norme sociali che non riconoscono adeguatamente il valore o la dignità dell'io interiore".[658] È una sorta di accezione 'debole' dell'identità, perché "non basta che io abbia il senso del mio valore se altri non lo riconoscono pubblicamente […]. L'autostima nasce dalla stima espressa dagli altri".[659] Il *thymós*, dice ancora Fukuyama rifacendosi a Socrate, "è la parte dell'anima che ambisce al riconoscimento della dignità"[660]; ma "mentre il *thymós* è un aspetto universale, e sempre esistito, della natura umana, la convinzione che ognuno di noi abbia un io interiore degno di rispetto, e che la società circostante potrebbe essere in errore nel non riconoscerlo, è un fenomeno più recente",[661] che si è sviluppato soprattutto nelle democrazie liberali avanzate, nelle quali "la dignità si andava democratizzando".[662] Semplificando, a causa dell'emergere di motivazioni legate all'identità (ferita), al mancato riconoscimento del proprio valore nella società, si creano tensioni e gruppi animati da quella che Fukuyama chiama la "politica del risentimento".[663] Mentre le nazioni occidentali vedono "il collasso delle istituzioni centralizzate, […] una crescente mancanza di consenso su finalità comuni […]. I social media e internet hanno favorito l'emergere di comunità autosufficienti chiuse in sé stesse […] dalla certezza della presenza di un'identità condivisa".[664]
Tornando alle vicende politiche italiane, venticinque anni fa la Lega Nord si affermò nel nord est del paese facendo leva su questioni fondamentalmente economiche: il presunto spreco di denaro in opere pubbliche destinate a sostenere l'economia del sud del paese, l'assistenzialismo, i pensionamenti anticipati. Per molti anni, la principale richiesta dei politici della Lega Nord fu di rivedere la tassazione in senso federalista, asserendo che le regioni del nord sarebbero state penalizzate dall'attuale assetto fiscale. Nelle esternazioni dei rappresentanti della Lega Nord e nel cosiddetto popolo della Padania erano facilmente riscontrabili stereotipi anti-meridionalisti che, certo, risalivano alle rappresentazioni innescatesi dopo l'unificazione a partire dalle élite settentrionali, vale a dire a

[657] Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York, Simon & Schuster, 1996.
[658] Fukuyama Francis, *Identità. La ricerca della dignità e i nuovi populismi*, Milano, UTET, 2019, p. 23.
[659] *Ivi*, p. 24.
[660] *Ivi*, p. 13.
[661] *Ivi*, p. 39.
[662] *Ivi*, p. 120.
[663] *Ivi*, p. 21.
[664] *Ivi*, p. 196.

quel discorso neo-Orientalista interno al paese di cui parlò Schneider. Oggi, a prescindere dalla resistenza di un tale atteggiamento in certe parti della popolazione, queste argomentazioni sono assenti dalla politica, dove trionfa un discorso latamente populista, anti-elitario e anti-europeista, centrato sul contrasto all'immigrazione, dunque trasversale alle tradizionali contrapposizioni fra Nord e Sud del paese: ed è alla comprensione di un tale tipo di discorso che le tesi di Fukuyama sulla "politica del risentimento", sul senso di ingiustizia e sul recupero della dignità ferita, sono funzionali. Le argomentazioni del politologo statunitense ci aiutano a comprendere come oggi un approccio culturalista, che attribuisca importanza soprattutto alle questioni identitarie e culturali piuttosto che a quelle economico/strutturali, possa essere impiegato per una descrizione della percezione e del modo in cui l'identità italiana si costruisce *nel mondo*: perché l'identità italiana è globale, si costruisce in Italia come al di fuori dei confini del paese, con gli immigrati in Italia e coi milioni che, nel tempo, sono emigrati dal nostro paese, oltre che attraverso i racconti incessanti di chi, invece, si sente straniero. La letteratura contemporanea, con la sua diffusa presenza del tema italiano e dell'*Italian Dream*, ci mostra come il concetto di identità italiana, di cosa voglia dire sentirsi o essere definiti italiani, sia diffuso a livello globale, e come venga socialmente e culturalmente costruito attraverso il linguaggio. A prescindere dalla provenienza e dalla nazionalità indicata sul passaporto di chi si sente italiano, come nel caso della comunità di *Italian/Americans* che, attraverso una vasta rete culturale e letteraria, contribuiscono a costruire la moderna identità italiana. Come ha scritto A.J. Tamburri, l'identità italiana, al di fuori di ogni barriera essenzialista, non ha un carattere affettivo, di mera affiliazione sentimentale, ma effettivo, relativo cioè alla quotidianità di chi si sente italiano, anche al di fuori dei confini nazionali:

> Il concetto di *identità italiana* […] si trasmuta in qualche cosa che vada al di là dei confini tradizionali […] Un'*identità effettiva* […] in quanto essa riconosce la qualità delle attività quotidiane in cui l'individuo svolge la sua vita d'ogni giorno; un'*identità effettiva* pure in quanto essa riconosce che ciò che fa l'individuo […] viene svolto proprio perché egli se lo sente *italianamente* come parte della sua esistenza quotidiana, e non in senso onorario ne affettivo, ma puramente *effettivo* in quanto ciò che egli fa – e che sa d'italiano – esso fa parte della vita di tutti i giorni dell'individuo.[665]

La scrittrice italoamericana Luisa Ermellino ha espresso questo concetto in relazione al rapporto con la sua professione: "in Italy, I was an American. […] But when I started writing fiction, my Italian identity, my childhood, informed my writing".[666] Attraverso la letteratura di grande successo può

[665] Anthony Julian Tamburri, *Lo scrittore 'italiano' all'estero*, in A. J. Tamburri (Ed.), *Meditations on Identity. Meditazioni su identità*, New York, Bordighera, 2014, pp. 59-60.
[666] Luisa Ermellino, *Musings on Italian Identity*, in A. J. Tamburri (Ed.), *Meditations on Identity. Meditazioni su identità*, New York, Bordighera, 2014, pp. 77-8.

essere esplorato il concetto globale di italianità, non solo nell'accezione di chi, a prescindere dalla nazionalità, si sente *effettivamente* italiano: per questo non ho esaminato solo il lavoro di autori e autrici come Puzo o Trigiani, ma le opere che, raccontando cosa sia l'italianità al mondo, hanno contribuito alla costruzione di un concetto che è globale, che si costruisce nello spazio linguistico dei parlanti l'italiano nel mondo e nello spazio culturale dei miliardi di persone che sono interessate a conoscere l'Italia, a vari livelli: dal sollievo effimero e inconsapevole dei molti che soggiornano in un albergo a tema italiano, allo sforzo intellettuale dei pochi che, provenendo da una differente cultura, si impadroniscono degli strumenti per leggere Dante, Manzoni o Gadda in lingua.

Se negli anni Sessanta e Settanta la reazione al paradigma culturalista di Banfield e degli altri sociologi americani[667] che si sono occupati di chiarire al pubblico anglofono gli enigmi e i paradossi della società italiana rimandavano decisamente a cause strutturali,[668] dagli anni Ottanta e Novanta, anche all'interno della società italiana, si è assistito a notevoli cambiamenti. Loredana Sciolla, sociologa italiana autrice di un saggio sugli stereotipi riguardanti il nostro paese, rileva che a partire dagli anni Ottanta "Sempre più numerosi studiosi italiani, di diverse discipline, concordano con studiosi inglesi e americani nell'attribuire all'atavica debolezza della cultura civica o al suo opposto, la sindrome familistico/particolaristica, le cause dell'anomala modernizzazione dell'Italia sfociata nella crisi di questi ultimi anni. In maniera implicita, senza trovare resistenza, sembra essersi realizzata oggi una convergenza tra auto ed eterorappresentazione".[669] Le risposte di Sciolla, che scrisse negli anni Novanta, alla tesi particolaristico-deterministica sono esemplificative di un sentire che si è riflesso anche nella letteratura. Ricordando la dicotomia espressa da Ferdinand Tönnies in *Comunità e società,* e dunque la caratterizzazione in forma spontanea e aggregativa delle organizzazioni sociali tradizionali, tipica delle società preindustriali, in opposizione al razionalismo universalistico della società moderna, Sciolla rileva che "nonostante una certa eleganza e consequenzialità logica, l'intero ragionamento non riflette o riflette solo parzialmente la realtà sociale e politica dei XIX e del XX secolo"[670]: ciò a dire che l'opposizione fra tradizione e modernità individuata dalla teoria sociologica classica non riflette quanto sta avvenendo nelle società

[667] Cfr. Gabriel Almond, Sidney Verba, *The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations,* Thousand Oaks, California, SAGE, 1963; Robert N. Bellah, *Le cinque religioni dell'Italia moderna,* in Fabio Luca Cavazza, Stephen R. Graubard (edd.), *Il caso italiano*, Milano, Garzanti, 1974; Robert D. Putnam, *Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy,* Princeton (NJ), Princeton University Press, 1993.

[668] Come detto al capitolo sul "Familismo amorale" (12.2), per i sociologi che reagirono al paradigma di Banfield le cause dell'arretratezza delle società meridionali, e del sud Italia, venivano negli anni Sessanta e Settanta soprattutto fatte risalire a motivazioni strutturali (miseria, stratificazione sociale, assetto fondiario, malattie), diverse da quelle sovrastrutturali e culturali individuate da Banfield. V. nota 573. Per una ampia rassegna di articoli che confutano la tesi di Banfield si può fare riferimento all'edizione italiana di *The Moral Basis of a Backward Society* edita dal Mulino nel 1976 col titolo *Le basi morali di una società arretrata*.

[669] Loredana Sciolla, *Italiani. Stereotipi di casa nostra*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 30.

[670] *Ivi*, p. 39.

contemporanee. Sciolla apporta l'esempio del Giappone come paese dove "altissimi livelli di modernizzazione […] sono compatibili con il mantenimento di rapporti e valori tradizionali […] [e] anche di vaste ed efficienti reti clientelari";[671] allo stesso modo, in molte realtà mondiali (USA, Paesi Baschi, Irlanda del Nord) convivono istanze per il recupero e la valorizzazione dei particolarismi culturali senza che questo implichi una tendenza verso l'arretratezza culturale. A proposito dell'Italia, Sciolla ricorda i lavori di Bagnasco e Trigilia sulla Terza Italia, ai quali aggiungerei quelli di Giacomo Becattini sui distretti industriali toscani. Insomma, negli anni Novanta era ancora possibile avere fiducia non tanto nel miracolo italiano degli anni Sessanta, ormai definitivamente all'orizzonte, ma in un qualche ruolo delle PMI, le piccole e medie imprese, nella via italiana alla modernizzazione. In quegli anni, prima che gli sconvolgimenti dell'economia mondiale, ingresso della Cina *in primis*, trasformassero il volto dell'economia italiana, era ancora possibile, a proposito delle dimensioni aziendali, dire che "piccolo è bello"; o almeno era possibile sperare che lo diventasse. Già pochi anni dopo, le cose sembravano aver preso un ben diversa piega. Ed è ormai da anni che molti economisti, spesso senza trovare una risposta convincente, "si interrogano sulle cause profonde della deludente performance dell'economia italiana".[672] Così si è espresso Marcello De Cecco in un intervento pubblicato sulla *Rivista italiana degli economisti* nell'ormai lontano 2004, in un intervento che mette a fuoco la disillusione per il modello di sviluppo della "Terza Italia":

> Che fare, dunque? È difficile far tornare sui suoi passi un paese che si era convinto, con la complicità ammirata anche di alcuni osservatori stranieri, da Porter a Putnam e addirittura a Bill Clinton, di aver trovato una "terza via" allo sviluppo. Ma solo cercando di eliminare quelli che erano visti come "tratti originali" mentre erano soltanto anomalie facilmente mutanti da benigne in maligne col passare del tempo, e col cambiare del contesto economico e politico mondiale, si può tentare di ritrovare la strada.[673]

Le piccole, flessibili imprese italiane, la vitalità del tessuto sociale, che rimanda alle specificità tradizionali e artigiane, i circuiti di solidarietà e fiducia dei distretti industriali; le tipicità italiane, che costituivano appieno un sogno di diversità, di mediazione rispetto all'ortodossia anglosassone, un sogno che anche gli stranieri avevano guardato con ammirazione e avevano invidiato non solo per i risultati economici, ma per i riflessi sulla società civile: tutto questo sembrava, nelle parole di De Cecco, già franato nei primi anni Duemila. L'Italia manca di grandi industrie, di centri di ricerca, di

[671] *Ibidem*.
[672] Giorgio Alleva, Giovanni A. Barbieri, *Generazioni: le italiane e gli italiani di oggi attraverso le statistiche*, Roma, Donzelli, 2016, p. 217.
[673] Marcello De Cecco, citato in Giorgio Alleva, Giovanni A. Barbieri, *Generazioni: le italiane e gli italiani di oggi attraverso le statistiche*, Roma, Donzelli, 2016, p. 218.

relazioni razionali e meritocratiche (si torna al familismo amorale). Nessuna "terza via italiana" allo sviluppo: le PMI, vanto del paese, non sono che "anomalie mutanti".

A prescindere dalle valutazioni del pensiero di De Cecco, quella su cui volevo richiamare l'attenzione è la relazione fra sogno italiano (in economia) e analogo sogno in letteratura. Hanno ragione Vedovelli e De Mauro quando, nel più volte citato *Italiano 2000*, collegano le sorti linguistiche e culturali dell'italiano nel mondo al destino economico della madrepatria. Il sogno si alimenta dell'interesse per la diversità quando questa è supposta economicamente efficiente. Le storie che abbiamo esaminato, a parte il caso del cattolico Morris West, non raccontano certo un'Italia immersa nella miseria, nel sottosviluppo. La mediazione, per funzionare, deve avere un certo grado di efficienza e, per questa via, di attrattiva.

Sciolla, che scrisse la sua analisi nel 1997, in un periodo in cui era ancora forti le aspettative sulla via italiana allo sviluppo, in seguito si concentra sul concetto di fiducia nelle istituzioni. "La fiducia nelle istituzioni, e anche quella interpersonale, nucleo portante dello spirito civico", scrive la sociologa, non è sempre "una disposizione d'animo interiorizzata, che non implica quindi alcuna riflessione, ma è un sistema di aspettative, fondato su valutazioni realistiche del grado di affidabilità, e quindi di rischio di fallimento, dell'interazione".[674] Dunque, se gli italiani non hanno fiducia nelle istituzioni questo non avviene a causa della loro mancanza di senso civico, ma perché non possono e dopo tante disillusioni, a ragion veduta, aver fiducia nella politica. Mentre il familismo, a dispetto delle implicazioni deterministiche di Banfield e degli altri sociologi americani, "non solo non ostacola, ma favorisce l'inclinazione dei soggetti ad identificarsi in cerchie sociali più ampie e a riconoscersi in un tipo di etica civile dal carattere liberale e tollerante".[675] L'analisi di Sciolla appare a posteriori come una orgogliosa difesa della mitizzata diversità italiana, destinata a breve a sgretolarsi sotto l'evidenza delle riflessioni anticipate da De Cecco. Ma negli anni Novanta il sogno italiano era ancora molto forte, in patria come nel mondo. Sarebbe rimasto tale almeno fino allo spartiacque del 2008, quando la crisi economica innescatasi proprio dagli USA della Lehman Brothers avrebbe generato diverse percezioni e valutazioni anche riguardo alla cultura della nostra penisola. E la letteratura globale ha ampiamente reso testimonianza del sentire comune, dei sogni e delle aspirazioni dell'*audience* mondiale (cfr. § 10.4, *Verso il 2020. La fine del sogno?*).

I *mysteries* anglosassoni dipingono l'Italia come una terra pericolosa. In alcuni casi le forzature, le licenze artistiche degli autori e delle autrici andrebbero definite per quello che sono: bugie finalizzate al richiamo del pubblico. Il familismo amorale funziona un po' come il sesso: dosi maggiori

[674] Loredana Sciolla, *Italiani. Stereotipi di casa nostra*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 29.

[675] *Ivi*, p. 57.

assicurano migliori vendite. Così, abbiamo visto che nell'Italia contemporanea, in Elizabeth George, le donne sono costrette a sfregiarsi per sfuggire ai matrimoni combinati, oppure che, in Donna Leon, gli ospedali non curano i pazienti a meno di elargire bustarelle al personale; e ancora, abbiamo osservato come in David Hewson l'interesse per certe pratiche e certi divieti tipici della cristianità si intrecci morbosamente con la curiosità per gli aspetti deviati della sessualità. Dunque un paese più che 'autentico' e tradizionalista: in alcuni casi gli autori e le autrici rappresentano un'Italia decisamente arretrata e lontana dalla modernità. Eppure, proprio in quest'Italia, i vizi possono trasformarsi in virtù. In *Ratking* (1988) di Dibdin il paese è stretto nella morsa di un atavico malcostume che è ovunque, ma che nessuno riesce a vedere. È una sorta di re dei topi, un mostruoso e animalesco groviglio che si nasconde nelle viscere del Belpaese. *Ratking* è un'efficace metafora della pervasività del familismo amorale, in ogni angolo dello stivale. La letteratura ci mostra come i vizi e le virtù italiche abbiano unificato la penisola attraverso la percezione dell'italianità, del carattere nazionale. Nei romanzi che abbiamo esaminato non c'è un sud corrotto e mal organizzato e un nord rigido ed efficiente: c'è l'Italia, la penisola delle meraviglie, il Belpaese, coi suoi vizi e le sue virtù. Il piccolo paese del bergamasco della Trigiani non è diverso, per calore familiare e qualità terapeutiche, dalla Roma di Gilbert o Aciman. Lo stesso vale per la Parma di Grisham o per la Liguria di Walter, salvifiche al pari della Sicilia di Giordano. La Venezia di Donna Leon è più pericolosa della Campania di Saviano. Anche in *Ratking*, ambientato nella tranquilla Perugia del centro Italia, Dibdin racconta un luogo pericoloso e abitato da un intrico di vizi e di misteri, quasi che da ogni finestra occhi misteriosi osservassero il protagonista, il povero commissario Aurelio Zen. In un passo iniziale, il commissario è costretto ad assistere al litigio fra un giovane romano e un anziano veronese che viaggiano con lui nel medesimo scompartimento ferroviario. È un pretesto narrativo per mostrare ai lettori le due possibili accezioni del carattere nazionale, e per indicare una decisa scelta di campo dell'autore. Se per il veronese uno sciopero, con conseguente ritardo del treno, è una catastrofe, il romano affronta la vita con molta più filosofia.

> 'Certainly it's a nuisance,' he remarked. 'But don't let's exaggerate the inconvenience. Besides, there are worse things than chaos.'
> 'And what might they be?'
> 'Too much order.'
> The Veronese made a contemptuously dismissive gesture.
> 'Too much order? Don't make me laugh! In this country too much order wouldn't even be enough. It's always the same. […] But for the love of God don't expect us to make the railways or the factories we have run efficiently, or make the teachers or bureaucrats do an honest day's work, or make people respect the existing laws. Oh no! Because that would smack of dictatorship, and of tyranny, and we can't have that.'
> 'That's not the point!' The young Roman had finally given up his pose of ironic detachment. 'What you want, signore, this famous "order" of yours, is something un-

> Italian, un-Mediterranean. It's an idea of the North, and that's where it should stay. It's got no place here. Very well, so we have a few problems. There are problems everywhere in the world![676]

Quando il narratore si esprime per mezzo del protagonista, il veneziano commissario Zen, il discorso si fa più interessante. I vizi ci sono, come è ovvio. Il paese è pericoloso e instabile. Ma come per magia, i vizi si trasformano in virtù, in qualcosa di desiderabile.

> Nevertheless, if he were forced to take sides between the old Veronese and the young Roman there could be only one choice. He had no wish to live in some miserable Northern land where everything ran like clockwork. As if that was what life was about! No, it was about those two lads out there in the corridor, for instance, typical Roman working-class toughs in jeans and leather jackets staring into the first-class compartments as they strolled along the corridor with an easy natural insolence which no degree of poverty could touch, as if they owned the place! The country might have its problems, but as long as it could go on producing that burning energy, that irresistible drive and flair …[677]

Gli italiani di Donna Leon, non ci sono dubbi, sono ben diversi dai *Northerners* come i tedeschi. E qui non c'è neppure l'ombra della contrapposizione nord/sud utilizzata da Dibdin per mostrare i due possibili lati del carattere nazionale: tutta l'Italia ha un unico, eccezionale, carattere. Leon è una delle poche autrici contemporanee che ha il coraggio di esprimersi anche attraverso ampie generalizzazioni, senza paura di essere accusata di pregiudizio. Come in questo passo, dove si spiega perché il traffico di opere d'arte provenienti dall'Oriente passi per Venezia, prima di dirigersi dai danarosi acquirenti situati in Germania: "No Italian would bother to ask why the shipments were not made directly to Germany. The Germans, it was rumoured, saw the law as something to be obeyed, unlike the Italians, who saw it as something first to be fathomed and then evaded."[678] Ma, quando l'americana Brett Lynch riapre gli occhi in ospedale dopo il pestaggio subito dai Mafiosi, non può che sussultare di sorpresa vedendosi accanto Flavia Petrelli, la cantante lirica italiana con la quale ha una relazione.

> 'What time is it?'
> Flavia looked down at her watch. 'Quarter to eight.'
> The number had no meaning at all. 'Morning or night?'
> 'Morning.'
> 'What day?'
> Flavia smiled and answered, 'Tuesday.'
> 'In the morning?'
> 'Yes.'
> 'Why are you here?'

[676] Michael Dibdin, *Ratking*, London, Faber and Faber, 2008, cit. e-book, Chapter 1.

[677] *Ibidem.*

[678] Donna Leon, *Acqua Alta*, New York, Grove Press, 2009, p. 213.

> ‘Where else do you expect me to be?’
> ‘Milan. You have to sing tonight.’[679]

Milano. La prima alla Scala. L’occasione di una vita, la consacrazione come soprano. Eppure Flavia, passionale e focosa, non ha esitato un momento. Anni e anni di sacrificio, le aspettative dei genitori, la gratificazione sociale e l’ossessione calvinista per la carriera. Tutto questo si scioglie come neve al sole sotto il cielo italiano. Per una donna come Flavia, settentrionale ma portatrice dei i vizi e delle virtù del belpaese, dalla voglia di vendetta all’abilità canora, fino alla passione per la cucina, non ci sono dubbi. Fra il lavoro e l’amore, è sempre quest’ultimo a vincere. L’americana Brett, sul suo letto d’ospedale, viene assalita dalla commozione.

> It was difficult for Flavia to keep her voice light, but she tried.
> ‘But you never cancel.’
> ‘Well, I did, and that’s the end of it. You Anglo-Saxons are so serious about work,’ Flavia said, voice now artificially light. ‘Do you want some more water?’[680]

Il mutamento è chiaramente visibile. I deprecati vizi si sono trasformati in virtù, la strada al contatto salvifico è aperta. Nel mondo anglosassone regneranno l’ordine, la mobilità sociale, il rispetto delle regole e chissà cos’altro. Ma i lettori, sembrano dire a gran voce Dibdin e Leon, vogliono ben altro. Vogliono la vita, la vita vera, quella che fa fremere dentro. Vogliono sentire anche loro la *burning energy* di cui parla Dibdin, vogliono poter giocare in un attimo la loro carriera per un capriccio, o per il sorriso della persona amata. Con la consapevolezza di non provare rimpianti, perché si è agito per amore. Questo significa davvero vivere, ci dicono gli scrittori dell’*Italian Dream*. E i lettori non chiedono loro che di continuare a sognare.

[679] *Ivi*, p. 18.
[680] *Ibidem*.

14. Il sogno della mediazione e la trappola del folclore mediterraneo

Anche il sogno di mediazione, la benevola fiducia nell'*Italian Way of Life* che ha ispirato la difesa dall'accusa di familismo degli anni Novanta, proviene dall'estero: cioè dalle rappresentazioni esterne all'Italia. Ne abbiamo visto un esempio con *Italiani: stereotipi di casa nostra* di Loredana Sciolla che, al solito, ho utilizzato più come un testo letterario che come un saggio, ovvero cercando di comprendere l'umore e le suggestioni che hanno ispirato l'autrice. Non può essere un caso che tale potente rivalutazione sia esplosa proprio fra gli anni Ottanta e i Novanta, quando le ansie da globalizzazione incipiente e i dubbi sull'*American Way of Life* oltreoceano cominciavano a farsi sentire. Quando in molti, prima che la crisi globale del 2008 ponesse loro domande ben più urgenti, iniziavano a chiedersi se fosse giusto vivere per il lavoro e la carriera o se, in quel piccolo lembo di terra in mezzo al Mediterraneo, non fosse possibile fare il contrario, cioè lavorare per vivere. La crisi personale e relazionale descritta da Elizabeth Gilbert nelle prime cinquanta pagine di *Eat, Pray, Love* è un esempio perfetto di questo *mood*, che nel 2006 era al suo apice.

Ho utilizzato i concetti di carattere nazionale e identità pressoché come sinonimi. Silvana Patriarca rileva come l'identità italiana faccia riferimento a una dimensione auto-immaginativa e soggettiva rispetto all'idea di carattere nazionale, che "tende a riferirsi alle dimensioni 'oggettive', consolidate (un insieme di particolari tratti morali e mentali) di una popolazione"[681]. Tuttavia, secondo la prospettiva adottata da questa analisi, i due concetti si intersecano, perché il carattere di un popolo consiste dei discorsi e delle rappresentazioni su di esso: e di tali rappresentazioni si alimenta l'identità. Che è un po' come dire che l'identità etnica, ovvero la produzione di definizioni del sé e dell'altro collettivi, non sia che una costruzione culturale. L'antropologia culturale ha evidenziato come i gruppi umani abbiano la costante tendenza a produrre definizioni di se stessi e degli altri, e già agli inizi del Novecento il sociologo americano William G. Sumner aveva posto l'accento sul carattere universale dell'etnocentrismo, ovvero la tendenza a giudicare i gruppi etnici 'altri' in rapporto al gruppo etnico di appartenenza. Sumner aveva introdotto a tale proposito i concetti di *ingroup* e *outgroup*, poi largamente impiegati nelle scienze sociali.[682] Proprio la prospettiva dell'antropologia culturale può evidenziare al meglio come la nozione di identità etnica faccia riferimento "ad una realtà di ordine *culturale e non naturale*. Ciò significa che per l'antropologia 'appartenere' ad un determinato gruppo

[681] Silvana Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. IX.
[682] Cfr. William Graham Sumner, *Folkways: A study of the sociological importance of usages, manners, customs, mores, and morals,* Boston, MA, Ginn and Company, 1906.

etnico, o etnia, è qualcosa che pertiene prima di tutto all'ordine del *simbolico*".[683] Dunque non c'è alcuna realtà naturale relativa all'identità italiana, che come ogni categoria etnica è essenzialmente una costruzione simbolica e un prodotto di circostanze sociopolitiche e culturali contingenti. Ma anche se nell'italianità non c'è nulla di oggettivo e tantomeno di immutabile, proprio la natura simbolica, culturale, relativa a un orizzonte sociale di questa categoria etnica, permette di esplorare la nozione di identità italiana attraverso la letteratura. Questo è tanto più vero se si osserva che la nozione di italianità che i testi esaminati ci trasmettono è, utilizzando alcune definizioni tratte dall'antropologia culturale, più *sostanziale* che performativa, ovvero è costruita principalmente attraverso lo sguardo dell'altro, l'osservatore esterno che dell'italianità scrive e argomenta.[684] La caratteristica dell'identità etnica sostanziale è di essere una costruzione identitaria creata per selezione, scelta dagli osservatori: proprio come gli autori dei testi che abbiamo esaminato, che hanno attribuito significato a elementi e tratti distintivi da loro osservati fra gli italiani, finendo per delineare una costruzione simbolica dell'identità italiana. Forse proprio una selezione di testi paraletterari di grande diffusione può far riflettere sulla natura culturale di ogni nozione etnica (etnia, etnicità, identità) e sul "processo di produzione" di un'identità etnica, evidenziando come le definizioni dell'altro collettivo, che si vorrebbero oggettive e immutabili, abbiano invece le "proprie radici in rapporti di forza tra gruppi coagulati attorno ad interessi specifici".[685]

Il saggio *L'Italiano* di Giulio Bollati mi ha aiutato, forse più di ogni altro, a comprendere come "nella simultaneità di primato e decadenza, di inferiorità oggettiva ipercompensata da un senso invitto di superiorità, si istituisce uno degli schemi più caratteristici e più stabili dell'intera storia italiana".[686] Gli italiani, per come essi si sentono intimamente, soggettivamente, e anche per come vengono rappresentati e percepiti all'esterno, sono in qualche modo il risultato di due opposte tendenze: da un lato la brutale, oggettiva consapevolezza di essere in ritardo rispetto alla 'modernità' dei propri vicini e degli stati coi quali intrattengono storicamente i rapporti più frequenti, come gli Stati Uniti; dall'altro la consapevolezza di "essere stati grandi", con ovvio riferimento all'eredità latina, ma anche al retaggio cristiano-cattolico, alle mille città e alla bellezza dei luoghi, all'incredibile versatilità dell'arte, e al mitizzato e celebrato ingegno individuale (quasi banale il riferimento a *La Civiltà del Rinascimento in Italia* di Jacob Burckhardt). Un insieme, un "terreno storico comune, di fecondità straordinaria"[687], che dappertutto, da nord a sud, consente "la molteplicità ora detta, nonché le sue mille e mille combinazioni […] dando una specifica impronta sua, italiana, a tutto ciò che da esso è

[683] Ugo Fabietti, *L'identità etnica*, Roma, Carocci, 2004, p. 14.
[684] Cfr. *Ivi*, p. 135.
[685] *Ivi*, p. 14.
[686] Giulio Bollati, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 2011, p. 42.
[687] Ernesto Galli della Loggia*, L'identità italiana, Bologna,* Il Mulino, 2011, p. 163.

nato".[688] Questa comune origine, questo terreno unificante nel quale confluiscono, certo, anche i deprecati – e poi assolti – elementi familistico-particolaristici, ha una tale forza aggregativa che le comunità italiane nel mondo si sentono pienamente partecipi di queste suggestioni identitarie. E questo è certo un paradosso: perché se è vero che lo stato nazionale ha una debole forza coesiva, che l'unificazione è stata in qualche modo imposta, è avvenuta "nel linguaggio 'freddo' della modernità piuttosto che in quello 'caldo' della tradizione"[689], tuttavia gli italiani, nel loro paese come nelle comunità sorte a causa della diaspora, non rinunciano a sentirsi *effettivamente* tali. Quindi, anche se l'unione politica è indubbiamente debole, se, come diceva Prezzolini, e l'Italia è "quella patria che si adora, ma per cui non si muore"[690], l'identità italiana mostra tratti fortissimi, resistenti a ogni sradicamento culturale e geografico. E come potrebbe essere diversamente, visto che, ancora con Prezzolini, l'Italia, la culla dell'Umanesimo, nell'immaginario non solo nazionale ma occidentale, rappresenta una sorta di super-patria universale? La storia politica dell'Italia è una storia di fallimenti: "la politica di tutti gli Stati italiani fu sempre quella di unirsi contro chiunque fosse forte […] specie se costui era italiano. Per secoli vi sono stati italiani, ma non l'Italia, e per secoli gli italiani, fatte poche eccezioni, continuarono a macchinare e a lottare per impedire l'unità del paese".[691] Ecco il mistero d'Italia, o meglio degli italiani: quello di un popolo che non è riuscito a unirsi se non dopo secoli, e comunque in maniera debole, imposta dall'alto; e tuttavia "i genii italiani"[692] con la loro propensione a lavorare "per questi compiti universali"[693] continuano a sorprendere e a servire il mondo. L'*italiano*, dunque, come carattere nazionale o identità individuale, si candida a essere uno dei più ambigui, affascinanti e misteriosi sentimenti identitari del mondo, poiché vive all'interno di una serie di paradossi, fra i quali la coesistenza di povertà e debolezza politica in patria con la genialità delle scoperte dei suoi abitanti è uno dei più macroscopici. E proprio dalla mitizzata diversità italiana discende l'illusione di potersi distinguere dalla consueta modernità occidentale, di poter mediare fra un passato 'autentico' e 'umano' e un futuro sentito come disumanizzante. Il carattere italiano si costituisce in un'ambivalenza fra povertà e bellezza, ma sempre all'interno di una potente consapevolezza: quella della diversità. E di questa consapevolezza, divenuta un sogno globale, si è alimentata, come abbiamo visto, la letteratura contemporanea, soprattutto quella angloamericana. Proprio Giulio Bollati è uno degli studiosi che più acutamente ha messo in guarda contro questa visione, apparentemente facile e consolatoria.

[688] *Ibidem*.
[689] Loredana Sciolla, *Italiani. Stereotipi di casa nostra*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 85.
[690] Giuseppe Prezzolini, *op. cit.*, p. 12.
[691] *Ivi*, p. 280.
[692] *Ivi*, p. 12.
[693] *Ibidem*.

> La specificità italiana, quale è stata proposta dal Risorgimento e perfezionata in seguito, è proprio in questo sdoppiamento, che consente di essere eventualmente moderni senza rinunciare ai doni mitici dell'arretratezza, alla saggezza e nobiltà che vi sarebbero racchiuse; che non esclude l'avvento dell'industria, ma senza perdere i benefici di un sistema di valori "umani" legati all'economia agricola; che ci fa tanto più intelligenti del nuovo, quanto più restiamo legati al vecchio, ecc. I sottoprodotti destinati all'uso popolare saranno: che l'ingegno naturale trionfa sul metodo, l'inventiva sulla preparazione, il cuore, l'impeto, il "garibaldinismo" sull'organizzazione. L'approdo finale può anche essere l'illusione di essere per eccellenza la cultura mediatrice di tutte le altre, nel tempo e nello spazio, il ponte tra Oriente e Occidente, tra arcaicità e fantascienza.[694]

Nel capitolo 3 ho citato lo storico David W. Ellwood a proposito della 'resistenza', collettiva e inconscia, degli italiani nei confronti della modernità anglosassone. Se lo storico Alexander Stephan ricordava la relativa facilità con la quale lo stile di vita americano era penetrato nella sconfitta Europa del dopoguerra, nello stesso volume Elwood evidenziava invece, una volta di più, la diversità italiana. L'Italia non è il mondo: non lo è per gli storici, e a maggior ragione non lo è per i letterati e i romanzieri, che abbisognano costantemente degli stimoli forniti dalla diversità culturale. Dunque, nei numerosi romanzi sull'Italia che abbiamo visto, che pure sono una minima parte di quelli commercializzati, troviamo sempre la medesima visione di fondo: l'Italia, povera e bellissima, terra di preti e di individui geniali, è diversa dal resto del mondo. Non è "il mondo", non si uniforma alla "generica aura statunitense"[695] che caratterizza la narrativa occidentale. La diversità italiana, come mostrato da scrittrici come Jhumpa Lahiri, si evidenzia nella lingua propria del paese, ricca di specificità, rimandi e collegamenti alla tradizione latino-classica; e ricca anche di suggestioni psicologiche, come l'"attraversiamo"[696] di Elizabeth Gilbert. I romanzi mostrano spesso la resistenza linguistica degli italiani, dipinti come refrattari al codice standard della modernità, ovvero al semplificato inglese-statunitense: come nella Parma di Grisham, dove anche il pellegrino più disinteressato alla cultura alla fine si convince a imparare l'italiano, o nella terribile Lucca medievale di E. George, dove trovare qualcuno che mastichi l'inglese è quasi impossibile. Anche Luigi Barzini ha dato una sua interpretazione, acuta e amara, della diversità italiana. Gli italiani, scrisse il giornalista nel 1964, non possono permettersi il lusso di illudersi, di credere che al mondo viga la modernità anglosassone, il rispetto per le leggi, la democrazia e la certezza del diritto; per non parlare della meritocrazia. Devono ben presto costruirsi una corazza, devono affrontare il mondo per quell'abisso

[694] Giulio Bollati, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 2011, p. 118-19.

[695] Vittorio Coletti, *Romanzo mondo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 69.

[696] Elizabeth Gilbert, *Eat, Pray, Love: One Woman's Search for Everything Across Italy, India and Indonesia*, New York, Penguin, 2006, p. 75-6, p. 346.

di caos e ingiustizia che è in realtà. "How old are the little boys in Naples who steal bags from parked cars and procure prostitutes for sailors on shore-leave? They are born decrepit".[697] In assenza di regole certe, in balia dei poteri forti, per la gente del popolo la vita in Italia è ben difficile. "These people, however, also discover that all official institutions are weak and unstable in Italy: the law is flexible and unreliable, the State discredited and easily dominated by powerful persons or groups, and society (as conceived elsewhere) has little influence."[698] Ma ecco che, come per magia, i vizi si mutano in virtù, o almeno mostrano il loro lato positivo: "And yet, somehow, life around them flows easily: man is not always devoured by man; people do defend themselves; the daily work is done; the country can be considered civilized, in fact it is among the most civilized in the world, although admittedly enjoying a peculiar civilization of its own. Man is by no means alone here. He is immersed in humanity. He is aided, comforted, protected in many ways. In fact, life can often be gay, animated and satisfying".[699] Barzini ci mostra come il tanto decantato e salvifico "saper vivere" italiano sia basato sull'atavica abitudine alla rassegnazione e al disincanto. Ma in fondo, anche in questa amara accezione, il giornalista offre un'ennesima testimonianza della diversità italiana: una diversità che i romanzi anglosassoni sull'Italia hanno mostrato attraverso mille angolazioni, talvolta in maniera sbrigativa e superficiale, talvolta enfatizzando le capacità terapeutiche di quella sorta di immersione nell'alterità che è il viaggio in Italia.

Il mito della diversità e la riproposizione degli *Italian vices* in positivo sono molto di più di un fenomeno funzionale al turismo. Rappresentano un balsamo per la tormentata identità italiana, ultimamente minata da quella che Loredana Sciolla ha definito una "tendenza all'autodenigrazione e all'accettazione come fossero verità inconfutabili di stereotipi negativi che ci incatenano a misteriose tare ereditarie".[700] Al di là dell'ennesima stoccata a Banfield e soci, credo che la tendenza all'autodenigrazione non sia che una riproposizione dell'antico senso di inferiorità oggettiva che ci portiamo dietro dalla caduta dell'impero romano. Bollati evidenziava quanto potesse essere pericolosa una visione consolatoria, che risolve la tara del familismo amorale e dell'oggettiva inferiorità politica e spesso economica, col semplice ribaltare la questione dei vizi al positivo, facendone una specificità latina, mediterranea. Qualcosa che insomma, alla fine ci fa vivere come e meglio degli altri, anche se il sistema politico risulta instabile, il sistema industriale vacilla, la coesione sociale manca, ecc. Lo schema della diversità italiana o, per usare le parole di Bollati, "l'illusione di essere per eccellenza la cultura mediatrice di tutte le altre", può essere ben pericolosa. Quaranta o cinquant'anni fa, quando ancora era forte il blocco socialista e gli intellettuali, in Italia

[697] Luigi Barzini, *op. cit.*, London, Penguin, 1968, p. 177.
[698] *Ivi*, p. 181.
[699] *Ibidem*.
[700] Loredana Sciolla, *op. cit.*, p. 89.

come nel mondo (l'Italia, com'è noto, aveva il partito comunista con i più vasti consensi d'Europa) aderivano agli schemi marxisti, Banfield veniva criticato per la sua spiegazione culturalista e determinista; in anni più recenti gli orpelli sulle spiegazioni strutturali sono stati fatti cadere, ma si sono riabilitati i cosiddetti vizi, si è nobilitato lo stile di vita italiano nella società come nell'economia, giungendo perfino a sostenere che particolarismi e clientele giovino ai distretti industriali e favoriscano un certo tipo di sviluppo: alternativo alla modernità anglosassone, al solito. A mio avviso sarebbe stato meglio mantenere alcune delle spiegazioni strutturali degli economisti marxisti, perché certo miseria, incultura e latifondo non hanno giovato allo sviluppo del paese. L'assoluzione veloce e definitiva di ogni familismo italico, invece, è la strada che sembra essere stata percorsa; e Bollati sottolineò quanto storicamente questa illusione consolatrice fosse connessa con gli sviluppi autoritari che portarono al fascismo:

> Quello che fa la forza e assicura la longevità di questo schema è la sua capacità di colmare in una forma storicamente plausibile e psicologicamente necessaria il disavanzo tra il sottosviluppo obiettivo e un'immagine soddisfacente di sé […] lo schema in questione vivrà una lunga, contraddittoria, eccitata primavera. E avrà tutto l'agio di far sbocciare i germi autoritari e reazionari che covavano, fin dall'origine, dentro un involucro di benevolo, civile, missionario umanismo. […] Osserviamo […] come lo stereotipo della conciliazione italiana di moderno e di antico, basata sulla capacità di integrare le innovazioni nell'armonia di una società gerarchica e patriarcale, alla prova dei fatti viri immediatamente verso la forma più arcaica e autoritaria di questo ideale sociale.[701]

Bollati utilizza il termine stereotipo: perché quello della conciliazione fra povertà, anti-modernità di fondo e immagine positiva di sé, condita con massicce dosi di 'bellezza' e 'passione', quello schema caratteristico e illusorio con cui i romanzi che abbiamo letto e analizzato finora blandiscono la tormentata identità italiana e deliziano i lettori stranieri, è un vero stereotipo. Dopo la disunità italiana, esemplificata da *The Sicilian* di Puzo, dopo il paese pericoloso e socialmente arretrato dei *mystery writers*, quello della mediazione fra passato e presente è l'ultimo e più pervasivo degli stereotipi. Bollati ha parlato di schema tipico, di stereotipo presentato in una *forma psicologicamente necessaria*: perché contribuisce a creare una soddisfacente immagine identitaria nella popolazione oggetto di rappresentazione. Questa visione del carattere nazionale, queste rappresentazioni possono risultare gradevoli agli stessi italiani che, magari con un malcelato sorriso, ne lamenteranno le banalizzazioni: ma questo schema racchiude al suo interno una trappola, pericolosa perché ci schiaccia verso un folclore mediterraneo senza speranza di cambiamento, se non attraverso, come ammonisce Bollati, una pericolosa deriva autoritaria. Perché questo mito, questo sogno dell'Italia

[701] Giulio Bollati, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 2011, p. 119-20.

come "paese dove si vive bene" (a dispetto, e grazie ai vizi particolaristico-familisti), è emerso a livello globale? La letteratura di successo ci aiuta a rispondere: il mito della diversità e della mediazione, lo stereotipo positivo, viene enfatizzato dal bisogno di alternative e dalla profonda crisi che i paesi neo-liberisti, Stati Uniti in testa, vivono da molti anni, e che prende forma soprattutto nei periodi di relativa prosperità economica. Si tratta di una tendenza che, come ho sostenuto, si è consolidata in forma percepibile negli anni Settanta con il successo di Mario Puzo e che è esplosa negli anni Novanta, con un crescendo fino al 2005-2008. I sintomi di questo cambiamento percettivo però, come mostra un osservatore acuto e interno a una delle società più avanzate quale Barzini, erano già intuibili nei primi anni Sessanta:

> The illusion Italy creates is a relief. […] The consolations which Italy afforded at all times have become infinitely more precious today than they ever were. The Western world is deeply uneasy. It is coming to doubt the utility and sanctity of some of its traditional virtues, those on which it based its moral tranquillity and its self-respect. […] The regimentation of an industrial mass society is becoming more and more stifling. Men are kept working like galley slaves of old by their desire to conquer more and more garish material possessions. They are fed ready-made ideas, they are supplied with art approved by the authorities, entertained by the same shows, dazzled by the same ceremonies, stirred by the same slogans, moved by the same collective emotions. Modern men get lost in a maze of larger and larger anonymous organizations. Loneliness and tedium envelop each of them whenever he can get out of the uproar long enough to think about himself.
> The art of living, this disreputable art developed by the Italians to defeat regimentation, is now becoming an invaluable guide for survival for many people. *La dolce vita* is spreading to countries which despised it and feared it, or coming to the surface in countries which liked to think it did not exist. […]
> In a minor way, Italy has perhaps become once again a teacher of nations.[702]

Quasi sessanta anni ci separano da questo scritto di Barzini. E oggi, con le angosce ambientaliste globali, le derive neo-liberiste di paesi come Cina, India, Pakistan, il crollo del sistema dei blocchi contrapposti e l'emergere dei populismi, i motivi per cercare consolazione nella "mediazione italiana" sono più forti che mai. Cosa si nasconde dietro il successo globale di certi marchi italiani, se non l'illusione di rivivere un pezzo del proprio passato, andato perduto per sempre? Quale, in fondo, la motivazione inconscia che sta dietro la pervasività dell'*Italian Dream*? La mediazione con una cultura antica e scomparsa, la sfiducia nel sistema di vita attuale, il giustificato pessimismo verso l'evoluzione del concetto di modernità anglosassone. Ma se per i visitatori di passaggio, per i turisti che a milioni si rapportano con il sogno, anche nella forma degli *Italian simulacra* sui cui ha scritto Stephanie Hom, l'*Italian Way of Life* può sollevare temporaneamente dalle angosce della modernità, per gli italiani, scrisse Barzini, "It solves no problems. It makes them worse. It would be a success of

[702] Luigi Barzini, *op. cit.*, London, Penguin, 1968, p. 337-8.

sorts if at least it made Italians happy. It does not. Its effects are costly, flimsy and short-range. The people enjoy its temporary advantages, to be sure, without which they could not endure life, but are constantly tormented by discontent".[703] L'indulgenza e la rassegnazione possono rendere la vita tollerabile, ma "They also waste the efforts and the sacrifices of the best Italians and make poverty, tyranny and injustice very difficult to defeat"[704] conclude amaramente Barzini, riallacciandosi (senza menzionarlo esplicitamente) a Banfield. Senza abbracciare le conclusioni pessimistiche (e, certo, un poco deterministiche) degli americani e dello stesso Barzini, che un po' americano era anche lui, vorrei sottolineare in chiusura il pericolo rappresentato da tutti gli stereotipi e dalle generalizzazioni, specie quando vengono diffuse e amplificate dai media. Anche quando gli stereotipi sono volti al positivo, anzi proprio in questo caso.

La tendenza, in letteratura come nelle arti, al recupero delle radici, è certo caratteristica delle odierne società occidentali. Scrive la sociologa Rosalba Perrotta: "Accanto al superamento delle metanarrazioni e alla commistione dei generi, tipici del postmodernismo, emergono anche, nella nostra società, esigenze di rigore, desiderio di certezze e rivalutazioni della tradizione. La paura di perdere i propri schemi di riferimento induce molti a valorizzare il passato e orienta verso il recupero delle radici. Si affermano, così, le cucine locali; si fanno 'rivivere' riti che non sono mai esistiti (*primordialismo inventato*); si premiano romanzieri che utilizzano il dialetto (Andrea Camilleri, ad esempio), l'ambientazione 'regionale' (Camilleri, la Agnello Hornby), le saghe familiari (Melania Mazzucco)".[705] Con riferimento alla rappresentazione dell'Italia nella letteratura, la conseguenza peggiore è che questi stereotipi vagheggianti la mediazione (Bollati: fra oriente e occidente, Rampini: fra supersviluppo e qualità della vita) corrono il rischio di alimentare e sostenere una concezione dell'italianità meridionalizzata e folclorizzata. La fanno ricadere appieno nel folclore mediterraneo, un modo di rappresentare il carattere nazionale che ci allontana dalla modernità e dal 'nord', che giustifica e in qualche modo apprezza i lati negativi della società (familismo), rappresentandoci felicemente improduttivi, parassitari e corrotti. E non è una questione di Nord e di Sud interni al paese, ma di una orientalizzazione globale dell'Italia nel suo complesso, dalle Alpi alla Sicilia. A questo punto, a proposito di Said/Gramsci, c'è da chiedersi se il nostro occidente, ovvero gli USA e il nord Europa, ci rappresentino così per un loro tornaconto. Difficile sostenere che sia proprio così, anche se un'immagine dell'Italia felicemente folclorizzata può giustificare e alimentare un atteggiamento mentale di comodo nei confronti del paese ("gli italiani non si sanno gestire, sono corrotti, hanno bisogno di guida e sostegno da parte di stati politicamente più civili"). Per

[703] *Ivi*, p. 339.
[704] *Ibidem*.
[705] Rosalba Perrotta, *Cornici, specchi e maschere*, Bologna, Clueb, 2005, p. 167.

approfondire queste considerazioni (che certo esulano dal presente lavoro) bisognerebbe probabilmente guardare alla recente storia italiana, soprattutto agli anni Settanta, ovvero la stagione in cui le promesse di cambiamento e le speranze riformatrici del centro sinistra vennero disilluse e si aprì la pagina degli anni di piombo, e il successivo riflusso.[706] Il tipo di letteratura sulla quale ho basato questa ricerca fa certo bene al turismo, ma non allo sviluppo di un senso civico nazionale, perché di fatto non spinge al cambiamento. Anzi, all'opposto attraverso la valorizzazione degli *Italian vices* finisce per negare la loro stessa esistenza, e per questa via ci allontana dalla modernità. Questo atteggiamento orientalizzante viene replicato dai media, anche e soprattutto da quelli italiani, attraverso il linguaggio e l'ideologia che, seguendo Rossi-Landi, è insita in esso. Le riserve sull'opportunità di sviluppare in senso moderno, anglosassone, il paese, che Bollati sottolineò essere presente nel retroterra culturale del Risorgimento, proseguono ancora oggi. E con l'ambigua espressione "modernità anglosassone" non mi riferisco certo a chissà quale deriva post-industriale o iper-consumistica, ma all'accettazione, alla regolamentazione e alla pianificazione in senso compatibile con l'ambiente di una società industriale[707] che coesista insieme a una "vera cultura dello Stato, una cultura cioè degli interessi generali e della loro tutela, della legge, dell'imparzialità delle procedure"[708]: insomma una cultura civica che si opponga ai familismi e alle oligarchie di cui già Machiavelli e Leopardi lamentavano gli effetti negativi sulla società italiana.

La letteratura globale ci trasmette invece un quadro dell'italianità ampiamente stereotipato, che in larga parte guarda al passato, a un folclore da parata per il *Columbus Day*. Questo è particolarmente evidente per i discendenti degli italiani della diaspora, che devono convivere quotidianamente con una rappresentazione di sé spesso stereotipata oltre i limiti del tollerabile: ad esempio nel caso del programma televisivo *Jersey Shore*.[709] Ha scritto Fred Gardaphé, docente della newyorchese SUNY che si è a lungo occupato di identità italoamericana: "If Italian Americans want to move beyond organized crime or organized buffoonery they must find new ways of organizing their culture that must come through understanding their own history".[710] In questo senso, la focalizzazione sulla nostalgia e le rappresentazioni sentimentali e folcloristiche servono a ben poco, quando non sono

[706] Cfr. Guido Crainz, *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni ottanta*, Roma, Donzelli, 2005.
[707] "La modernità, se designa la tendenza-appartenenza al mondo industrializzato (potremmo sceglierne un altro?) è l'unico metro su cui costruire una cadenza storica non astratta e puramente verbale; […] In ogni caso non esistiamo se non al suo interno, e tutta la cultura moderna, la filosofia e la poesia non sono che una ininterrotta interrogazione sulla nostra sorte di terrestri industrializzati." Giulio Bollati, *op. cit.*,, pp. XXXVIII-XXXIX.
[708] Ernesto Galli della Loggia*, L'identità italiana, Bologna,* Il Mulino, 2011, p. 150.

[709] Cfr. Letizia Airos, Ottorino Cappelli (Eds.), *Guido. Italian/American Youth and Identity Politics*, New York, Bordighera, 2011.
[710] Fred Gardaphé, *Columbus: Forget about Him; Remember the Future!*, in A. J. Tamburri (Ed.), *Meditations on Identity. Meditazioni su identità*, New York, Bordighera, 2014, p 95.

negative, perché anche per chi vive lontano dalla patria d'origine ma sente forti affinità con essa, il sentimento identitario dovrebbe essere indirizzato in senso moderno, e non schiacciato verso un passato banalizzante. "Ethnic memory is … or ought to be future, not past oriented. This is an idea that needs to be developed as we begin looking for ways to present Italian American culture in classrooms at all levels and to preserve it in museums and other cultural institutions".[711]

Affrontare la letteratura commerciale sull'Italia dal punto di vista degli stereotipi trasmessi è piuttosto sconfortante. Le conseguenze di questi sull'identità italiana, che secondo la prospettiva che ho adottato si costruisce socialmente ed è sovranazionale – supera i confini territoriali del paese, tanto che i medesimi problemi identitari di reazione alle rappresentazioni culturali sono sentiti nelle comunità italiane nel mondo – non sono certo positive. Da una parte si rappresentano in maniera spietata, perfino esagerata, certi vizi tipici, facendoli risalire alla tara atavica del familismo amorale, quindi con una buona dose di determinismo; dall'altra, e questo è persino peggio, si assolvono in ultima analisi tali *vices*, familismo e corruzione compresi, facendoli rientrare in un quadro di consolatorio "saper vivere", in una cornice banalizzante e folcloristica. La conseguenza è che da un lato l'italiano, così come viene costruito socialmente da quanto ci rappresentano i testi, è criticato e quindi ne viene sminuita l'autostima; dall'altro viene però assolto, quindi ogni spinta al cambiamento viene bloccata. Utilizzando una metafora pedagogica, è come se un bambino venisse continuamente rimproverato per il suoi vizi, veri o presunti che siano, e poi assolto, o persino incoraggiato a continuare nel comportamento prima condannato. Barzini, già nel 1964, aveva intuito tutto questo, come le pagine finali di *The Italians* dimostrano. Rimanendo nell'ambito educativo, gli psicologi, attraverso la famosa teoria dell'effetto Pigmalione (sviluppata negli anni Sessanta da Roberth Rosenthal e Lenore Jacobson), ammoniscono a non sottovalutare l'effetto di auto-adempimento delle profezie stereotipiche. "A preoccupare di più, tuttavia, sono le conseguenze a lungo termine associate alle appartenenze sociali. Ciò è particolarmente vero per gli individui che più si identificano con l'ambito verso cui lo stereotipo di gruppo è indirizzato […] Ciò che può facilmente accadere a queste persone è una progressiva modifica del concetto di sé in risposta alla sensazione di 'minaccia' continuamente sperimentata. Si difendono, insomma, facendo ricorso al meccanismo di disidentificazione. Ma mentre provano a salvare l'autostima, perdono motivazione e interesse".[712] I giovani italiani che vivono in contesti nei quali la loro identità è marginalizzata, come gli italoamericani che si vedono paragonati ai personaggi del citato *Jersey Shore* o ai mafiosi da operetta delle *sitcom*, rischiano di disidentificarsi dalla loro identità italiana, di sperimentare un inconscio

[711] *Ivi*, p. 96.
[712] Philip Zimbardo, Piero Bocchiaro, *La minaccia indotta dallo stereotipo*, in *Psicologia contemporanea*, n. 263, settembre-ottobre 2017, Firenze, Giunti, 2017, pp. 14-15.

rifiuto per tali modelli che, però li depriva e li demotiva intimamente. Ancor più grave il rischio per i giovani italiani che vivono in patria, sottoposti alla tentazione di emulare le identità che vengono loro proposte dalle *fiction* letterarie e televisive: conformandosi così al triste stereotipo dei vari *Guidos and Guidettes*, che fa assomigliare i ragazzi a dei bulletti muscolosi e schiaccia le ragazze verso lo sconfortante modello di "donna del boss". La strada per affrancarsi dalle pressioni esterne è costantemente in salita. Nell'ultimo capitolo, il quindicesimo, esaminerò brevemente alcuni autori italiani di grande successo negli Stati Uniti, per indagare se nelle loro opere abbiano reagito alla tipizzazione dell'italianità. Tendenzialmente, anche in questi autori, pur essendo presente un certo sforzo per caratterizzare il proprio stile, differenziandosi notevolmente dalla letteratura commerciale americana, l'Italia è comunque rappresentata nella consueta forma di un paese stretto nella morsa del malcostume e dei vizi familistici; e anche in questa letteratura questi ultimi vengono assolti e considerati una sorta di emblema distintivo della diversità italiana, della mediazione fra passato e futuro, in una sorta di perpetuarsi delle visioni provenienti dall'estero. Insomma, in un certo modo l'Italia viene orientalizzata anche dagli stessi italiani, perché le visioni consolatorie e auto-assolutrici, come ricordava Bollati, sono un balsamo psicologico necessario per la (ferita) identità italiana. Questo per ribadire quanto sia difficile, come scrisse Primo Levi, reagire alla "incessante, impercettibile forza di penetrazione dei luoghi comuni"[713]. Che fare, allora?

> Sarebbe certamente opportuno attrezzarsi sul piano psicologico così da attenuare le pesanti conseguenze finora tratteggiate […] strategie difensive di provata efficacia consistono nel focalizzare l'attenzione sui punti in comune (anziché sulle differenze) tra i gruppi, nel fornire alle persone modelli di successo (figure del proprio gruppo che abbiano raggiunto obiettivi importanti finanche in ambiti diversi da quello colpito dallo stereotipo) o nel guardare al proprio gruppo come un insieme variegato ed eterogeneo di individui, anziché come a un'entità unica formata da persone simili con mete comuni. Poter fare pronto ricorso ad almeno una di queste strategie significherebbe ridurre sia il peso psicologico derivante dal percepirsi costantemente sotto esame, sia la probabilità che il contenuto dello stereotipo di gruppo diventi una vera e propria profezia.[714]

Il riconoscimento della diversità individuale, al posto del messianico e illusorio affidamento su una supposta diversità etnica, è dunque la difficile strada da percorrere per affrancarsi dalla minaccia degli stereotipi. Gardaphé ha scritto: "Just like Columbus, the romance and tragedy of early 20th century immigration can no longer serve as models for Italian American identity. […] They [today's youth] need to be exposed to historical and contemporary models in the areas of art, business, and education

[713] Primo Levi, *La tregua*, Torino, Einaudi, 2014, p. 81.
[714] Philip Zimbardo, Piero Bocchiaro, *La minaccia indotta dallo stereotipo*, in *Psicologia contemporanea*, n. 263, settembre-ottobre 2017, Firenze, Giunti, 2017, p. 15.

that they can study, emulate and transcend".[715] Solo un difficile lavoro educativo può aver ragione degli stereotipi e contribuire alla costruzione di un'identità italiana che non abbia bisogno di sentirsi illusoriamente superiore alla modernità anglosassone, ma che abbia il coraggio di affrontare e superare gli antichi vizi del "familismo amorale" senza cercare di negarlo né di riabilitarlo.

[715] Fred Gardaphé, *Columbus: Forget about Him; Remember the Future!*, in A. J. Tamburri (Ed.), *Meditations on Identity. Meditazioni su identità*, New York, Bordighera, 2014, p 95.

15. L'Italia più visibile

15.1 Tensioni verso la transculturazione

Guaman Poma fu un cronista peruviano vissuto fra il XVI e il XVII secolo, al tempo della colonizzazione europea delle Americhe. È conosciuto in quanto autore di un lungo (quasi 1200 pagine) manoscritto indirizzato a Re Filippo III di Spagna, in cui forniva un dettagliato resoconto sulla realtà andina. Il manoscritto non giunse mai nelle mani del sovrano spagnolo: venne fortunosamente ritrovato solo nel 1908, in una biblioteca di Copenaghen. Ma la gigantesca cronaca di Guaman Poma rappresenta, per usare le parole di Mary Louise Pratt, un "extraordinary intercultural tour de force".[716] La studiosa americana nel suo celebre articolo del 1991 *Arts of the Contact Zone*, utilizzò il manoscritto per introdurre il concetto di *contact zone*, ovvero "social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in context of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today".[717] L'articolo di Pratt ebbe una vasta risonanza, tanto che i concetti delineati dalla studiosa furono utilizzati per proporre riforme in ambito pedagogico ed educativo, fino a suggerire un approccio alle scienze umane non come aree culturali delimitate in senso storico o linguistico, ma attraverso le zone di contatto fra più culture. Tornando a Guaman Poma, il titolo dell'opera, redatta in un misto di spagnolo e quechua, è *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, e Pratt ammonisce subito: "The title is important".[718] Gli Incas infatti non avevano un sistema di scrittura e per la complessa organizzazione amministrativa dell'impero venivano utilizzati altri metodi, come cordicelle annodate e raccolte in un *quipu*, complessi arazzi colorati, pallottolieri di varie fogge. Lo stesso concetto di 'cronaca', intesa come resoconto storico, era totalmente estraneo alla cultura inca. Guaman Poma utilizzò la lingua spagnola (anche se in maniera sgrammaticata e frammista al quechua), il genere cronachistico e la scrittura come mezzo di comunicazione: tutti elementi che rimandano alla cultura dominante e alla volontà dell'autore di entrare in relazione con essa. Nella sua "nuova cronaca" rivolta al Re di Spagna, l'inca rappresentò il suo mondo, il Perù sfruttato e depredato dagli spagnoli, "by rewriting the Christian history of the world from Adam and Eve, incorporating the Amerindians into it as offspring of one of the sons of Noah".[719] Guaman Poma proseguì la cronaca descrivendo storia,

[716] Mary Louise Pratt, *Arts of the Contact Zone*, in *Profession* (1991), pp. 33-40, MLA, 1991, p. 34.
[717] *Ibidem*.
[718] *Ibidem.*
[719] *Ibidem.*

costumi, leggi e usanze del suo popolo, cercando costantemente di esprimersi in modo da stabilire un contatto col lettore-dominatore: l'incorporazione della tradizione cristiana all'interno della storia andina è un esempio dello stile comunicativo, in apparenza caotico e bizzarro, dell'autore. Il fine, come si comprende nella seconda parte del testo (*Buen Gobierno y Justicia*) era quello di sollecitare la corona spagnola a effettuare una riforma del governo coloniale. Guaman Poma non aveva adottato metodi e stili comunicativi propri della cultura dominante solo per compiacere gli spagnoli: il manoscritto, e lo stesso autore, erano un 'prodotto' dello scontro culturale, drammatico e cruento, che aveva caratterizzato il Sud America di quegli anni. Infatti, nonostante le notizie biografiche sull'autore siano discordanti, si ritiene che egli abbia avuto nobili natali e che sia entrato in relazione con la cultura e la lingua spagnola, oltre che con la religione cristiana, in giovanissima età. Ecco che allora il caso della gigantesca e inascoltata missiva dell'andino diviene uno straordinario esempio di testo interculturale, un formidabile antico esempio del prodotto dello scontro fra culture.

> Guaman Poma's *New Chronicle* is an instance of what I have proposed to call an *authethnographic text*, by which I mean a text in which people undertake to describe themselves in ways that engage with representations others have made of them. […] Autoethnographic texts […] involve a selective collaboration with and appropriation of idioms of the metropolis or the conqueror. These are merged or infiltrated to varying degrees with indigenous idioms to create self-representations intended to intervene in metropolitan modes of understanding. […] Guaman Poma constructs his text by appropriating and adapting pieces of the representational repertoire of the invaders. He does not simply imitate or reproduce it; he selects and adapts it along Andean lines to express (bilingually, mind you) Andean interests and aspirations.[720]

Due anni dopo l'uscita dell'articolo di Pratt, nel 1993, Edward Said pubblicò *Cultura e Imperialismo*, nel quale l'autore suggeriva, mutuando il termine dal lessico musicale, di effettuare una lettura *contrappuntistica* della cultura Occidentale. Come nella scrittura musicale contrappuntistica vi sono più linee melodiche indipendenti che si combinano fra loro, così la cultura occidentale andrebbe letta attraverso e insieme alle altre culture con le quali essa viene in contatto. L'idea occidentale di cultura è tradizionalmente legata alla formazione di identità intese come essenze date, con precisi confini e con altrettanto precise relazioni con gli Stati-nazione. Nelle parole di James Clifford: "expectations of wholeness, continuity, and essence have long been built into the linked Western ideas of culture and art".[721] Ma queste aspettative, pur radicate, si vanno oggi sempre più indebolendo. Come per gli antropologi culturali non vi è alcuna realtà di ordine naturale per rapportarsi al concetto culturale e

[720] *Ivi*, pp. 35-6.
[721] James Clifford, *The predicament of culture*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988, p. 233.

simbolico dell'identità etnica,[722] così oggi, nell'epoca postmoderna, postcoloniale e globalizzata, l'appropriazione culturale, e segnatamente la transculturazione, è un processo centrale. Le argomentazioni di studiosi come Pratt, Said, Clifford, sono rappresentative di una comune posizione anti-essenzialista, una posizione teoretica che non crede più alla purezza e alla staticità culturale. "If one thinks of cultures, or literatures, as discrete, coherently structured, monolingual edifices, Guaman Poma's text, and indeed any aoutoethnographic work, appears anomalous or chaotic"[723], ha scritto Pratt. Oggi, ci sono indubbie tensioni anti-essenzialiste verso la riconcettualizzazione della cultura come processo relazionale e non statico; costanti tensioni verso la transculturazione, un processo che "involves cultural elements created through appropriations from and by multiple cultures such that identification of a single originating culture is problematic. Transculturation involves ongoing, circular appropriations of elements between multiple cultures, including elements that are themselves transcultural".[724] La concettualizzazione della transculturazione riesce a teorizzare efficacemente l'appropriazione culturale nell'era postmoderna e nel contesto del capitalismo globale, senza ricorrere ai concetti di dominazione (imposizione) e sfruttamento culturale; ma allo stesso tempo bisogna considerare che categorie come sfruttamento o dominazione, che presuppongono una visione della cultura dominata come 'pura', delimitata da confini, e dunque in qualche modo essenzialista, sembrano essere necessarie per la difesa di culture marginalizzate o minoritarie.[725] In altre parole, per la difesa di una cultura marginalizzata, nozioni essenzialiste come quella di "sfruttamento culturale" (appropriazione di elementi di una cultura dominata da parte di una dominante senza sostanziale reciprocità) sembrano ancora necessarie, e non tutto può essere indiscriminatamente fatto passare come semplice "contatto culturale". Con riferimento all'oggetto di questa ricerca, non tutto ciò che gli autori hanno scritto sull'Italia può essere ascritto, in nome dell'indistinguibilità degli apporti nella società del meticciato, alla categoria falsamente neutra della transculturazione. Vi sono poi ulteriori paradossi. Come è stato evidenziato, è proprio una visione essenzialista e delimitata delle culture minoritarie che favorisce la loro mercificazione, e dunque lo sfruttamento da parte di esponenti di altre culture dominanti.[726] La mercificazione (*commodification*) infatti abbisogna di elementi altamente riconoscibili, e dunque facilmente commerciabili, di cui appropriarsi. Paradossalmente, è proprio la difesa e il riconoscimento pubblico di elementi culturali caratterizzanti le culture marginalizzate che rende possibile il loro sfruttamento da parte dei gruppi sociali più potenti. Vi sono

[722] Cfr. Ugo Fabietti, *L'identità etnica*, Roma, Carocci, 1998, pp. 13-24.
[723] Mary Louise Pratt, *Arts of the Contact Zone*, in *Profession* (1991), pp. 33-40, MLA, 1991, p. 36.

[724] Richard A. Rogers, *From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation*, Communication Theory 16, 2006, p. 491.
[725] *Ivi*, pp. 499-500.
[726] *Ivi*, pp. 488-90.

dunque forti tensioni fra una visione statica, essenzialista delle culture, e una mobile, sovrapponibile. Non tutto ciò che è "transculturale" può essere considerato come positivo di per sé, perché questo significherebbe tralasciare di considerare le dinamiche conflittuali (di violenza, subordinazione, sfruttamento) che hanno permesso la comparsa dei fenomeni culturali delle *contact zones*. Nelle parole di Ugo Fabietti:

> Condannare l'esistenza dell'ibridazione, del meticciamento e del sincretismo o addirittura proporsi illusoriamente di impedire che tali fenomeni si verifichino in omaggio a un'idea di 'autenticità' delle culture, vorrebbe dire porsi all'interno di un discorso esclusivista […] Pensare, al contrario, che tali realtà siano non problematiche o positive, solo per il fatto che si tratta di fenomeni che hanno caratterizzato l'intero arco della vicenda umana, significherebbe dimenticare i drammi e le violenze di cui ibridazione, meticciamento e sincretismo sono stati spesso il risultato. Non sono mai stati qualcosa che l'umanità ha avuto in dono 'gratis'.[727]

"Transculturation, like autoethnography, is a phenomenon of the contact zone",[728] ha scritto Mary Louise Pratt; ma proprio la drammatica vicenda di Guaman Poma ci ammonisce che la transculturazione e il meticciato che caratterizzano il testo sono stati ottenuti dall'autore, e dal suo popolo, a carissimo prezzo.

15.2 L'Italia raccontata dagli italiani. Elena Ferrante, *My Brilliant Friend* (2012), Maurizio De Giovanni, *The Bastards of Pizzofalcone* (2016), Andrea Camilleri, *The Snack Thief* (2003)

Questa ricerca ha finora riguardato autori e autrici stranieri/e che raccontano l'Italia e l'italianità riscuotendo un buon successo di pubblico. Per motivi contingenti al mercato anglofono, e ben noti agli addetti del settore, le traduzioni verso l'inglese sono pochissime, [729] spesso ben al di sotto di

[727] Ugo Fabietti, *L'identità etnica*, Roma, Carocci, 1998, p. 169.
[728] Mary Louise Pratt, *Arts of the Contact Zone*, in *Profession* (1991), pp. 33-40, MLA, 1991, p. 36.
[729] Jonathan Burnham, editor di Harper Collins USA, nel corso di un intervento presso il salone del libro di Torino del 2010 ha sintetizzato le cause della disaffezione per le traduzioni da parte degli editori che operano sul mercato anglofono. Gli *editor* interni alle grandi case editrici americane, ha spiegato Burnham, di solito conoscono solo l'inglese e lo spagnolo, per cui devono affidarsi a consulenti. Questo complica la gestione delle acquisizioni in un mercato frenetico, che richiede risposte rapide. I grandi editori statunitensi hanno una struttura organizzativa con molti costi fissi, e dunque si concentrano soprattutto sui bestseller, cioè sui libri che riescono a vendere un minimo di 100.000 copie in *hard cover*: e le traduzioni non arrivano, salvo rarissimi casi, a questi livelli. Di converso, le proposte che giungono in inglese sono moltissime, di facile gestione, non richiedono traduzioni né consulenti per la valutazione; inoltre, è statisticamente molto più probabile che diventino dei bestseller. Nello parole dello stesso Burnham: "Stati Uniti e Gran Bretagna sono autosufficienti. Chiamatelo provincialismo, ma io la chiamerei anche autosufficienza". Dagli atti del convegno *L'editoria italiana negli USA*, Torino, Salone del libro, 13 maggio 2010, cit. p. 16.

quell'ormai famoso *Three Percent*[730] che negli Stati Uniti viene solo sfiorato dal complesso dei libri in traduzione, comprendente anche la saggistica.

> Se l'editoria italiana accoglie volentieri titoli tradotti da altre lingue, il mondo anglosassone vanta un'altezzosa autarchia rispetto alle traduzioni. Negli Usa e in Inghilterra solo il 3% dei libri in commercio è tradotto, percentuale che per la fiction si abbassa a un drammatico 0,7%. Il disequilibrio è tanto grave da stimolare interventi pubblici a favore della traduzione letteraria, con premi, fondi e concorsi, in un'ottica di sostegno al pluralismo editoriale che, attraverso la letteratura, chiama in causa diritti umani come la libertà di espressione e la protezione delle minoranze linguistiche.[731]

Dunque, la *fiction* in traduzione, da tutto il mondo, da tutte le lingue, rappresenta per gli Stati Uniti un magrissimo 0,7% del mercato. Di questi titoli, ben pochi sono italiani; eppure, ci sono stati alcuni successi notevolissimi, basti pensare a *The Name of the Rose* di Umberto Eco (1983). In anni più recenti, guardando alle vendite, spiccano i casi di Camilleri e Saviano; tuttavia questi due autori non sono determinanti per un'analisi sulla diffusione globale dell'*Italian Dream*. Il pubblico anglofono di Roberto Saviano (1979) è certo interessato all'Italia: ma è una sensibilità più vicina all'inchiesta giornalistica, al reportage – e certo molto lontana dal sogno – quella che può essere appagata da un'opera come *Gomorrah*, che pure ha aspetti letterari degni di rilievo. Anche i romanzi più celebri di Andrea Camilleri (1925-2019), quelli del commissario Montalbano, non sono così importanti per l'oggetto di questa ricerca, cioè per analizzare la genesi e lo sviluppo dell'*Italian Dream*. I romanzi del commissario Montalbano, che ci raccontano una Sicilia immaginaria e colorata, sono contraddistinti dalla passione per la cucina – presente anche nelle avventure di Pepe Carvalho di Manuel Vázquez Montalbán, a cui Camilleri si ispira dichiaratamente – da dialoghi spiritosi e personaggi sopra le righe, ognuno con una sua spiccata individualità, resi celebri dalle trasposizioni televisive. Così avremo Montalbano, burbero e immaturo, il collega Mimì lo 'sciupafemmine', Fazio, il poliziotto freddo ed efficiente, Catarella, il simpatico pasticcione e molti altri, che mantengono inalterate nel corso della serie le loro caratteristiche e la riconoscibilità-prevedibilità per il lettore. L'elemento seriale, un tempo stigmatizzato dai cultori della letteratura *highbrow*, è certo presente; ma Camilleri ha la capacità e il buon gusto di non prendersi troppo sul serio, anche quando esplora la psiche del personaggio principale e le sue nascoste nevrosi.[732] O quando affronta fugacemente argomenti impegnativi, come la mafia o la cronica inefficienza politico-amministrativa del belpaese:

[730] Nell'Università di Rochester (NY) è presente dal 2007 un programma di sostegno alla letteratura in traduzione chiamato *Three Percent* (dalla percentuale di libri tradotti che viene pubblicata in USA rispetto ai libri scritti in inglese). Cfr. cap. 5.

[731] Andreina Speciale, *Tre per cento, la traduzione di chi non traduce*, in *Tirature 2016, Un mondo da Tradurre*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Il Saggiatore / Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016, p. 31.

[732] Ad esempio la paura di visitare il padre morente, quella "paura di crescere" che si nasconde dietro la facciata che Montalbano mostra al mondo, e che viene smascherata dal professor Pintacuda ne *Il ladro di merendine* (Sellerio, 2000).

"la burocrazia italiana, di solito lentissima, diventa fulminea quando si tratta di fottere il cittadino"[733] pensa Montalbano in uno dei primi romanzi della serie. Per altri scrittori e scrittrici, come Ferrante e De Giovanni, entrambi editi da Europa Editions negli Stati Uniti, il discorso è significativamente diverso. Non è tanto la mancanza di personaggi come Catarella a far capire al lettore che chi scrive si sta prendendo molto sul serio, ma l'assenza dello sguardo ironico sulle italiche vicende, che invece in Camilleri è quasi una costante. Il pubblico anglofono di Camilleri ha certo un legame empatico con l'Italia; ma questo autore, pur apprezzabile dal punto di vista dello stile, dell'intreccio romanzesco, della caratterizzazione dei personaggi, non è pienamente funzionale all'analisi dell'*Italian Dream*. Per il ricordato elemento dell'ironia, che stempera la posizione di chi scrive, e soprattutto perché i romanzi di Montalbano sono costruiti più come un apprezzabile *divertissement* linguistico-letterario (mi riferisco all'uso del dialetto siciliano nelle versioni originali) che come un'esplorazione del mitizzato carattere italiano-mediterraneo.

Il fenomeno invece più eclatante, esploso proprio a partire dagli USA, è quello di Elena Ferrante. Al di là delle cifre sulle vendite, non facilmente quantificabili (cfr. cap. 5) ma sicuramente ben oltre il milione di copie, la quadrilogia delle *Neapolitan Novels* negli Stati Uniti è così popolare da aver fatto parlare di *Ferrante fever*. E la trasposizione in serie televisiva (anche questo un segno dei tempi) è puntualmente giunta a sancire il successo planetario dell'autrice. Quello di Elena Ferrante è dunque un autentico fenomeno commerciale e sociale, a maggior ragione perché si è innescato in un paese dove è tanto difficile per un autore letterario in traduzione (e, forse, ancora di più per un'autrice) raggiungere il grande pubblico. Prima di questa scrittrice senza volto, solo a pochissimi era stato possibile il miracolo: Calvino, Levi, Eco, forse Moravia. Molti sono tentati, ci provano oggi come ci provavano in passato (penso ad esempio a Piero Chiara) ma non riescono a sfondare, e si devono accontentare di una dimensione europea. L'esplosione del fenomeno Ferrante però non coincide con l'esordio della scrittrice, che risale ai primi anni novanta: piuttosto, è da mettere in relazione con la decisione della casa editrice romana E/O di espandersi sul mercato americano, e con le recenti entusiastiche recensioni dei critici americani più famosi. L'interesse del pubblico italiano, e soprattutto della critica nazionale, è invece arrivato dopo, e con toni non così unanimemente favorevoli; vale allora la pena di partire da questa differente valutazione per parlare di questo testo.

La prima recensione sulla quale mi vorrei soffermare è firmata dal critico inglese James Wood, professore di *Literary Criticism* alla Harvard University, perché si può dire che è con il suo articolo sulla rivista *The New Yorker* che si è innescato il fenomeno.[734] Wood scriveva all'inizio del 2013,

[733] Andrea Camilleri, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 231.

[734] "[S]he had a considerable readership in Italy and beyond, but it wasn't until the 2012 publication of the first of the Neapolitan novels, *My Brilliant Friend*, and James Wood's glowing 2013 *New Yorker* article, that we could really speak

quando in USA, oltre ai precedenti testi di Ferrante, era uscita solo la prima delle quattro *Neapolitan Novels*, cioè *My Brilliant Friend*. Eccone alcuni significativi estratti:

> Her novels are intensely, violently personal, and because of this they seem to dangle bristling key chains of confession before the unsuspecting reader. […] More than these occasional and fairly trivial overlappings with life, the material that the early novels visit and revisit is intimate and often shockingly candid […] The literary excitement of "The Days of Abandonment" lies in the picture it gives of a mind in emergency, at the very limits of coherence and decency, a mind that has become a battlefield between reason and insanity, survival and explosion. […] Ferrante's earlier novels have some of the brutal directness and familial torment of Elsa Morante's work, then "My Brilliant Friend" may remind the reader of neorealist movies by De Sica and Visconti, or perhaps of Giovanni Verga's short stories about Sicilian poverty. […] One girl is facing beyond the book; the other is caught within its pages. Elena Greco, like the women who narrate Ferrante's earlier novels, is a survivor; like them, she has had to wrench her survival out of the drama of attachment and detachment.[735]

Un'altra importante recensione è quella di Joseph Luzzi, accademico (Bard College) e scrittore americano di origini italiane. Luzzi recensisce qui il secondo volume della quadrilogia.

> Every so often you encounter an author so unusual it takes a while to make sense of her voice. The challenge is greater still when this writer's freshness has nothing to do with fashion, when it's imbued with the most haunting music of all, the echoes of literary history. Elena Ferrante is this rare bird: so deliberate in building up her story that you almost give up on it, so gifted that by the end she has you in tears. […] Georg Lukacs once claimed that Manzoni's "Betrothed" was an allegory of all of Italian history, "a concrete episode taken from Italian popular life," in which "the love, separation and reunion of a young peasant boy and girl" are transformed "into a general tragedy of the Italian people." Likewise, Ferrante transforms the love, separation and reunion of two poor urban girls into the general tragedy of their city, a place so beautiful and heartbreaking that it inspired the expression "*Vedi Napoli e poi muori*" — "See Naples and then die."[736]

La critica e scrittrice britannica Joanna Walsh ha definito Ferrante "scrittrice dell'indicibile": "Ferrante is a master of the unsayable. Words go under water, surface, disappear again. If Lenú minds her language, Lila says what she likes, but nothing that can be published. That's why Elena throws Lila's notes away: though hope remains in the box, what Lila had to say must have been unbearable."[737] E si potrebbe continuare, citando magari il *Boston Globe*, la *Paris Review*, la *New York Review of Books*: i giornali di tutto il mondo hanno pubblicato articoli dai toni entusiastici,

---

of the "Ferrante phenomenon" or "Ferrante fever"". Rebecca Falkoff, *"To translate is to betray": the Elena Ferrante phenomenon in Italy and the US*, in *The Guardian*, 5 ottobre 2016.

[735] James Wood, *Women on the Verge. The fiction of Elena Ferrante*, *The New Yorker* 13 gennaio 2013.
[736] Joseph Luzzi, *It Started in Naples*, in *The New York Times*, 27 settembre 2013.
[737] Joanna Walsh, *Elena Ferrante: writer of the unsayable*, in *The Guardian*, 12 giugno 2014.

addirittura eccitati. E in Italia? I critici italiani, oltre ad aver reagito con innegabile ritardo, in alcuni casi sono parsi quasi infastiditi dal successo della loro anonima connazionale. Ad esempio Paolo di Paolo, in una recensione uscita sul quotidiano torinese *La Stampa*, ha scritto:

> Ai lettori e critici americani i romanzi di Ferrante piacciono perché le trame sono oliate, la mano narrativa è solida, la lingua piana, e Napoli, quando c'è, è un fondale che non impegna troppo, sta lì come una stampa turistica con Vesuvio e golfo […] Ma la forza di Ferrante è, più che nei suoi libri, nel suo non esserci, la sua distanza abissale da tutto: nessuno l'ha mai vista, nessuno l'ha mai intervistata di persona […] E che a scrivere questi romanzi sia Domenico Starnone o Anita Raja importa fino a un certo punto: sarebbe di per sé molto triste e imbarazzante dover scoprire, fra anni, le verità di un teatrino troppo furbo.[738]

Di seguito, altri giudizi di critici e scrittori italiani.[739] Francesco Longo: "La sua lingua è una cascata di aggettivi scontati e accostamenti prevedibilissimi: l'Ironia è "bonaria" i giorni "volano" le questioni si "sviscerano", gli sguardi si "lanciano", le conversazioni sono "brillanti". È tutto premasticato […] Nulla spiazza. Tutto procede in modo epico, ma senza stile. E la letteratura, si sa, è solo questione di stile." Filippo La Porta: "Confesso che con il ciclo dell'Amica ho smesso di seguirla, forse perché un po' respinto da questo narcisismo letterario che, tra l'altro, è andato di pari passo a un appiattimento della lingua." Massimo Onofri: "*L'amica geniale*, ottimo prodotto, è un libro epigonale, retrò: in nulla partecipe delle inquietudini stilistiche, strutturali, epistemologiche, della migliore narrativa di oggi." Anche se non sono mancate le recensioni positive, fra tutte quella di Goffredo Fofi di cui parlerò più avanti, si percepisce una certa sproporzione, una distanza fra i due poli. Che appare persino più marcata se consideriamo la nazionalità dell'autrice: tanto che qualcuno, negli Stati Uniti, si è chiesto: "Are Italians simply unable to recognize greatness in one of their own?".[740] I critici italiani hanno generalmente rimproverato a Ferrante la "tendenza all'enfasi espressiva, l'insistenza spudorata e ipertrofica sugli aspetti più conturbanti e sgradevoli della condizione femminile, l'assenza di *humour*, il saccheggio dei repertori del *feuilleton*".[741] Si prenda il paratesto de *L'amica geniale*; tutto rimanda al paraletterario, tutto gioca con la letteratura popolare: dalla copertina con immagini dai colori pastello, zuccherosi e naïf, ai risvolti con il piano dell'opera, all'indice dei personaggi con tanto di divisione in famiglie e spiegazioni di supporto al lettore, come accadeva nei romanzi di genere (ad esempio: "La famiglia Cerullo (la famiglia dello scarparo):

[738] Paolo di Paolo, *Il caso Ferrante, il romanzo italiano secondo il New Yorker*, in *La Stampa*, 13 ottobre 2014.
[739] Tratti da: Luca Ricci, *Il fenomeno Elena Ferrante visto dai critici*, in *Il Messaggero*, 19 marzo 2015.
[740] Rebecca Falkoff, *"To translate is to betray": the Elena Ferrante phenomenon in Italy and the US*, in *The Guardian*, 5 ottobre 2016.
[741] Elisa Gambaro, *Il fascino del regresso. Note su* L'amica geniale *di Elena Ferrante*, in *Enthymema*, XI, 2014, p. 169.

Nunzia Cerullo, madre di Lila", e così via). Nella prima di copertina, non manca lo sfondo adeguatamente 'napoletano' (il golfo), e la quarta recita testualmente:

> Care lettrici, cari lettori, provate a leggere questo libro e vorrete che non finisca mai. Elena Ferrante, con il suo nuovo romanzo, torna a sorprenderci, a spiazzarci, regalandoci una narrazione fiume cui ci si affida come quando si fa un viaggio con un tale piacevole agio, con un tale intenso coinvolgimento, che la meta più lontana è meglio è.[742]

Insomma, per gli intellettuali italiani, che fin dai tempi di Bonghi e poi di Gramsci hanno qualche problema con la letteratura nazionale-popolare, di motivi per diffidare dell'opera ce n'erano più che abbastanza. Anche Elisa Gambaro, fondamentalmente benevola verso la quadrilogia, ha parlato di insistenza "fino all'inverosimiglianza più spudorata, spesso confinante col cattivo gusto melodrammatico, sulla simmetria asimmetrica che governa la duplicità opaca tra le due protagoniste", di narrazione costellata da "una serie impressionante di *mise en abyme*, opposizioni, parallelismi e coincidenze forzate", di "disseminazione ipertrofica, e davvero eccessivamente scoperta, di […] ingredienti simbolici".[743] Ritorna il tema del *feuilleton*, dei rapporti con la scrittura di genere; ma anche dello stile, e soprattutto della lingua. C'è stato anche chi, cercando di spiegare il Ferrante *phenomenon*, ha evidenziato il ruolo della traduttrice Ann Goldstein: la traduzione inglese, ha sostenuto una giornalista italiana che vive a New York, avrebbe attenuato molti dei limiti del linguaggio della scrittrice, "the poor lexical choices, the odd constructions, the inconsistent tone".[744] In effetti, anche il citato James Wood ha così definito lo stile di Ferrante, o meglio della sua traduttrice: "Her prose has indeed a bare lucidity, and is often aphoristic and continent, in Ann Goldstein's elegant, burnished English";[745] aggettivi che non paiono attagliarsi alla viscerale schiettezza che contraddistingue la scrittrice quando la affrontiamo in italiano. La stessa Goldstein ha affermato nel corso di un'intervista che "Ferrante does write some run-on sentences, and sometimes we follow that in English, sometimes not" precisando però subito dopo che "But in Italian, it's not really like a run-on sentence."[746] Non credo però che l'analisi linguistica sia la giusta chiave di lettura del successo dell'opera: anacoluti, frasi sconnesse o altro sono una libera scelta artistica e possono essere stati eliminati nel passaggio in inglese perché richiesto dal differente sistema linguistico. Piuttosto, nella puntigliosa volontà di sviscerare il testo, di evidenziarne le possibili falle e le differenti rese in traduzione si nota che, ancora una volta, il giudizio su questa autrice senza volto non è

[742] *Blurb* a firma "Gli editori", in Elena Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, E/O, 2016.
[743] Elisa Gambaro, *Il fascino del regresso*, in *Enthymema*, XI, 2014, pp. 171-2.
[744] Annalisa Merelli, *Elena Ferrante's writing is better in English than Italian*, in *Quartz*, 16 dicembre 2015. https://qz.com/573851/elena-ferrantes-writing-is-better-in-english-than-italian/ Ultimo accesso 1 dicembre 2019.
[745] James Wood, *Women on the Verge. The fiction of Elena Ferrante*, *The New Yorker* 13 gennaio 2013.
[746] Sara Begley, *Even Elena Ferrante's Translator Doesn't Know Her Identity*, in *Time*, 24 settembre 2015.

unanime, e diverge pesantemente a seconda della nazionalità dei pubblici, anche quando si tratta di un'*audience* di specialisti. A riprova che la lettura, anche quella critica, è influenzata dal contesto sociale e culturale;[747] e che un'analisi del "caso Ferrante" vada storicizzata, contestualizzata, ponendo in primo piano l'aspetto sociologico.

Il successo di Ferrante è partito dagli Stati Uniti, è un successo 'americano', ma gli Stati Uniti sono il mondo, sono la terra della modernità realizzata (cfr. cap. 3, *L'Italia non è il mondo*. *Il sogno della diversità italiana nella letteratura*): dunque il successo di Ferrante è transnazionale, globale. Non è, nonostante l'apprezzamento di qualche critico nazionale, un successo italiano, o almeno non lo è stato nei primi anni. Quello di Ferrante però, rappresenta uno straordinario caso per illuminare il destino del sogno italiano negli anni a venire, perché interpreta, attraverso l'evidenza di un successo planetario, il romanzo a tematica italiana di grande diffusione. Questo libro ci dice innanzitutto che il lettore globalizzato, via via che le ansie da neoliberismo nordamericano crescono, ha ancora fame del sogno italiano; ma la versione semplificata di tale suggestione, il contatto salvifico che ha dominato fino al 2010, è sempre meno credibile per il pubblico e dunque appetibile per l'industria culturale. Come visto nel capitolo 10.4 lo schema del contatto salvifico, coi suoi viaggiatori in cerca di rigenerazione, adesso non può più essere riproposto se non nella letteratura di genere, come Ephron ha mostrato col suo *Siracusa* (2015). Il sogno italiano non è però morto con la crisi della Lehman Brothers. Il super bestseller *Eat Pray Love* (2006) di Gilbert non segna il limite del sogno, il punto di non ritorno oltre il quale l'interesse del pubblico tende a scemare; piuttosto rappresenta l'apice di un modo di guardare all'alterità italiana, all'esotico-occidentale per eccellenza degli Stati Uniti, e dunque del mondo, tutto sommato un po' superficiale e schematizzato. Gli anni successivi alla crisi del 2008 sono ormai alle spalle ma, con le ansie del cittadino-consumatore globale, il bisogno di alternative persiste. Il pensiero corre alle angosce ambientaliste, alla sovrappopolazione, alle diseguaglianze economiche e alle migrazioni: problemi globali che, certo, investono anche l'Italia. Ma questo per il lettore che cerca uno sfogo finzionale ai propri bisogni, che può rifugiarsi nell'Italia sognata, magari nella declinazione post-bellica proposta da Ferrante ne *L'Amica geniale*, non riveste certo importanza. Per il lettore ciò che conta è il sogno. Berger e Luckmann ci hanno mostrato che la realtà è costruita socialmente, così come socialmente, attraverso la mediazione del linguaggio, è definita una alternativa mentale, una diversa dimensione in cui immaginarsi. Dunque, tramontato il *pattern* del contatto salvifico, coi suoi stranieri in viaggio esplorativo-terapeutico per il belpaese, il sogno italiano risorge. E probabilmente è proprio un testo come *My Brilliant Friend* che oggi ne interpreta al meglio la nuova e ancor più pervasiva collocazione globale. I tempi sono mutati e adesso sembra essere richiesta una immedesimazione più forte, forse anche a causa dell'aumento delle angosce globali

[747] Cfr. cap. 5 e in particolare Bourdieu, nota 144.

(penso all'ambiente) o al nuovo e migliorato corso dell'economia nordamericana (in tempo di crisi c'è meno bisogno di sperimentare vite 'altre', perché l'attenzione è catalizzata dai problemi della propria vita). Elena Ferrante interpreta efficacemente il *mood* del luogo in cui si svolge la narrazione: ancora una volta, un'Italia meridionale sognata, l'unica Italia pensabile per il mondo. Elena e Lenù sono "due 'piccole donne' che crescono in una Napoli-Italia che è sempre di più 'un pozzo nero'"[748], ha scritto Goffredo Fofi elogiando la quadrilogia. I critici si sono indispettiti per lo scoperto simbolismo che sta dietro il testo: due piccole donne le protagoniste, come le eroine di Louisa May Alcott di cui sono avide lettrici, che vivono in una Napoli emblema e specchio della società italiana, un pozzo nero come quello in cui vengono gettate le due bambole all'inizio del primo volume; tuttavia non credo che quella delle contaminazioni paraletterarie sia la chiave giusta per decifrare il successo dell'autrice. Attraverso la lettura di *My Brilliant Friend* il lettore è catapultato all'interno della testa di Elena, sperimenta la vita nella Napoli del dopoguerra, ne esplora vicoli e bassifondi. Di più, nell'articolato rapporto fra Elena e il suo doppio, l'amica geniale Lenù, il lettore vive dall'interno anche la parte oscura, diabolica, indicibile della mentalità italiana. Si immerge nel sogno: perché la *Stimmung* di Ferrante è tutt'uno con *the Italian Dream*. Ma come, si dirà, la vicenda di Lenù non è forse drammatica, cupa, a tratti violenta? Non intreccia costantemente bellezza e povertà, ambizione e miseria, capacità creativa, genialità e disillusione? Sì, ma proprio questi, che a qualche critico italiano possono sembrare il segno di una stucchevole tendenza al melodrammatico, sono gli elementi di cui il lettore globale ha fame. Il lettore vuole, come accade fin dalle prime pagine, sperimentare, vivere un'esistenza italiana, nella Napoli del dopoguerra, quintessenza del sentire mediterraneo, esotico possibile, alternativa sognata alla modernità egoistica e pervasiva degli Stati Uniti, cioè del mondo odierno. Ed ecco allora che Ferrante ci fa vivere un'infanzia selvaggia, dove i bambini giocano con la propria paura, dove il dolore e la morte sono costantemente in agguato. "Non ho nostalgia della mia infanzia, è piena di violenza"[749], scrive Ferrante (e, per inciso, Goldstein traduce, variando il tempo verbale: "I feel no nostalgia for our childhood: it was full of violence"[750]). Quello della mortalità, della caducità della vita umana, è un elemento costantemente presente nella letteratura dell'*Italian Dream*; ed è significativo che proprio questo tema apra la quadrilogia ferrantiana. Negli Stati Uniti, cioè nel mondo, si vive per il lavoro e per la carriera, in una sorta di eternità che impedisce di immergersi appieno nel presente: ma in Italia gli uomini e le donne sono ben consapevoli del proprio destino. Le tre siciliane, languidamente appoggiate alla balaustra in *Siracusa* di Ephron, osservavano il mare consapevoli dei loro corpi disfatti e mortali; e Ferrante, fin dall'inizio, ci dice

[748] Goffredo Fofi, *Donne di Napoli*, in *Internazionale*, 5 dicembre 2014, p. 94.
[749] Elena Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, E/O, 2016, p. 33.
[750] Elena Ferrante, *My Brilliant Friend*, New York, Europa Editions, 2012, cit. e-book, *Childhood*, chapter 5, § 1.

che "il nostro mondo era così, pieno di parole che ammazzavano: il crup, il tetano, il tifo petecchiale, il gas, la guerra […] Si poteva morire anche di cose che parevano normali. Si poteva morire, per esempio, se sudavi e poi bevevi l'acqua fredda del rubinetto senza esserti prima bagnata i polsi: succedeva che ti coprivi di puntini rossi, ti veniva la tosse e non potevi respirare più"[751].

I critici americani sembrano apprezzare proprio quei punti che hanno provocato lo scetticismo dei critici italiani, perché compromessi con il melodrammatico, con l'enfasi espressiva, col simbolismo esasperato. Ad esempio, nella più celebre recensione americana, quella di Wood, si legge:

> The city of Elena's childhood is a poor, violent place […]. But deprivation gives details a snatched richness. A trip to the sea, a new friend, a whole day spent with your father ("We spent the entire day together, the only one in our lives, I don't remember any others," Elena says at one point), a brief holiday, the chance to take some books out of a library, the encouragement of a respected teacher, a sketched design for a beautiful pair of shoes, a wedding, the promise of getting your article published in a local journal, a conversation with a boy whose intellect is deeper and more liberal than your own—these ordinary-seeming occurrences take on an unexpected luminosity against a background of poverty, ignorance, violence, and parental threat […][752]

E ancora, nella recensione di Joseph Luzzi: "Ferrante portrays a cascade of characters and the hum of everyday life defined by family, superstition and a fatalistic worldview, a southern Italian world where God is feared more than loved".[753]

La possibilità di esplorare finzionalmente questa vita alternativa, di percepire internamente il ronzio della vita quotidiana di un rione di Napoli, consapevoli della propria mortalità, della miseria, ma anche della possibilità creativa, della 'genialità' con la quale il proprio demone-doppio ci pungola, ha fatto sperimentare a un certo tipo di lettore le sensazioni che cercava. Ha soddisfatto, come il sociologo interazionista H. D. Duncan (cfr. cap. 8) ha evidenziato essere la ragione principale della *fiction*, il bisogno di sfogo dei lettori: bisogno che rimanda ad un contesto culturale, storico e sociale situato nell'estremo occidente. Negli scritti su Ferrante, prima o poi si trova sempre qualche richiamo alle emozioni trasmesse dal testo. Il critico italiano Paolo di Paolo ha parlato di "partecipazione emotiva"[754], la traduttrice Goldstein ha affermato che "her sentences tend to follow her emotions",[755] *The Boston Globe* ha parlato di scene di "high emotion"[756], il *San Francisco Gate* ha definito la vita nel rione napoletano di Elena e Lenù "emozionante, così straziante, così disperata, che un lettore può

[751] Elena Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, E/O, 2016, p. 29.
[752] James Wood, *Women on the Verge*, *The New Yorker* 13 gennaio 2013.
[753] Joseph Luzzi, *It Started in Naples*, in *The New York Times*, 27 settembre 2013.
[754] Paolo di Paolo, *Il caso Ferrante, il romanzo italiano secondo il New Yorker*, in *La Stampa*, 13 ottobre 2014.
[755] Sara Begley, *Even Elena Ferrante's Translator Doesn't Know Her Identity*, in *Time*, 24 September 2015.
[756] Pier Luigi Razzano, *Gli americani innamorati dei libri di Elena Ferrante*, in *La Repubblica*, 24 febbraio 2014.

sentirne l'odore".[757] Ma non è la semplice emotività la chiave per la comprensione di un fenomeno mediatico come quello di Ferrante, che è tutt'uno con il successo di E/O in USA. L'emozione, se non se ne precisa la funzione, rimanda a un contesto superficiale e infantile, suggerisce un'attrazione effimera, molto lontana dal rapporto strutturato e durevole che il pubblico sperimenta con Ferrante: e della relazione profonda fra la scrittrice senza volto e i suoi lettori siamo certi, non foss'altro perché una certa affezione è necessaria per seguire i quattro volumi delle *Neapolitan novels*. Ien Ang, in *Watching Dallas,* individuò pionieristicamente nell'analisi del piacere dell'*audience*, e nel correlato carico emotivo dei testi, uno dei più rilevanti oggetti di ricerca. Già nel 1985, Ang sottolineò che dietro il piacere di abbandonarsi alla visione di una soap opera come *Dallas* c'era un'ideologia populista che non andava sottovalutata:

> L'industria culturale […] [i]mpiega l'ideologia populista per i suoi scopi, rinforzando l'eclettismo culturale che la sostiene e diffondendo l'idea che in realtà i gusti non si discutono, in altre parole, che non esistono giudizi estetici oggettivi. […] Questa estetica presuppone una natura essenzialmente pluralista e relativa perché è basata sull'assunto che la rilevanza di un oggetto culturale può differire da persona a persona e da situazione a situazione. Essa si fonda sull'idea della continuità tra le forme culturali e la vita quotidiana, su un desiderio radicato di partecipazione, e sul coinvolgimento emotivo. In altre parole, la cosa importante per l'estetica popolare è il riconoscimento del piacere, che si rivela una questione personale.[758]

Questa è divenuta l'estetica vincente, nel paraletterario e oltre, dato che, insieme alle ideologie forti, col finire degli anni Settanta si sono confuse anche le idee sul canone e sulla letterarietà. E Ang, nel collegare il piacere all'immediatezza del coinvolgimento emotivo, aveva visto giusto, e molto lontano. Come ha scritto Marino Livolsi, Ang preconizzò un mondo, quello odierno, nel quale "il reale è quello 'rappresentato' dai media; l'esperienza concreta sembra essere sempre meno significativa […] Il relativismo (poco responsabile) nel sociale si impone anche per questa via. Sono le emozioni a 'guidare l'agire', almeno nella vita quotidiana. È l'esperienza comune e caratterizzante della postmodernità che le soap hanno anticipato e legittimato".[759] Tuttavia le scene altamente coinvolgenti e emozionanti che avvinsero i telespettatori di *Dallas* sul finire degli anni Settanta, rimandavano a una preciso bisogno dell'audience: "il messaggio di fondo suggeriva che la vita 'quotidiana' era lo spazio fondamentale in cui costruirsi la propria vita, da interpretare soggettivamente e non sulla base di una morale o di una fede religiosa o, tanto meno, delle ideologie".[760] Una sorta di crisi delle narrazioni forti che, anziché per Lyotard o per Foucault, passava

[757] *Ibidem*.
[758] Ien Ang, *Watching Dallas. Cultura di massa e imperialismo culturale*, Roma, Armando Editore, 2013, pp. 124-5.
[759] Marino Livolsi, *Premessa. Watching Dallas e watching le soap*, in Ien Ang, *op. cit.*, pp. 25-6.
[760] *Ivi*, p. 8.

per J.R. e per Sue Ellen. Così era per l'audience internazionale di allora (*Dallas* apparve nel 1978 negli Stati Uniti), già proiettata verso gli anni Ottanta e più che disposta a lasciarsi alle spalle ideologie forti e valori tradizionali. Allo stesso modo, credo che l'unico modo per intercettare il sentimento del pubblico di *My Brilliant Friend*, per capire il successo di E/O-Ferrante in USA sia l'ancoraggio alle necessità del consumatore globale odierno. Questi, assieme a una profonda e angosciosa insoddisfazione per la maturità capitalista, manifesta un profondo bisogno di avvicinarsi ad una vita 'autentica', e dunque, attraverso l'immedesimazione, ad una nuova versione di sé. Le lettrici e i lettori di Ferrante vogliono sperimentare l'amicizia autentica (italiana), l'amore autentico (italiano), la disillusione e la frustrazione autentici (italiani). Cercano un antidoto alle loro vite di plastica, e lo trovano nell'*Italian Dream*, ultima grande illusione nella disperata era del *Realismo Capitalista* di Mark Fisher.[761] E tale antidoto viene loro fornito attraverso forte apporto emotivo della *fiction*. Il bisogno dei lettori e delle lettrici di Ferrante non è poi così diverso dalla sensibilità turistica che guida l'interesse per l'Italia come meta da sognare e, eventualmente, visitare, magari attraverso la moltitudine di *Italian simulacra* sparsi per il mondo, come ha evidenziato Stephanie Hom.

Nelle recensioni dei critici americani i paragoni si sprecano, vengono citati Manzoni e Verga, De Sica e Visconti, e poi ovviamente Morante, Ortese, la città di Napoli e il conturbante paesaggio italico, in una girandola di immagini e di suggestioni che rimanda a tutto ciò per cui l'Italia è famosa, per cui è sognata. L'abilità dell'autrice è senz'altro quella di aver costruito una narrazione in grado di far immergere il lettore in un mondo letterario dalla forte identità, sentito come diverso e attraente: Napoli, dunque l'Italia intera. Cristiano De Majo, parlando della protagonista di un precedente romanzo di Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, ha scritto: "Per Olga, l'infanzia napoletana rappresenta una specie di scuola di vita inconscia, e intensa, violenta, passionale, da cui trarre insegnamenti per il presente. Napoli come simbolo di un passato da vagheggiare, rimpiangere, riportare in vita. Napoli come teatro dei fantasmi."[762] Questo tipo di sensibilità, di rapporto viscerale e profondo con la napoletanità guida anche il ciclo de *L'amica geniale*: a partire dal personaggio oscuro e misterioso del doppio, Lenù, fonte della genialità creativa di Elena, la parte emancipata del duo, l'unica che riuscirà a lasciarsi alle spalle Napoli, il rione, l'Italia coi suoi vizi antichi e immutabili. Ma la fuga di Elena, il cambiamento di classe sociale, il successo mondano, non sarà per lei fonte di intima e 'autentica' soddisfazione. Perché, con un nichilismo di fondo che emerge soprattutto negli ultimi volumi, con una totale assenza di trascendenza che, senza voler entrare nella *querelle* identitaria sull'autrice, ricorda i lavori di Starnone (ad esempio *Lacci*), nella voce narrante "a prevalere è infine

[761] Cfr. Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, Zero Books, 2009
[762] Cristiano De Majo, *La narrazione esotica italiana all'estero*, in *Rivistastudio.com*, 21 gennaio 2014.

il fascino regressivo del ritorno alle origini del materno e alla vischiosità claustrofobica di una Napoli popolare senza speranza di riscatto":[763] questa l'ambigua seduttività del personaggio di Lenù, emblema dell'*Italian Dream* in questa ultima versione amara e realistica, dalla potente attrattiva per un certo pubblico. Ecco che la funzione dell'emotività in un testo come *My Brilliant Friend* appare finalizzata alla definizione identitaria del soggetto-lettore/lettrice. La connessione profonda con l'interiorità delle protagoniste, i potenti riverberi emotivi sulla psiche delle adolescenti, le scene "altamente emozionanti" che hanno commosso i critici d'oltreoceano: tutto è funzionale ad una rappresentazione identitaria della napoletanità, cioè della mitizzata italianità; ovvero al gioco-partecipazione dei fruitori dell'arte rappresentazionale. Massimo Locatelli ha espresso considerazioni analoghe a proposito della fruizione mediale dei *thriller* come gioco con la propria coscienza emotiva: "[I]ndipendentemente dalla questione ancora aperta sul luogo e sulla definizione della nostra stessa identità e coscienza, si deve oggi pensare all'esperienza mediale come a un processo multimodale, […] [che] contribuisce alla definizione del sé consapevole del soggetto a partire dalla sua affettività primaria e dalle sue reazioni emotive".[764]

Gli scrittori italiani come Ferrante raccontano un sogno globale in forma autoetnografica, un'interpretazione di *The Italian Dream*. Come Guaman Poma, nel XVII secolo, cercava di descrivere il Perù "in ways that engage with representations others have made of them"[765], così Ferrante e gli altri autori di successo negli Stati Uniti rappresentano il proprio mondo in termini comprensibili e attraenti per la cultura di destinazione. Guaman Poma non mistificava la propria cultura d'origine: aveva necessità di parlare del Perù, della sua storia e delle sue usanze al Re di Spagna per ottenere le riforme che desiderava. Così inglobò nella sua missiva elementi provenienti dalla cultura di destinazione, mescolando, selezionando e inventando (ad esempio collocando Adamo e Eva nelle Ande): perché per comunicare con la corona spagnola era necessario proporsi come cristiani, ma anche perché la cultura dell'andino era stata potentemente influenzata dalla transculturazione. Mary Louise Pratt specifica che i testi autoetnografici "are not, then, what are usually thought of as autochthonous forms of expression or self-representation (like the Andean *quipus* were)"[766]. Piuttosto, questi testi prevedono una mescolanza di elementi della cultura dominante e di quella indigena, per creare un'autorappresentazione passibile di intervenire e di essere compresa all'interno del pensiero colonialista. Proprio come Guaman Poma utilizzò una lingua, lo spagnolo, e un genere comunicativo, la cronaca, lontanissimi dalla sua cultura d'origine per parlare del proprio paese agli

[763] Elisa Gambaro, *Il fascino del regresso*, in *Enthymema*, XI, 2014, p. 168. Cfr. anche Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, Roma-Bari, Laterza, 2017, in particolare il cap. 4, *Ritorno al grembo materno*, pp. 117-153.
[764] Locatelli Massimo, *Psicologia di un'emozione. Thriller e noir nell'età dell'ansia*, Milano, Vita e pensiero, 2017, pp. 11-12.
[765] Mary Louise Pratt, *Arts of the Contact Zone*, in *Profession* (1991), pp. 33-40, MLA, 1991, p. 35.
[766] *Ibidem*.

spagnoli, così l'idea di fondo di Italia che sorregge i testi dell'*Italian Dream,* anche se scritti da autori e autrici italiani/e, proviene dall'estero, cioè dagli Stati Uniti. In Elena Ferrante abbiamo trovato il bisogno di rapportarsi e di esplorare un "sentirsi in Italia" viscerale e potente, basato sul fascino del ritorno al passato, a un modo di approcciarsi alla vita in antitesi con la modernità industriale. Questo bisogno, come abbiamo visto, proviene dal lungo percorso che l'*Italian Dream,* prima ancorato alla Grande Cultura e alla tradizione cattolica, ha percorso negli anni, finendo per simboleggiare una vagheggiata opposizione alla modernità capitalistica e strutturandosi nella illusoria metafora globale del saper vivere, della mediazione fra un passato contadino e un futuro pieno di angosce. Questa è divenuta l'Italia che è più profittevole esportare, l'Italia più visibile. Allora avremo, per fare l'esempio di un altro autore italiano che sta emergendo negli Stati Uniti, i poliziotti dei *Bastardi di Pizzofalcone*: anche qui Napoli, l'instabilità socio-politica, il degrado e la grande bellezza a fare da contrasto:

> L'accesso alla sede del commissariato di Pizzofalcone era nel cortile di un palazzo antico, con la facciata dall'intonaco scrostato e più volte rappezzato. […] Dietro il banco c'era un agente stravaccato su una poltroncina girevole, impegnato nella lettura di un giornale sportivo. […] Un breve corridoio conduceva alle scale. Di sfuggita Lojacono vide disordine, sciatteria e abbandono. […] L'ispettore fece un passo avanti. La finestra era chiusa, ma attraverso le lastre bagnate dalle raffiche di pioggia si vedeva il mare in burrasca, impegnato nel millenario tentativo di abbattere il castello di tufo che si allungava dalla terraferma. Quella città faceva sempre in modo di sorprendere, regalando scorci improvvisi che mostravano un'illusoria bellezza.[767]

Nella terza parte di questa ricerca sono stati analizzati gli stereotipi più ricorrenti della letteratura straniera sull'Italia: l'instabilità politica, il familismo amorale, una società arretrata e una religione ipocrita e oppressiva. Queste visioni tipiche sono presenti nei romanzi di successo degli italiani, così come è presente l'ultimo e più pervasivo degli stereotipi, quello relativo al saper vivere e dunque all'assoluzione di tutti i *vices*. Ferrante rappresenta la nuova frontiera del romanzo ultra globalizzato, basato sui bisogni del consumatore globale e dunque sui suoi sogni, tra i quali abbiamo visto che l'italianità, col suo mito di originalità, diversità, autenticità rappresenta un sogno tra i più ambiti. Il concetto di autenticità era fondamentale per comprendere gli autori del contatto salvifico, gli stranieri che descrivevano l'Italia attraverso i loro viaggi di rigenerazione. Ma l'autenticità è il concetto chiave anche nella 'nuova' letteratura dell'*Italian Dream,* esemplificata da Elena Ferrante. "Grazie al passaparola dei lettori e in particolare delle lettrici statunitensi l'opera e il nome di Elena Ferrante sono diventati notissimi urbi et orbi e le vendite della traduzione inglese dei quattro volumi di *L'amica geniale* gareggiano con quelle dei facitori e facitrici di best-seller elaborati al computer"[768], ha scritto

[767] Maurizio De Giovanni, *I bastardi di Pizzofalcone*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 17-20.
[768] Goffredo Fofi, *Tutto (o quasi) su Elena Ferrante*, in *Il Sole 24 Ore*, 5 settembre 2016.

Fofi, evidenziando come i libri italiani di Ferrante siano autentici, originali, diversi, rispetto a quelli degli americani, falsi perché "elaborati al computer", cioè senza un'anima e un cuore (italiani).[769] Qui non interessa se quello di Elena Ferrante sia solo un fenomeno commerciale, costruito a tavolino, come hanno insinuato alcuni commentatori; o se, all'opposto, siamo al cospetto di una grandissima autrice, degna erede della tradizione italiana, da Manzoni a Verga, fino a Morante e Ortese, come hanno sostenuto la quasi totalità dei critici americani (e non solo). Il Ferrante *phenomenon* ribadisce la diffusione a livello globale dell'*Italian Dream,* la fame di sognarsi in Italia da parte del consumatore globale: e anche se dietro quest'autrice non ci fosse altro che un "furbo teatrino", dal punto di vista sociologico non cambierebbe nulla. Il gusto artistico, come ha evidenziato Bourdieu, è sempre in qualche modo costruito, è frutto di una speciale alchimia, quasi un'intesa segreta, ma dai risvolti apertamente commerciali, fra i vari mondi che, usando l'espressione di Sartre, fanno girare la trottola della letteratura: lettori, autori, critici e macchina promozionale-editoriale. Innegabile il ruolo svolto in proposito dalla casa editrice, la romana E/O, che si è impegnata molto, sia dal punto di vista finanziario che da quello organizzativo, nel cercare di espandersi negli Stati Uniti. In un'intervista del 2015, Sandro Ferri, fondatore di E/O insieme alla moglie Sandra Ozzola, ha dichiarato che "[l]'idea era che anche noi piccoli dovessimo muoverci in mercati globali. Quello italiano era asfittico e volevamo portare in giro il patrimonio di lavoro che avevamo costruito in vent'anni. E poi avevamo notato che negli Stati Uniti si traduce molto poco. Poteva essere un vantaggio."[770] L'editore non si è però limitato a tradurre in inglese qualche testo, come magari hanno fatto alcuni suoi colleghi più blasonati. Infatti Europa Editions, caso unico nel panorama editoriale, non è una filiale di E/O, ma una vera e propria casa editrice americana, con sede a New York. Questo ha permesso di curare l'aspetto promozionale, di occuparsi delle recensioni e dell'attenzione della stampa, di coltivare i rapporti con le librerie indipendenti. La distribuzione poi, aspetto determinante, è stata dopo un periodo di 'rodaggio' affidata al colosso Penguin. Il tutto con la costante attenzione a intercettare i gusti di un consumatore senza dubbio attratto dall'italianità: "Abbiamo anche visto che un certo *Italian style* negli Usa funziona: infatti tutti mi dicevano che le copertine di Ferrante erano brutte, ma per fortuna ho resistito",[771] ha detto ancora Ferri. Ma il successo di questa autrice, o di questo gruppo di autori, se si vuole dar credito alle teorie complottistiche sull'identità di Ferrante, è certo anche indizio di un modo diverso di concepire il romanzo. I critici americani (da James Wood a Molly

[769] Curiosamente un altro italiano, Paolo di Paolo, ha rimproverato proprio questo alla serie ferrantiana, con riguardo al possibile carosello di autori che si celano dietro lo pseudonimo: "Così la letteratura somiglia a un software che produce storie, o al canovaccio di una impeccabile ma algida serie tv". Paolo di Paolo, *Il caso Ferrante, il romanzo italiano secondo il New Yorker*, in *La Stampa*, 13 ottobre 2014.
[770] *La storia di E/O*, in *Il Post*, 9 novembre 2015. https://www.ilpost.it/2015/11/09/edizioni-e-o/. Ultimo accesso 1 dicembre 2019.
[771] *Ibidem*.

Fischer) in questo hanno certo visto più lontano degli intellettuali di casa nostra, tradizionalmente legati a un modo di concepire il romanzo più mediato culturalmente (da parte della critica), lontano o sprezzante nei confronti dei gusti del grande pubblico. Certo anche dei libri come *Il Nome della rosa* o *The Godfather* sono state tratte trasposizioni cinematografiche, serie tv e altro. Ma oggi, come ha scritto Vittorio Coletti, il nuovo bestseller internazionale nasce transnazionale,[772] nasce già pensando al cinema e soprattutto alla serie tv, con in mente la presa sul consumatore globale, esemplificato dalla massa eterogenea degli statunitensi.

15.3 Il 'nuovo' romanzo sull'Italia. Catherine Banner, *The House at the Edge of Night* (2016)

Il successo di Ferrante non è certo passato inosservato. *My Brilliant Friend* ha evidenziato il bisogno del pubblico di entrare in contatto con sentimenti intensi, "violently personal" secondo la recensione di Wood, vicini alle suggestioni paraletterarie di un diario di confidenze. Il romanzo non cessa di svolgere la sua funzione esplorativa, di rappresentare una possibile immersione simbolica in una vita 'altra': ma sembra oggi essere richiesto un livello di immedesimazione dalle connotazioni emotive più marcate. Gli addetti ai lavori, siano essi scrittori o scrittrici, agenti o case editrici, hanno ben chiaro che il *pattern* del contatto salvifico, che prevede l'immedesimazione con un angloamericano (dunque un connazionale per il lettore o per la lettrice-tipo) in viaggio per l'Italia, non è più funzionale alle esigenze del mercato. Sembra essere più richiesta un'immedesimazione interna alla tematica italiana, una visione meno distaccata. Lo schema del contatto salvifico, analizzato nella parte II di questa ricerca, in fondo non è che una versione, rimodernata e adattata al gusto degli anni Duemila, del diario di viaggio di inizio Novecento: Elizabeth Gilbert come Henry James, insomma. Gli eroi e le eroine del contatto salvifico non stabiliscono mai un legame profondo e duraturo con la penisola delle meraviglie, perché il *pattern* prevede il rientro a casa dopo l'avvenuta rigenerazione. Così è per la Valentine di Trigiani, per il Nick di Grisham, per la Liz di Gilbert, per la protagonista del *memoir* di Mayes e anche per l'Oliver di Aciman. C'è, in questi personaggi, un misto di paura e di attrazione per l'Italia, un sentimento ambivalente che non è difficile far risalire ai racconti di Henry James: tornando ancora a *Daisy Miller* (cfr. § 12.2), ad esempio, questo tipo di atteggiamento è evidente in Winterbourne, la voce narrante che segue le vicende italiche della sfortunata Daisy.

La partecipazione diretta alle vicende italiane che ora il mercato sembra prediligere funziona certo meglio se i protagonisti sono italiani. Allora un romanzo di successo come *The House at the Edge of Night* (2016) di Catherine Banner (1989) può servire come esempio di testo che, rompendo con la letteratura del contatto salvifico, cerca di reinterpretare la nuova visione dell'italianità. L'autrice,

[772] Cfr. Vittorio Coletti, *Romanzo mondo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 38.

inglese, fin dall'età di 14 anni pubblica letteratura *young adults* di grande successo e ha scelto la tematica italiana per il suo romanzo d'esordio nell'*adult novel*. Difficile non pensare a un intento commerciale dietro un lavoro come questo: tuttavia sia il successo planetario dell'opera, tradotta in 22 lingue, che alcune caratteristiche stilistiche rendono il romanzo interessante dal punto di vista sociologico. Questa, in breve, la trama del romanzo di Banner: Firenze, 1875. Grazie al dottor Esposito, medico fiorentino del brefotrofio, a un povero orfano, al quale verrà dato il nome di Amedeo, è concesso di studiare medicina e di diventare a sua volta medico. Per lavorare, il giovane medico è costretto a spostarsi a sud, nella finzionale e minuscola isola di Castellammare, a sudest della Sicilia. Amedeo, che ha una predilezione per le storie e per la loro conservazione, ama raccogliere in un taccuino rosso i racconti appartenenti al patrimonio folkloristico meridionale. La raccolta e la trascrizione della storia di Sant'Agata, patrona dell'Isola, che "salvò Castellammare dalla maledizione del pianto" avviene tramite la bella maestra Pina, che diverrà moglie di Amedeo. Ma il medico è sospettato di avere una relazione illegittima con l'affascinante moglie del conte che vive sull'isola. Amedeo finirà per perdere il suo posto di lavoro e, per vivere, si dovrà adattare a gestire un "cafè bar", situato nella panoramica casa "ai margini della notte", che sorge fra le buganvillee in fiore e gli spruzzi d'acqua salmastra. La storia procede per quasi un secolo, narrando l'avvicendamento delle generazioni di Esposito nella gestione del bar. Gli eventi spaziano dal fascismo alla seconda guerra mondiale, fino ai giorni nostri e alla crisi economica del 2008. Come riporta la rivista americana *Bookpage*, "this magical novel is a fantastic Italian escape with just the right dose of drama, love and hope. If possible, enjoy with a glass of limoncello."[773]

Il testo presenta alcune analogie col Ferrante *phenomenon* e mi sembra indicativo del "nuovo corso" della paraletteratura angloamericana sull'Italia. Ad esempio, quando Amedeo giunge nella minuscola isola di Castellammare, il suo primo contatto con l'italianità – perché l'uomo proveniva da Firenze, da un nord indistinto e nebuloso, una terra lontana dall'*Italian Dream* quanto i paesi stranieri – ha l'odore e il sapore del contatto con la vita nella sua pienezza più autentica.

> The whole square was in a state of noisy chaos. Women bore fish overhead on great platters; wine slopped into glasses; the circus strains of guitars and organetti rose in the dark. […] On a pedestal hovered a great plaster effigy of a saint, a woman with a coil of black hair and an alarming stare, fanned by a hundred red flames. Amedeo was soon to learn that he had arrived in the middle of the yearly festival of Sant'Agata. For now, it seemed only a wondrous, magical disorder unlike anything he had witnessed.
> Into this disorder, as into a warm sea, stepped Amedeo. He passed through the scents of jasmine and anchovies and liquor, through snatches of dialect and accented Italian and high lamenting songs whose language he did not recognize, through the light of fires and torches and the hundred red candles that illuminated the ghostly saint. At last, emerging from the

[773] Chika Gujarathi, *The House at the Edge of Night – Book Reviews*, in *Bookpage*, July 2016.

> crowd with his suitcase clutched to his chest, he found himself before an extraordinary house.[774]

La popolazione di Castellammare è rumorosa, gioiosa e esuberante; allo stesso modo, le donne sono dotate di una bellezza antica e misteriosa: "*Il professore* had told Amedeo, confusedly, that the islanders were part-Norman part-Arab part-Byzantine part-Greek part-Phoenician part-Spanish part-Roman, and this was evident in Pina, who had black hair like ropes and eyes of a surprising opal color."[775] Banner ci rappresenta un sud Italia "buono e autentico", spesso colto nei suoi tratti folcloristici più spettacolari (la processione di sant'Agata, il calore degli abitanti, le casette simili a quelle di un presepe, le continue offerte di limoncello e di arancini). Un meridione turistico e rimasticato, lontano dal doloroso realismo di Ferrante; ma come nella scrittrice senza volto, in questo lavoro dell'inglese Banner c'è una costante attenzione per il *plot*, per la narrazione di eventi più o meno straordinari che costellano i cento anni e le quattro generazioni di Esposito che si avvicendano nella gestione del bar dal nome evocativo (e poco credibile) di *House at the Edge of Night*. La narrazione poi, al contrario di quanto accadeva nei testi degli anni Novanta e Duemila, prevede sempre personaggi italiani, al posto dei consueti viaggiatori anglosassoni in cerca di pittoresche esperienze. Anche il testo di Catherine Banner è costruito intorno all'interesse per una "intima meridionalità", esasperata e connotata in maniera ipertrofica. Ferrante è stata criticata da alcuni, e apprezzata da altri, per aver messo al primo posto il *plot*, la sequela di eventi che Lila e Lenù vivono attraverso i decenni. Micheal Reynolds, editor di Elena Ferrante per Europa Editions, ha detto in un'intervista: "Credo che questa generazione di lettori cerchi libri monumentali in parte perché, dopo periodi in cui la storia passa in secondo piano rispetto allo stile o ai tentativi di sperimentazione, ci sarà sempre un netto ritorno alla trama, perché noi esseri umani siamo narratori: quello è il modo in cui comunichiamo meglio le nostre scoperte più importanti, le nostre intuizioni, il modo in cui ci scrutiamo".[776] La stessa voglia di raccontare una saga italiana, attraverso i gestori di un improbabile *bar* su un'isoletta (a proposito, in Italia nei primi del Novecento si parlava piuttosto di *caffè* o di *mescita*) la troviamo in questo lavoro di Catherine Banner. Anche nel romanzo della scrittrice inglese, come in Ferrante, lo stile sembra essere asciutto e sbrigativo, a tratti persino trascurato: tanto che il *New York Times* ha scritto che "[h]er prose is joyful if occasionally slapdash, with a few too many life-as-the-sea metaphors"[777]. Ma, dopo tutto, anche l'editor americano di Ferrante ha ammesso che per il pubblico è la trama quella che conta: e anche se Banner non può competere con le mille e

[774] Catherine Banner, *The House at the Edge of Night*, New York, Random House, 2016. Citazione da e-book. Part I, chapter 3, § 10.
[775] *Ivi*, § 43.
[776] Nadia Terrranova, *Vendere all'estero un'amica geniale*, in *Rivista Studio*, 2 luglio 2015.
[777] Mike Peed, *Families in Fiction*, in *The New York Times*, 30 dicembre 2016.

cinquecento pagine della tetralogia ferrantiana, le 400 pagine di *The House at the Edge of Night* sono fin troppo dense di eventi.

Conclusioni

Fin da prima dell'unificazione gli italiani iniziarono a interrogarsi sul proprio carattere nazionale, e tale questione è costantemente riemersa nei momenti cruciali della storia del paese, dal risorgimento al fascismo, fino al dopoguerra e all'Italia della "seconda repubblica". Come ha affermato Silvana Patriarca, "quello del carattere nazionale sembra un'ossessione per gli italiani, un filo conduttore che attraversa la storia".[778] Da sempre determinante, nel discorso sull'italianità, l'immagine che del paese è stata resa dai viaggiatori stranieri, per i quali la penisola ha rappresentato una meta privilegiata per il viaggio di conquista, di istruzione, di emancipazione. Ma, come ha evidenziato Nelson Moe, è solo con i *tours* della moderna borghesia industriale che prende corpo una riabilitazione del sud come categoria immaginativa legata ai valori di autenticità, naturalità, umanità. Un mondo selvaggio, *untamed and quaint*, opposto necessario e meraviglioso di una modernità della quale già dal XIX secolo venivano percepiti gli aspetti disumanizzanti. Nello stesso periodo si struttura la percezione del concetto di 'sud' come "an elastic category. All of Italy could be seen as southern […] the boundaries were anything but fixed".[779]

La recente paraletteratura angloamericana sull'Italia partecipa delle medesime suggestioni, e documenta l'assimilazione in senso globale della moda dell'*Italian Way of Life*: l'Italia è ovunque perché i prodotti relativi all'immaginario italiano sono globalmente visibili, e perché l'idea di Italia rappresenta un concetto-sogno dalla provata diffusione e desiderabilità globale. Ma la letteratura, in quanto costruzione simbolico-linguistica che fornisce accesso a realizzazioni discorsive, può fare molto di più che confermare la pervasività globale del sogno: può documentarne la costruzione culturale. L'analisi di una serie di opere (para)letterarie ha permesso di ripercorrere le tappe attraverso le quali l'idea di Italia si è strutturato a livello sociale dagli anni Sessanta fino ad oggi. La prospettiva che ho seguito nella ricerca ribadisce quanto il concetto di 'realtà', intesa come verità oggettiva o fattuale, sia poco rilevante: l'immaginario culturale, ovvero la rappresentazione costruita socialmente a proposito di qualcosa che si chiama 'Italia', è essa stessa l'unica possibile realtà italiana.

Gli articoli di Pier Paolo Pasolini raccolti nell'antologia *Scritti corsari* hanno come tema centrale i mutamenti della società italiana del dopoguerra. Pasolini denuncia con toni accorati il conformismo

[778] Marina Cavallieri, *Ossessionati dal carattere nazionale. Colloquio con Silvana Patriarca, autrice del libro "Italianità, la costruzione del carattere nazionale"*, in *L'Espresso*, 19 ottobre 2010.
[779] Nelson Moe, *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question,* Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2002, p. 38.

e il perbenismo della nascente società dei consumi; ma non è la destra democristiana ad allarmarlo, neppure quando si ammanta di ideali fascisti: piuttosto, è la rivoluzione antropologica imposta dallo Sviluppo a riempirlo di angoscia per il futuro. Così scriveva nel giugno del 1974: "L'Italia contadina e paleoindustriale è crollata, si è disfatta, non c'è più, e al suo posto c'è un vuoto che aspetta probabilmente di essere colmato da una completa borghesizzazione […] La 'cultura di massa', per esempio, non può essere una cultura ecclesiastica, moralistica e patriottica: essa è infatti direttamente legata al consumo, che ha delle sue leggi interne e una sua autosufficienza ideologica […] L'omologazione 'culturale' che ne è derivata riguarda tutti: popolo e borghesia, operai e sottoproletari."[780] Pasolini si rende conto che il mondo italiano, la società italiana, lo stesso paesaggio italiano stavano mutando a ritmi vertiginosi e che in pochissimi anni lo sviluppo capitalista avrebbe stravolto un assetto sociale e culturale che era rimasto immutato per secoli. Il rimpianto per la dimensione eterna del proprio paese è evidente dalle venature nostalgiche di certi articoli, come questo del giugno 1973, dedicato al poeta Sandro Penna:

> Che paese meraviglioso era l'Italia durante il periodo del fascismo e subito dopo! La vita era come la si era conosciuta da bambini […] le apparenze parevano dotate del dono dell'eternità: si poteva appassionatamente credere nella rivolta o nella rivoluzione, ché tanto quella meravigliosa cosa che era la forma della vita, non sarebbe cambiata. […] Le città finivano con grandi viali, circondati da case, villette o palazzoni popolari dai «cari terribili colori» nella campagna folta: subito dopo i capolinea dei tram o degli autobus cominciavano le distese di grano, i canali con le file dei pioppi o dei sambuchi, o le inutili meravigliose macchie di gaggie e more.[781]

Con la modernità si stava compiendo un processo di desacralizzazione della realtà: e se questo non rappresentava nulla di nuovo per la cultura di sinistra – non dopo Marx e la Scuola di Francoforte – Pasolini non poteva fare a meno di denunciare che "solo ora quei processi di cui aveva parlato la sociologia critica in Germania, in Francia e negli Stati Uniti, arrivavano a compimento in Italia, con una violenza concentrata e improvvisa."[782] Ciò che lo scandalizza è che dal dopoguerra, ad essere cambiato dallo sviluppo è il volto dell'Italia, come culla dell'umanesimo ma soprattutto come civiltà contadina, preindustriale, artigiana. L'Italia dunque, come paese depositario di un'autenticità umana e profonda, circonfusa da un'aura di sacralità, qui incarnata nello sguardo di un giovane proletario piuttosto che nell'opera di un artista del Rinascimento: l'Italia, comunque, come paese depositario di una cultura millenaria, autenticamente e profondamente umana. L'Italia sconvolta e mutata per

[780] Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2015, pp. 40-41.

[781] *Ivi*, p. 143.
[782] Alfonso Berardinelli, *Prefazione*, in P. P. Pasolini, *op. cit.*, 2015, p. X.

sempre dai segni di uno sviluppo improvviso e brutale, che spingeva ad abbandonare le campagne e gli antichi mestieri: questo angoscia l'autore degli *Scritti corsari*. Eppure, per quanto forte possa essere stato il dolore per la "perdita di un oggetto d'amore"[783], Pasolini, nei primi anni Settanta, poteva ancora scrivere che "il fatto che il popolo abbia vinto nel '17, una volta per sempre, la lotta di classe e abbia raggiunto l'uguaglianza dei cittadini, è qualcosa che dà un profondo esaltante sentimento di allegria e di fiducia negli uomini"[784]. Oggi scrivere frasi come questa non è più possibile, e non solo per il crollo del blocco sovietico: nella nostra contemporaneità c'è la certezza che lo sviluppo in senso consumistico e ultraborghese preconizzato da Pasolini si sia realizzato, e allo stesso tempo è presente la percezione che tutte le implicazioni della modernità, dalla deriva consumistica al disastro ambientale, fino al dilagare di nevrosi e disturbi mentali, siano in qualche modo inevitabili perché connaturate al sistema capitalistico, cioè alla 'natura' delle cose.

Un celebre scritto[785] di Roland Barthes a proposito delle significazioni mitiche nella società borghese può evidenziare l'aspetto forse più rilevante della voglia di italianità diffusa a livello globale. Barthes vede "nella 'mitologia' la sistematica presentazione del pensiero borghese come se questo fosse l'unico modo possibile di pensare: 'quel che non c'è bisogno di dire'. Cosicché, il 'mito' è una 'parola depoliticizzata' che 'disperde la qualità storica delle cose: le cose vi perdono il ricordo della loro fabbricazione'"[786]. L'ideologia borghese "finge che la costruzione culturale sia un fenomeno naturale"[787], che non si possa prescindere dai sistemi di significazione strutturatisi attraverso l'affermazione del capitale. Quello capitalista diviene allora un sistema economico 'naturale', e i processi di significazione culturalmente creatisi all'interno della società borghese perdono la loro relatività storica, divengono inevitabili, assurgendo per questa via allo stato di miti. Questo riporta ancora una volta a un'opera che ho molto utilizzato per illustrare le angosce contemporanee e la "miseria ideologica"[788] del presente: *Capitalist Realism* di Mark Fisher, che a proposito del salvataggio delle banche seguito alla crisi del 2008 ha scritto che "the bank bail-outs were a massive re-assertion of the capitalist realist insistence that there is no alternative"[789]. La mancanza di alternative, la 'naturalità' e dunque l'inevitabilità del sistema borghese che erano stati uno degli slogan del tatcherismo sono alla radice del malessere di fondo che la letteratura documenta, delle angosce degli uomini e delle donne del nostro presente, per i quali "è più facile immaginare la fine

[783] *Ivi*, p. XII.
[784] Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 60.
[785] Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 189-238.
[786] Laurence Coupe, *Il mito. Teorie e storie*, Roma, Donzelli, 2005, p. 122.
[787] *Ibidem*.
[788] Dalla recensione di Slavoj Žižek di *Capitalist Realism* in edizione italiana. Mark Fisher, *Realismo Capitalista*, Roma, Nero, 2018, quarta di copertina.
[789] Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, Zero Books, 2009, p. 78.

del mondo che la fine del capitalismo".[790] Se per i giovani europei e nordamericani il capitalismo occupa "l'orizzonte del pensabile",[791] non si può non rilevare che, banalmente, i consumatori e le consumatrici globali manifestano una profonda insoddisfazione. Gli studi sulla sociologia dei consumi descrivono sistemi sociali ed economici nei quali domina un'estetica della sensazione, basata su desideri da soddisfare velocemente e stimolati soprattutto dal corpo e dalle sensazioni.[792] Un sistema sociale nel quale i soggetti vivono in un perenne stato di eccitazione e dove i consumi sono orientati dal "capriccio"[793] di uno stuolo di consumatori che "sono prima di tutto raccoglitori di *sensazioni*".[794] Un concetto, quello di capriccio, lontano non solo da ogni idea di bisogno, ma anche dalla ben più matura nozione di desiderio, e che di fatto avvicina l'immagine del consumatore globale a quella di un bambino, viziato dalla disponibilità eccessiva di beni e guidato solo da sensazioni collegate ad una immediata gratificazione. La vecchia ideologia capitalistica, rigidamente meritocratica e puritana, che Max Weber aveva collegato all'etica calvinista, è stata rimpiazzata da un narcisismo senza fine, da un atteggiamento di perenne condiscendenza verso gli aspetti più umorali dell'adolescenza: appunto i capricci di cui ha parlato Bauman. Proprio l'adolescenza, un tempo considerata un inevitabile, e spesso poco piacevole, periodo di transizione vero l'età adulta, sembra ora essere oggetto non solo di comprensione, ma anche di ammirazione e di desiderio di emulazione anche in chi non ha più l'età per essere considerato un teenager. Come ha scritto Benjamin Barber:

> È un ethos fatto di puerilità indotta: un'infantilizzazione strettamente legata alle richieste del capitalismo del consumo in un'economia di mercato globale.
> Questo ethos infantilistico riesce a plasmare l'ideologia e i comportamenti della società consumistica radicale in cui viviamo […] Associata a un'ideologia che ruota attorno a concetti di privatizzazione, *brand marketing* e omogeneizzazione dei gusti, questa logica dell'infantilizzazione è servita a sostenere il capitalismo del consumo, ma a spese sia dell'educazione sia della civiltà, e con rischi sempre crescenti per lo stesso capitalismo. [795]

Mark Fisher è attento a evidenziare le ricadute in termini di disagio psichico del trionfante ethos infantilistico, e lo fa attraverso un esempio preso dalla cultura pop, il programma inglese *Supernanny*, simile all'italiano *SOS Tata* e allo statunitense *Nanny 911*.

> But the problems that Supernanny confronts do not arise from the actions or character of the children – who can only be expected to be idiotic hedonists – but with the parents. It is the parents' following of the trajectory of the pleasure principle, the path of least resistance, that causes most of the misery in the families. In a pattern that quickly becomes familiar,

[790] Mark Fisher, *Realismo Capitalista*, Roma, Nero, 2018, p. 25.
[791] *Ivi*, p. 37.
[792] Cfr. Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, Thousand Oaks, California, SAGE, 1990.
[793] Cfr. Zygmunt Bauman, *La società sotto assedio*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 200-203.
[794] Zygmunt Bauman, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma-Bari, 2001, p. 93.
[795] Cfr. Benjamin R. Barber, *Consumati. Da cittadini a clienti*, Torino, Einaudi, 2010, p. 11, pp. 5-6.

> the parents' pursuit of the easy life leads them to accede to their children's every demand, which become increasingly tyrannical. […] The problem is that late capitalism insists and relies upon the very equation of desire with interests that parenting used to be based on rejecting.[796]

A differenza di Barber, preoccupato per la sopravvivenza della democrazia e dello stesso sistema capitalistico, Fisher auspica l'avvento di una efficiente *Marxist Supernanny* che possa evidenziare quanto i problemi relazionali alla base del format televisivo siano da attribuire a ragioni strutturali piuttosto che particolaristiche, ovvero familiari. È lo stesso stadio avanzato del capitalismo in cui viviamo a trasmettere alle famiglie e ai genitori, un atteggiamento di accondiscendenza, e persino di approvazione, verso il desiderio, il capriccio, la sensazione piacevole ed estemporanea, a scapito di quanto veniva avvalorato dal 'vecchio' stadio pre-globalizzato, alla Max Weber: duro lavoro, privazioni delle gioie immediate per costruirsi un solido futuro, progresso sociale. Questo tipo di ethos viene spazzato via – consapevolmente e volontariamente – dal capitalismo globale, che abbisogna di un consumo sempre più rapido, impulsivo, irrazionale e dettato dalle sensazioni per rendere possibile la riproduzione dell'economia di mercato.

Questi recenti contributi documentano lo stato di insoddisfazione del consumatore-cittadino globale, esemplificato dalla massa eterogenea dell'audience anglofona delle opere paraletterarie di cui mi sono occupato; e, di riflesso, l'inconscio e fortissimo bisogno di alternative latente nel pubblico. Dove proiettare questo bisogno? La sede deputata alla progettualità umana, anche e soprattutto a livello immaginario, è lo spazio sospeso e malleabile del futuro. Se però quest'ultimo appare disperante, immutabile e inevitabile perché reso naturale, in senso barthesiano, dalla mitizzazione borghese, allora il bisogno di alternative, anche se vissuto solo a livello di fantasticheria sociale, o di sogno, assume il vago sapore della nostalgia per un passato che non si è vissuto, e che si vorrebbe magicamente riportare in vita. Il saggio di Svetlana Boym *The Future of Nostalgia* (2001) ha esplorato la crescita di questa sorta di malattia sociale. Se un tempo la nostalgia era considerata un disturbo passeggero, parallelamente all'espandersi della cultura di massa questa ambigua sensazione si è tanto diffusa da diventare un sentimento collettivo. "By the twenty-first century, the passing ailment turned into the incurable modern condition. The twentieth century began with a futuristic utopia and ended with nostalgia. Optimistic belief in the future was discarded like an outmoded spaceship sometime in the 1960s. Nostalgia itself has a utopian dimension, only it is no longer directed toward the future."[797] Boym, che non è interessata alla nostalgia come sentimento individuale ma come "a symptom of our age, a historical emotion"[798] distingue fra "restorative nostalgia" e

[796] Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, Zero Books, 2009, p. 71.
[797] Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, p. XIV.
[798] *Ivi*, p. XVI.

"reflective nostalgia". La prima finisce per "reconstructing emblems and rituals of home and homeland in an attempt to conquer and spatialize time":[799] è il tipo di nostalgia più pericoloso, quello che "characterizes national and nationalist revivals all over the world"[800]. Il secondo tipo di nostalgia invece "thrives in *algia*, the longing itself"[801] ed è "more oriented toward an individual narrative that savors details and memorial signs, perpetually deferring homecoming itself. […] Reflective nostalgia […] can be hironic and humorous. It reveals that longing and critical thinking are not opposed to one another".[802] Questo secondo tipo di atteggiamento, che Boym definisce "ironic, inconclusive and fragmentary",[803] parrebbe attagliarsi perfettamente alla letteratura dell'*Italian Dream*; ma operare distinzioni categoriche non è così semplice, specie a proposito di un tema elusivo come il vago desiderio per il passato (si tratta di un desiderio e non di un rimpianto, perché riguarda situazioni non vissute e solo immaginate). Se infatti per Boym "[n]ostalgia can be both a social disease and a creative emotion",[804] Zygmunt Bauman, che in una delle sue ultime opere si è significativamente occupato di questo tema, ha posto l'accento sul malessere sotteso all'epidemia di nostalgia in corso e sui relativi pericoli, soprattutto in termini di regresso sociale. In *Retrotopia* (2017) il sociologo polacco parte dalla constatazione che oggi "[l]a via del futuro somiglia stranamente a un percorso di corruzione e degenerazione. Il cammino a ritroso, verso il passato, si trasforma perciò in un itinerario di purificazione dai danni che il futuro ha prodotto ogni qual volta si è fatto presente".[805] Bauman nota come il divario fra potere, gestito da realtà multinazionali e globali, e politica, ancorata a una dimensione locale, abbia esautorato gli Stati-nazione dalla progettualità relativa alla costruzione di una società migliore. Di più, rifacendosi a Ulrich Beck, lamenta "l'assenza di una *consapevolezza* (per non parlare di una coscienza) *cosmopolitica*",[806] cioè della presa di coscienza della dimensione di interdipendenza globale di ogni azione economica e sociale: "Come riconciliare la globalizzazione/cosmopolitizzazione della finanza […] e la dimensione indiscutibilmente globale dei problemi di sopravvivenza che l'umanità ha davanti a sé – con il carattere tipicamente locale e autoreferenziale degli strumenti politici che […] dovrebbero gestire tutti quei cruciali aspetti della condizione umana?".[807] Non essendo pensabile-progettabile una via di salvezza per la società, al singolo, cioè al consumatore-cittadino globale, non resta che perseguire il miglioramento della propria posizione all'interno di quella stessa società che, nel suo complesso, appare condannata ad

[799] *Ivi*, p. 49.
[800] *Ivi*, p. 41.
[801] *Ivi*, p. XVII.
[802] *Ivi*, p. 49-50.
[803] *Ivi*, p. 50.
[804] *Ivi*, p. 354.
[805] Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, Roma-Bari, Laterza, 2017, p. XVII.
[806] *Ivi*, p. 155.
[807] *Ivi*, p. 160.

una inevitabile e disperante fine. È la "privatizzazione della speranza"[808], o addirittura della stessa idea di progresso, ormai solo concepibile a livello individuale.

L'*Italian Dream* è certo inserito nella recente tendenza all'innamoramento retrotopico evidenziata da Bauman. Se la modernità e il futuro non ci attraggono più, ci consoliamo allora con la "Nostalgia for a nonexistent Italy",[809] col sogno di un'Italia mai vissuta né esistita nella realtà. La pervasività di questo tipo di immaginario, che è visibile ovunque, testimonia quanto sia forte l'epidemia di nostalgia di cui parlava Boym. Ma le implicazioni di questo tipo di immaginario non sono relegate alla sola dimensione culturale. O meglio, come ha efficacemente puntualizzato Samuel P. Huntington,[810] sono la cultura e le identità culturali che, nel mondo post-Guerra fredda, assumono una crescente importanza nel determinare i processi di coesione o conflittualità. In altre parole, il sogno italiano incarnato dalla paraletteratura che abbiamo esaminato non è esente da responsabilità politiche. Nel corso delle sue precedenti opere Bauman ha sottolineato quanto la società globalizzata, accantonate le ideologie forti e dimenticati, quando non addirittura ridicolizzati, i progetti di plasmare l'uomo nuovo, abbia reso la vita contemporanea incerta, precaria, ambivalente nella sua vaga tendenza verso la gratificazione effimera del consumo, coniando l'efficace espressione "modernità liquida". Ma negli ultimi anni prima della scomparsa del sociologo polacco, la sua visione della società sembra essere parzialmente cambiata; o meglio, sembra essere individuabile la direzione verso la quale il disagio esistenziale, economico, ambientale, sta indirizzando il mutamento sociale. Come ha scritto Benedetto Vecchi:

> In *Retrotopia*, tuttavia, Bauman avverte che qualcuno ha sciolto il nodo dell'ambivalenza e ciò che era liquido comincia a manifestare inequivocabili segni di solidificazione in nuove istituzioni, in nuove forme di vita elette a dispositivi normativi, dunque giuridici e politici. Di fronte al caos programmatico della globalizzazione, assistiamo cioè all'invocazione di un ritorno al passato. Parafrasando Walter Benjamin, L'Angelus Novus della Storia non guarda al passato mentre è spinto verso il futuro, bensì guarda al passato come una condizione verso la quale tendere, muoversi, perché garantisce la possibilità di reinventarlo, modificarlo, renderlo appetibile: in altre parole, il ritorno al passato coincide con la possibilità di un buon vivere negato da una globalizzazione che non ammette alternative.[811]

Certo la moda dell'*Italian Dream*, soprattutto in letteratura e nelle arti, non è in immediata relazione con la "politica della memoria", quell'atteggiamento mentale che Bauman ha inserito nel "ritorno alle tribù", e che vagheggia un impossibile ritorno al "passato com'*era*, ma ancor più come *potrebbe essere* immaginato – inequivocabilmente 'nostro', non contaminato da 'loro' e dalla loro intrusiva

[808] *Ivi*, p. 117.
[809] Cfr. nota 85.
[810] Cfr. nota 640.
[811] Benedetto Vecchi, *Quando il nodo dell'ambivalenza si scioglie*, in *Il Manifesto*, 7 ottobre 2017.

presenza".[812] Ma lo stesso Bauman sembra voler ammonire che le due visioni della nostalgia schematizzate da Boym, quella restauratrice e quella riflessiva, facciano in ultima analisi parte di un medesimo sentimento globale e globalizzato, per nulla esente dai pericoli di un regresso sociale e da vagheggiamenti antimoderni.[813] E non credo vi siano dubbi sul fatto che l'*Italian Dream*, esemplificato dalla nuova letteratura alla Elena Ferrante, ultima discendente di una passione per l'Italia che si radica nel malessere contemporaneo, possa essere iscritto nella tendenza retrotopica "al ritorno", per usare ancora una volta una definizione del sociologo polacco. Ritorno alle tribù, alle distinzioni fra "noi" e "loro" che rimandano a un passato più povero ma migliore; alle diseguaglianze sociali, certo non nuove, ma oggi ancora più marcate e sentite come inevitabili e 'naturali'; al grembo materno, dimensione intima della non nascita e dell'egoismo razionale e oggettivo. Fino al ritorno all'*Homo homini lupus* di Hobbes, che esemplifica la contemporanea e 'naturale' lotta di tutti contro tutti. La progettazione sociale, qualsiasi essa sia, è fallita, è ridicola: e le amiche geniali, superata anche l'aspirazione alla letterarietà, non lottano che per la loro sopravvivenza in un mondo terribile. Credo però che la cultura, dunque le arti e la letteratura, non possano essere considerate solo rappresentazioni del sentimento di sfiducia nel futuro sul quale il "ritorno alle tribù", col suo corredo di rabbia e divisioni etniche, si basa. Proprio nella forza di penetrazione e amplificazione dei modelli culturali risiedono i maggiori pericoli della nostalgia. Le opere culturali non sono semplici 'interpreti' di una visione della realtà: la versione della vicenda del bandito Giuliano in *Salvatore Giuliano* (1962) di Francesco Rosi è molto diversa da quella che ne fecero Mario Puzo e Michael Cimino negli anni Ottanta. Rosi puntava alla denuncia e per questa via all'emancipazione sociale, aveva in mente un progetto di riscatto per una realtà meridionale che gli apparteneva. Anche Puzo e Cimino ci hanno descritto un meridione che sentivano come 'loro': però il bandito sociale della paraletteratura e del cinema di Hollywood ci ha raccontato una terra dove la connivenza criminale è 'naturale', e le speranze sono privatizzate, individuali. Esattamente come nel mondo di Elena Ferrante, l'egoismo è la regola, e il corollario è che si debba vivere per sé stessi, per il presente, sognando un regresso – o un ritorno – al grembo materno di una Napoli che è l'essenza stessa del passato italiano.[814] Le implicazioni sociali di una tale, imperante, visione del mondo non sono di poco conto. Nelle parole di Bauman:

> [L]a nuova moralità del «ritorno a sé» si basa su una nuova nozione di responsabilità […] non più orientata su qualcosa che è «fuori» - l'Altro, i nostri cari, «noi», la comunità, la società, l'umanità, il pianeta in cui tutti viviamo – ma sul mio corpo, sulla sua agilità, sulla

[812] Zygmunt Bauman, *op. cit.*, p. 54.
[813] *Ivi*, pp. XII-XIV.
[814] Cfr. Elisa Gambaro, *Il fascino del regresso*, in *Enthymema*, XI, 2014.

> sua capacità di gratificarci «stando bene». Il danno collaterale prodotto da questo reindirizzamento consiste nella privatizzazione e nell'autoreferenzialità del dovere morale.[815]

Gli autori letterari dell'*Italian Dream* hanno ben chiaro che la progettazione sociale ha fallito il suo compito, e che il "precetto TINA di Margareth Thatcher (*There Is No Alternative*, 'non ci sono alternative')"[816] ha colpito con durezza. Tutti guardano a un passato retrotopico, che non è certo il passato in quanto tale, col suo corredo di privazioni, malattie e ingiustizie sociali, ma è un sogno sul passato, meravigliosamente incarnato dall'*Italian Dream*. La felicità è una questione privata, individuale: lo è per la Valentine di Adriana Trigiani come per la Liz di Elizabeth Gilbert o per le amiche geniali di Elena Ferrante.

Rutger Bregman, nel suo *Utopia for Realists* (2016), prende le mosse dalla constatazione dell'incredibile avanzata del progresso degli ultimi centocinquant'anni, e degli altrettanto impressionanti miglioramenti nella qualità dell'alimentazione, nell'aspettativa di vita, nel reddito medio della popolazione mondiale. Se la nostra società a un contadino europeo del medioevo trapiantato nel ventunesimo secolo apparirebbe come la terra di Cuccagna, Bregman, per sostenere la sua tesi a favore della necessità del pensiero utopico, non può che evidenziare che quello in cui viviamo sia un ben triste paradiso. Nella brillante prosa del giovane pensatore olandese:

> Insomma, benvenuti nella Terra dell'Abbondanza.
> Nella bella vita, a Cuccagna, dove quasi tutti sono ricchi, sicuri e sani. Dove manca una cosa soltanto: una ragione per scendere dal letto al mattino. […] La Terra dell'abbondanza è circondata dalla nebbia. Esattamente nel momento in cui dovremmo farci carico del compito storico di arricchire di significato questa esistenza ricca, sicura e sana, abbiamo invece celebrato le esequie dell'utopia.[817]

> Alcuni sostengono che oggigiorno conta poco per chi voti. Anche se abbiamo tuttora una destra e una sinistra, nessuna delle due sembra avere un piano molto chiaro per il futuro. Ironia della sorte, l'idea neoliberista di due uomini che credevano fermamente nel potere delle idee aveva bloccato lo sviluppo di nuove idee.[818]

Il neoliberismo di von Hayek e Friedman ha vinto. Persino i socialdemocratici, in ogni parte del globo, hanno abbracciato idee fondamentalmente neoliberiste e profondamente capitaliste. Ma se abbiamo dimenticato il pensiero utopico, se non riusciamo più a pensare in maniera progettuale è perché il pensiero borghese/capitalista, come aveva evidenziato più di cinquant'anni fa Barthes, si è mitizzato, si è fatto naturale, e la sua inevitabilità esclude ogni progettualità sul futuro. La

[815] Zygmunt Bauman, *op. cit.*, pp. 129-30.
[816] *Ivi*, p. XIII.
[817] Rutger Bregman, *Utopia per realisti. Come costruire davvero il mondo ideale*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 17.
[818] *Ivi*, p. 202.

progettualità è impossibile, dunque è ridicola. Tanto che le tesi di Bregman – dal reddito di base alla settimana lavorativa di quindici ore – rischiano di apparire nulla di più che un piacevole *divertissement* intellettuale. Eppure, del sogno c'è ancora necessità: anzi, forse proprio oggi, il bisogno di alternative è divenuto spasmodico, globale e trasversale. Dunque diventa altrettanto naturale volgersi verso un passato che sarà anche stato più povero e meno sicuro, ma che viene percepito come consono ad una dimensione autentica e umana dell'essere, quella dimensione che il mercato e lo sviluppo tecnologico ci hanno negato. "Sotto questo aspetto," ha scritto Bregman, "la nostra insoddisfazione attuale mi rallegra perché l'insoddisfazione è lontana mille miglia dall'indifferenza. La nostalgia dilagante, il desiderio di un passato che non è mai realmente esistito, indicano che abbiamo ancora degli ideali, anche se li abbiamo sepolti vivi".[819]

La chiusura di *Capitalist Realism* di Fisher è emblematica dell'impellente necessità degli uomini e delle donne del nostro tempo di pensarsi fuori dal mondo attuale, di sognarsi in un sistema alternativo – come valori, economia, stile di vita – rispetto alla modernità globale:

> The long, dark night of the end of history has to be grasped as an enormous opportunity. The very oppressive pervasiveness of capitalist realism means that even glimmers of alternative political and economic possibilities can have a disproportionately great effect. The tiniest event can tear a hole in the grey curtain of reaction which has marked the horizons of possibility under capitalist realism. From a situation in which nothing can happen, suddenly anything is possible again.[820]

Se dagli anni Ottanta in poi il capitalismo si è presentato come il solo possibile sistema politico-economico, se, come disse Margareth Thatcher, "there is no alternative", questo non significa che, tra la gente, non si possa generare un potente bisogno di alternativa; e non deve meravigliare che un simile desiderio possa essere espresso tramite una fantasticheria sociale scarsamente realistica. L'Italia è solo una piccola, inefficiente repubblica ai confini del mondo occidentale, eppure il suo potenziale in termini di significazione mitica è enorme. Dunque può essere oggetto di una serie infinita di *sogni*. Citando Lotman:

> Il sogno è un messaggio che rimanda l'immagine di una fonte nascosta. Questo spazio eguale a zero può essere riempito da molteplici portatori di messaggi, a seconda del tipo di cultura analizzata. […] Gli antichi romani vedevano nei sogni le profezie degli dei, e i freudiani contemporanei la voce della sessualità repressa. Se si generalizzano tutte queste interpretazioni riconducendole a una qualche formula comune, otterremo la rappresentazione di un potere, nascosto in profondità misteriose, ma possente, che dirige l'uomo. Oltre a ciò questo potere parla all'uomo in una lingua la cui comprensione, in linea di principio, necessita della presenza di un interprete. Al sogno è indispensabile un esegeta.

[819] *Ivi*, p. 24.
[820] Mark Fisher, *op. cit.*, pp. 80-81.

> Sia egli lo psicologo contemporaneo o il sacerdote pagano. Il sogno ha ancora un'altra particolarità: esso è individuale, è impossibile penetrare un sogno altrui. […] Questa inenarrabilità del sogno rende ogni sua memorizzazione una trasformazione, che soltanto approssimativamente ne esprime l'essenza. In tal modo il sogno è circondato da molteplici limitazioni che lo rendono un mezzo di conservazione d'informazioni eccezionalmente fragile e plurisignificante. Ma proprio queste "mancanze" permettono di ascrivere al sogno una funzione culturale particolare e affatto essenziale: essere la riserva dell'indeterminatezza semiotica, lo spazio che è necessario ancora colmare di sensi. Ciò rende il sogno un'ideale *Ich-Erzählung*, atta a essere colmata da diverse interpretazioni sia mistiche che estetiche.[821]

Il sogno è il prototipo della narrazione in prima persona, esprime una soggettività non narrabile nascosta nell'intimo dell'uomo. Ma attraverso le narrazioni dei suoi mille esegeti descrive una cultura, è inserito nella storia, perché proprio la caratteristica limitante di essere "una lingua per una persona soltanto"[822] lo rende passibile di essere riempito di significati culturalmente e socialmente determinati. Il sogno collettivo relativo all'Italia, come luogo mitico, come esotico occidentale per eccellenza e come fuga da una modernità opprimente e disumana ci permette allora di leggere, attraverso le voci molteplici della paraletteratura, le angosce della nostra contemporaneità.

[821] Juryij M. Lotman, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 181-2.
[822] *Ivi*, p. 181.

Bibliografia

Saggistica e teoria

Abruzzese Alberto, Borrelli Davide, *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*, Roma, Carocci, 2000.

Adorno Theodor W. et al., *The Autoritarian Personality*, New York, J. & J. Harper, 1950.

Adorno Theodor W., Horkheimer Max, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966-1982[2].

Airos Letizia, Cappelli Ottorino (eds.), *Guido: Italian/American Youth and Identity Politics*, New York, Bordighera Press, 2011.

Alleva Giorgio, Barbieri Giovanni A., *Generazioni: le italiane e gli italiani di oggi attraverso le statistiche*, Roma, Donzelli, 2016.

Allport Gordon, *The Nature of Prejudice*, Reading, Mass., Addison-Wesley, 1954.

Almond Gabriel, Verba Sidney, *The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations*, Thousand Oaks, California, SAGE, 1963.

Altheide L. David, Schneider J. Christopher, *Qualitative Media Analysis*, Thousand Oaks, Cal., SAGE, 2013.

Ang Ien, *Watching Dallas. Cultura di massa e imperialismo culturale*, Roma, Armando Editore, 2013.

Anzilotti Rolando, *Un racconto italiano di Henry James:* Daisy Miller, in *Studi e ricerche di letteratura americana*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

Arcuri Luciano, Cadinu Maria, *Gli stereotipi*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Arduini Carlo, *La primogenita di Galileo Galilei rivelata dalle sue lettere edite e inedite*, Firenze, Le Monnier, 1864.

Arnold Matthew, *Culture and Anarchy*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

Arslan Antonia, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Guerini e Associati, Milano, 2013.

Arvidsson Adam, *La marca nell'economia dell'informazione*, Milano, Franco Angeli, 2010.

Bachtin Michail, *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1979-2001[3].

Banfield Edward C., *Le basi morali di una società arretrata*, Bologna, Il Mulino, 1976.

Barber Benjamin, *Consumati. Da cittadini a clienti*, Torino, Einaudi, 2010.

Baroni Giorgio, Rondini Andrea, *L'Orlando comprato. Manuale di Sociologia della Letteratura*, Napoli, Liguori, 1998-2007[2].

Barthes Roland, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1982-1985[3].

Barthes Roland, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974.

Barzini Luigi, *The Italians,* London, Penguin, 1964-1968; trad. it. *Gli italiani*, Milano, Mondadori, 1965-1966[4].

Bassetti Piero, *Glocalismo, identità, linguaggi della italicità*, atti della conferenza presso la University of Pennsylvania, Philadelphia, 5 dicembre 2009.

Bassetti Piero, *Let's Wake Up, Italics! Manifesto for a Glocal Future*, Studies on Italian Americana vol. 12/2017, New York, Calandra Institute, 2017.

Bateson Gregory, *A Theory of Play and Fantasy*, in Katie Salen and Eric Zimmerman (eds.), *The Game Design Reader. A Rules of Play Anthology*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2005.

Bateson, Gregory, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976-1983[3].

Baudrillard Jean, *America*, Milano, SE, 2000.

Baudrillard Jean, *La trasparenza del male*, Milano, Sugarco, 1991.

Bauman Zygmunt, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma-Bari, 2001-2003[7].

Bauman Zygmunt, *Globalizzazione e glocalizzazione*, Roma, Armando Editore, 2005.

Bauman Zygmunt, *La società sotto assedio*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Bauman Zygmunt, *Retrotopia*, Roma-Bari, Laterza, 2017.

Begley Sara, *Even Elena Ferrante's Translator Doesn't Know Her Identity*, in *Time*, September 24, 2015.

Benvenuti Giuliana, Cesarani Remo, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.

Benvenuti Giuliana, *Il brand* Gomorra*. Dal romanzo alla serie TV*, Bologna, Il Mulino, 2017.

Berardinelli Alfonso, *Prefazione*, in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2015, p. V-XII.

Berger L. Peter, Luckmann Thomas, *La realtà come costruzione sociale*, Bologna, Il Mulino, 1969-2017.

Bertoni Federico, *Il testo a quattro mani*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1996.

Bertoni Federico, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018.

Bizzocchi Roberto, *1739. Il paese dei cicisbei*, in Andrea Giardina (a cura di), *Storia Mondiale dell'Italia*, Bari – Roma, Laterza, 2017, pp. 446-50.

Bloom Harold, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Bompiani, Milano, 1996-2008[3].

Blumer Herbert, *The mass, the public and public opinion*, in Lee A. (ed.), *New outlines of the principles of sociology*, New York, Barnes & Noble, 1946.

Boella Laura, *Empatie. L'esperienza empatica nella società del conflitto*, Milano, Raffaello Cortina, 2018.

Bollati Giulio, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983-2011.

Bondanella Peter, *Hollywood Italians: Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos*, New York, Continuum, 2004.

Bonghi Ruggiero, *Lettere Critiche. Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, Milano, Marzorati, 1971.

Boschetti Anna, *Introduzione all'edizione italiana* in Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005.

Bourdieu Pierre, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.

Bourdieu Pierre, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005.

Bourdieu Pierre, Passeron Jean-Claude, *La riproduzione: elementi per una teoria del sistema scolastico*, Rimini, Guaraldi, 1974.

Boym Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.

Bozal Valeriano, *Il gusto*, Bologna, Il Mulino, 1996.

Bregman Rutger, *Utopia per realisti. Come costruire davvero il mondo ideale*, Milano, Feltrinelli, 2017.

Brockmeier Jens, *Narrazione e cultura*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis Edizioni, 2018.

Bryant Andrea, *Nostalgia for a Nonexistent Italy: An Interview with Stephanie Malia Hom*, in *World Literature Today*, November 11, 2015.

Cadioli Alberto, *La ricezione*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

Cahill Susan (ed.), *Desiring Italy. Women writers celebrate the Passions of a Country and Culture*, New York, Fawcett Books, 1997.

Calanchi Alessandra, *«Un poco più su della scimmia, parecchio più giù dell'uomo». Due parole sulla paraletteratura*, in O. De Zordo - F. Fantaccini (edd.), *altri canoni / canoni altri pluralismo e studi letterari*, Firenze, Firenze University Press, 2011.

Calvet Louis-Jean, *Le marché aux langues - Les effets linguistiques de la mondialisation*, Parigi, Plon, 2002.

Calvino Italo, *Nota introduttiva*, in Henry James, *Daisy Miller*, Torino, Einaudi, 1971, pp. V-VIII.

Cardano Mario, *Tecniche di ricerca qualitativa*, Roma, Carocci, 2003.

Casadei Alberto, *La critica letteraria contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2015.

Casanova Pascale, *The World Republic of Letters*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2004.

Casillo Robert, Russo Jean Paul, *The Italian in Modernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2011.

Cavallieri Marina, *Ossessionati dal carattere nazionale*, in *L'Espresso*, 19 ottobre 2010.

Cavazza Fabio Luca, Graubard Stephen R., *Il caso italiano*, Milano, Garzanti, 1974.

Ceserani Remo, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari, 1999.

Ciacci Margherita (ed.), *Interazionismo simbolico*, Bologna, Il Mulino, 1983.

Cicciò Sebastiano Marco, *Everybody Loves Guido: the Italian characters on modern U.S. sitcoms*, in *Iperstoria*, Issue 5 – Spring 2015, pp. 103-111.

Clifford James, *The predicament of culture*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988.

Codeluppi Vanni, *Manuale di sociologia dei consumi*, Roma, Carocci, 2005.

Coletti Vittorio, *Romanzo mondo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Connell William J., Gardaphé Fred (eds.), *Anti-Italianism: Essays on a Prejudice*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

Coppola Maria Micaela, *I canoni lesbici: leggere, scrivere e cucire coperte imbottite*, in O. De Zordo - F. Fantaccini (edd.), *altri canoni / canoni altri pluralismo e studi letterari*, Firenze, Firenze University Press, 2011.

Corti Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.

Couégnas Daniel, *Paraletteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.

Coupe Laurence, *Il mito. Teorie e storie*, Roma, Donzelli, 2005.

Crainz Guido, *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni ottanta*, Roma, Donzelli, 2003-2005[3].

Crespi Franco (ed.), *Azione sociale e pluralità culturale*, Milano, Franco Angeli, 1992.

De Amicis Edmondo, *L'idioma gentile*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1905.

De Benedetti Carlo, Rampini Federico, *Centomila punture di spillo*, Milano, Mondadori, 2008.

De Certeau Michel, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

De Majo Cristiano, *La narrazione esotica italiana all'estero*, in *Rivistastudio.com*, 21 gennaio 2014.

De Masi Domenico, *Arretratezza del Mezzogiorno e analisi sociologica*, in Banfield Edward C., *Le basi morali di una società arretrata*, Bologna, Il Mulino, 1976.

De Mauro Tullio et al., *Italiano 2000. I pubblici e le motivazioni dell'italiano diffuso tra stranieri*, Roma, Bulzoni, 2003.

De Seta Cesare, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli, 2014.

Derrida Jacques, *Forza di legge. Il «fondamento mistico dell'autorità»*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

Di Paolo Paolo, *Il caso Ferrante, il romanzo italiano secondo il New Yorker*, in *La Stampa*, 13 ottobre 2014.

Dickie John, *Darkest Italy. The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno, 1860-1900*, New York, St. Martin's Press, 1999.

Donati Sabina, *A Political History of National Citizenship and Identity in Italy, 1861-1950*, Stanford, Stanford University Press, 2013.

Doney Malcolm, *Novelist with an Eye for God. An Assessment for the work of Morris West*, in *Third Way*, vol. 12, n. 12, June 16 1977, pp. 3-5.

Duncan Hugh D., *Communication and Social Order*, London – Oxford – New York, Oxford University Press, 1962-1968[2].

Duncan Hugh D., *Language and Literature in Society: a Sociological Essay on Theory and Method in the Interpretation of Linguistic Symbols*, New York, The Bedminster Press, 1953-1961.

Eco Umberto, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964-2003[7].

Eco Umberto, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1978.

Eco Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962-1980[3].

Eco Umberto, *The art of creating a legend*, in *The Guardian*, July 20, 2002.

Ellwood W. David, *Containing Modernity, Domesticating America in Italy*, in Alexander Stephan (ed.), *The Americanization of Europe*, New York, Berghanhn, 2006.

Emre Merve, *Paraliterary: The Making of Bad Readers in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 2017.

Ermellino Luisa, *Musings on Italian Identity*, in A. J. Tamburri (Ed.), *Meditations on Identity. Meditazioni su identità*, New York, Bordighera, 2014, pp. 77-90.

Escarpit Robert (ed.), *Letteratura e società*, Bologna, Il Mulino, 1972.

Escarpit Robert, *La rivoluzione del libro*, Padova, Marsilio, 1968,

Escarpit Robert, *Sociologia della letteratura*, Guida, Napoli, 1970-1974[2].

Fabietti Ugo, *L'identità etnica*, Roma, Carocci, 1995-1998[2].

Fabris Giampaolo, *L'Iperrealtà dove il valore non è più soltanto d'uso*, in *La Repubblica*, 2 aprile 2007.

Fadda Michele, *Hollywood fin de siècle: sogno e realtà americana nell'era della globalizzazione*, in La Polla Franco, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano, Il Castoro, 2004, pp. 345-375.

Falkoff Rebecca, *"To translate is to betray": the Elena Ferrante phenomenon in Italy and the US*, in *The Guardian*, October 5, 2016.

Favaro Antonio, *Galileo Galilei e Suor Maria Celeste, con edizione delle lettere*, Firenze, Barbera, 1891.

Featherstone Mike, *Consumer Culture and Postmodernism*, Thousand Oaks, California, SAGE, 1990.

Guerra Sergio, *Il potere della cultura. Origini, evoluzione e diffusione dei* (British) Cultural Studies, Fano (PU), Aras, 2017.

Fiedler Leslie, *What Was Literature? Class Culture and Mass Society*, New York, Simon & Schuster, 1982.

Finotti Fabio, Johnston Marina (edd.), *L'Italia allo specchio. Linguaggi e identità italiane nel mondo*, Venezia, Marsilio, 2015.

Fisher Mark, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, Zero Books, 2009; trad. it. *Realismo Capitalista*, Roma, Nero, 2018[3].

Focardi Filippo, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

Fofi Goffredo, *Donne di Napoli*, in *Internazionale*, 5 dicembre 2014, p. 94.

Fofi Goffredo, *Tutto (o quasi) su Elena Ferrante*, in *Il Sole 24 Ore*, 5 settembre 2016.

Fresu Rita, *L'infinito pulviscolo. Tipologia linguistica della (para)letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 2016.

Fukuyama Francis, *Identità. La ricerca della dignità e i nuovi populismi*, Milano, UTET, 2019.

Fumagalli Andrea, *Bioeconomia e capitalismo cognitivo. Verso un nuovo paradigma di accumulazione*, Roma, Carocci, 2007.

Galli della Loggia Ernesto et al., *Il trionfo del privato*, Roma-Bari, Laterza, 1980.

Galli della Loggia Ernesto, *L'identità italiana*, Bologna, Il Mulino, 1998-2010.

Gambaro Elisa, *Il fascino del regresso*, in *Enthymema*, XI, 2014.

Gardaphé Fred, *Columbus: Forget about Him; Remember the Future!*, in A. J. Tamburri (Ed.), *Meditations on Identity. Meditazioni su identità*, New York, Bordighera, 2014, pp. 91-102.

Gardaphé L. Fred, *From Wiseguys to Wise Men: The Gangster and Italian American Masculinities*, New York, Routledge, 2006.

Gatto Marco, *«Uscire fuori dal caos». Gramsci, gli intellettuali e l'Italia di oggi*, in Mauro Pala (ed.), *Narrazioni egemoniche. Gramsci, letteratura e società civile*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 199-227.

Geymonat Ludovico, *Galileo Galilei*, Torino, Einaudi, 1957-1969.

Giardina Andrea (a cura di), *Storia Mondiale dell'Italia*, Bari – Roma, Laterza, 2017.

Giovanardi Claudio, Trifone Pietro, *L'italiano nel mondo*, Roma, Carocci, 2012.

Goffman Erving, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969-2017.

Goffman Erving, *Stigma. L'identità negata*, Milano, Giuffrè, 1983.

Goldmann Lucien, *Per una sociologia del romanzo. Una ricerca esemplare sui rapporti tra letteratura e società*, Milano, Bompiani, 1967-1981[3].

Goodman Nelson, *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

Gorak Jan, *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, Athlone Press, London and Atlantic Highlands, NJ, 1991.

Gramsci Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori riuniti, 1977.

Gramsci Antonio, *Quaderni del carcere*, voll. I-IV, Torino, Einaudi, 1975-1977[2].

Grossberg Lawrence, Nelson Cary, Treichler Paula (ed.), *Cultural Studies*, New York and London, Routledge, 1992.

Gujarathi Chika, *The House at the Edge of Night – Book Reviews*, in *Bookpage*, July 2016.

Hall John A., *Sociologia della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1981.

Hall Stuart, *Encoding/Decoding*, in Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis (eds.), *Culture, Media, Language*, London, Hutchinson, 1980.

Hall Stuart, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2006.

Hall Stuart, Leghissa Giovanni, *Politiche del quotidiano. Cultura, identità e senso comune*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

Hall Stuart, Mellino Miguel, *La cultura e il potere*, Roma, Meltemi, 2007.

Hall Stuart, *Notes on Deconstructing 'the Popular'*, in John Storey (ed.), Cultural *Theory and Popular Culture: a Reader*, London, Prentice Hall, 1998[2], pp. 442-53.

Hannerz Ulf, *La diversità culturale*, Bologna, Il Mulino, 2001.

Hebdige Dick, *Subculture: The Meaning of Style,* London, Routledge, 1979.

Hobsbawm J. Eric, *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna*, Torino, Einaudi, 1971-2002.

Hobsbawm J. Eric, *Il secolo breve*, Milano, Bur, 2000-2018[11].

Hobsbawm J. Eric, *Robin Hoodo*, in *The New York Review of Books*, February 14, 1985.

Hoggart Richard, *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class life*, London and New York, Routledge, 1957-2017.

Holland Norman N., *La dinamica della risposta letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Holub C. Robert (ed.), *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989.

Hom Stephanie Malia, *The Beautiful Country. Tourism and Impossible State of Destination Italy*, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 2015.

Honan H. William, *Morris West, Popular Novelist Focusing on Faith, Dies at 83*, in *The New York Times*, October 12, 1999, p. 13.

Huntington P. Samuel, *The clash of civilizations and the remaking of world order*, New York, Simon & Schuster, 1996.

Izzo Donatella, *«Daisy Miller» e il discorso dell'ideologia*, in *R.S.A. Journal*, I, 1990, pp. 45-68.

Jameson Brownell Anna, *Diary of an Ennuyée*, London, Henry Colburn, 1826.

Jauss Hans Robert, *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999-2016.

Jervis Giovanni, *Sopravvivere al millennio*, Milano, Garzanti, 1995.

Jong Erica, *My Italy*, in *Travel and Leisure*, n. 61 – September 1996.

Keen Suzanne, *Empathy and the Novel*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2007.

Kezich Tullio, *Come non fu il bandito Giuliano*, in *La Repubblica*, 31 ottobre 1987.

Kundera Milan, *Il sipario*, Milano, Adelphi, 2005.

La Polla Franco, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano, Il Castoro, 2004.

Leavis Queenie Dorothy, *Fiction and the Reading Public*, London, Chatto & Windus, 1932.

Levine R. Irving, *Main Street, Italy*, New York, Doubleday & Company, 1963.

Lippmann Walter, *Public Opinion*, Project Gutenberg, 1922-2014.

Livolsi Marino, *Premessa. Watching Dallas e watching le soap*, in Ien Ang, *Watching Dallas*, Roma, Armando Editore, 2013, pp. 7-30.

Locatelli Carla, *Women's Ways of Knowing: It Is All about Love!*, in *Organizations*, vol. 4, no. 3, 2007.

Locatelli Massimo, *Psicologia di un'emozione. Thriller e noir nell'età dell'ansia*, Milano, Vita e pensiero, 2017.

Lotman M. Jurij, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993.

Luzzi Joseph, *It Started in Naples*, in *The New York Times*, September 27, 2013.

MacDonald Dwight, *Masscult e Midcult*, Prato, Piano B Edizioni, 2018.

Marazzi Christian, *Capitale e linguaggio: dalla new economy all'economia di guerra*, Roma, DeriveApprodi, 2002.

Marrone Gianfranco, *Panzani e Camay: due testi esemplari nell'analisi della pubblicità*, in *Testi esemplari*, Atti del Congresso dell'AISS, Torino, 2003.

Mazzara Bruno M. (ed.), *I discorsi dei media e la psicologia sociale*, Roma, Carocci, 2008.

Mazzara Bruno M., *Stereotipi e pregiudizi*, Bologna, Il Mulino, 1997.

Mazzucchelli Chiara, *Bandits Like Us: Mario Puzo's* The Sicilian *and the Italian/American Reader*, in *Via – Voices in Italian Americana* vol. 19, No. 2 (2008), pp. 121-35.

Mc Luskie Ed, *Hugh Dalziel Duncan's Advocacy for a Theory Of Communicative Action*, in *Javnost – The Public*, Vol.13 (2006), No. 3, pp. 29-42.

McQuail Denis, *L'analisi dell'audience*, Bologna, Il Mulino, 2001.

Meneghelli Donata, *Introduzione*, in Henry James, *Daisy Miller. A Study*, Torino, Einaudi, 1999, pp. V-XXXII.

Merelli Annalisa, *Elena Ferrante's writing is better in English than Italian*, in *Quartz*, December 16, 2015.

Messenger Chris, *The Godfather and American Culture. How the Corleones Became "Our Gang"*, Albany, SUNY, 2002.

Mochi Gioli Giovanna, *Racconto psicologico e romance in Daisy Miller*, in *Studi Americani*, 16, 1970, pp. 231-254.

Modleski Tania (ed.), *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1986.

Moe Nelson, *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2002.

Montanari Massimo, *L'identità italiana in cucina*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Moretti Franco, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

Morris Desmond, *Gestures. Their origins and distribution*, London, Jonathan Cape, 1979.

Mukařovský Jan, *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte*, Torino, Einaudi, 1973-1974[2].

Musmanno Michael A., *Né lazzaroni né vigliacchi. Gli italiani difesi da un americano*, Firenze, Il Campo, 1965.

Muzzioli Francesco, *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma, 2003.

Napoletano Roberto, *Il cigno nero e il cavaliere bianco*, Milano, La nave di Teseo, 2017.

Nettle Daniel, Romaine Suzanne, *Voci del silenzio. Sulle tracce delle lingue in via d'estinzione*, Roma, Carocci, 2001.

O' Leary Alan, *Fenomenologia del cinepanettone*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2013.

Ojetti Ugo, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Bocca, 1899.

Packard Vance, *I persuasori occulti*, Torino, Einaudi, 1958-1973[7].

Pagliano Graziella, *Profilo di sociologia della letteratura*, Roma, Carocci, 2008.

Pala Mauro (ed.), *Narrazioni egemoniche. Gramsci, letteratura e società civile*, Bologna, Il Mulino, 2014.

Pala Mauro, *Leggere la società civile*, in Mauro Pala (ed.), *Narrazioni egemoniche. Gramsci, letteratura e società civile*, Bologna, Il Mulino, 2014.

Palermo Massimo, *Linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2015.

Pardo Denise, *André Aciman: "In Italia c'è il mio paradiso perduto"*, in La Repubblica, 11 novembre 2014.

Pasolini Pier Paolo, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975-2015.

Patriarca Silvana, *Italian Vices: Nation and Character from the Risorgimento to the Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010; trad. it. *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Peed Mike, *Families in Fiction*, in *The New York Times*, December 30, 2016.

Pellas Francesca, *Elena Ferrante è l'amica geniale d'America: conquista gli Usa con le sue Neapolitan novels*, in *Il Sole 24 Ore*, 4 gennaio 2016.

Pellegrini Selena, *Il marketing del Made in Italy*, Roma, Armando Editore, 2016.

Perrotta Rosalba, *Cornici, specchi e maschere*, Bologna, Clueb, 2005.

Perrotta Rosalba, *Pensiero sociologico e immagini della realtà, Interazionismo simbolico, Proust e Pirandello*, Catania, Prisma, 1988.

Petronio Giuseppe, *Letteratura di massa letteratura di consumo. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1979.

Petronio Giuseppe, *Teorie e realtà del romanzo. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1977.

Pratt Mary Louise, *Arts of the Contact Zone*, in *Profession* (1991), pp. 33-40, MLA, 1991.

Prezzolini Giuseppe, *L'Italia finisce. Ecco quel che resta*, Firenze, Milano, Rusconi, 1958-1981[2].

Putnam D. Robert, *Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1993.

Rak Michele, *Sette conversazioni di sociologia della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1980.

Rampini Federico, *Le linee rosse*, Milano, Mondadori, 2017.

Razzano Pier Luigi, *Gli americani innamorati dei libri di Elena Ferrante*, in *La Repubblica*, 24 febbraio 2014.

Renda Francesco, *Salvatore Giuliano*, Palermo, Sellerio, 2002.

Ricci Laura, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci, 2013.

Ricolfi Luca, *La ricerca qualitativa*, Roma, Carocci, 1997.

Ritter Courtney, *Re-Branding Italy: Italian Americans and the "Made in Italy" Label*, in *VIA – Voices in Italian Americana*, Vol. 21, No. 1 (2010), pp. 98-116.

Rogers Richard A., *From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation*, Communication Theory 16, 2006.

Romero Federico, *Americanization and National Identity: The Case of Postwar Italy*, in Luciano Tosi Luciano (ed.), *Europe, Its Borders and the Others*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.

Rossi-Landi Ferruccio, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani, 1968-1992[4].

Rossi-Landi Ferruccio, *L'ideologia*, Milano, ISEDI, 1978.

Rossi-Landi Ferruccio, *Linguistica ed economia*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2016.

Rossi-Landi Ferruccio, *Significato, comunicazione e parlare comune*, Venezia, Marsilio, 1961-1980[2].

Said Edward, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti Editrice, 1998.

Said Edward, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 1999-2017[13].

Sartre Jean-Paul, *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1960-1976[2].

Schneider Jane (Ed.), *Italy's "Southern Question". Orientalism in One Country*, Oxford-New York, Berg, 1998.

Schücking Levin Ludwig, *Sociologia del gusto letterario*, Milano, Rizzoli, 1968.

Schultz-Buschhaus Ulrich, *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Milano, Unicopli, 1999.

Sciolla Loredana, *Italiani: stereotipi di casa nostra*, Bologna, Il Mulino, 1997.

Sciolla Loredana, *Presentazione*, in P. L. Berger, T. Luckmann, *La realtà come costruzione sociale*, Bologna, Il Mulino, 1969-2017.

Sen Amartya, *Identità e violenza*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

Severgnini Beppe, *La testa degli italiani*, Milano, Bur, 2005-2018[10].

Severgnini Beppe, *Italiani si rimane*, Milano, Bur, 2018-2019.

Sibilio Elena, *'In principio era il canone': peregrinazioni semantiche di una parola*, in O. De Zordo - F. Fantaccini (edd.), *altri canoni / canoni altri pluralismo e studi letterari*, Firenze, Firenze University Press, 2011.

Silverman David, *Manuale di ricerca sociale e qualitativa*, Roma, Carocci, 2008.

Silverstone Roger, *Televisione e vita quotidiana*, Bologna, Il Mulino, 2000.

Simonetti Gianluigi, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.

Simonini Carla, *External Constructions of* Italianità*: Italian Imagery in Select Works of Nineteenth-Century American Literature*, in *VIA – Voices in Italian Americana*, Vol. 18, No. 2 (2007), pp. 19-46.

Somaini Francesco, *1310. 'Ahi serva Italia'*, in Andrea Giardina (a cura di), *Storia Mondiale dell'Italia*, Bari – Roma, Laterza, 2017, pp. 287-290.

Speciale Andreina, *Tre per cento, la traduzione di chi non traduce*, in *Tirature 2016, Un mondo da Tradurre*, a cura di Vittorio Spinazzola, il Saggiatore / Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2016, pp. 31-36.

Spinazzola Vittorio (ed.), *Tirature 2015, Gli intellettuali che fanno opinione,* Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2015.

Spinazzola Vittorio (ed.), *Tirature 2016, Un mondo da Tradurre*, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2016.

Spinazzola Vittorio (ed.), *Tirature 2017, Da una serie all'altra*, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2017.

Spinazzola Vittorio (ed.), *Tirature 2018, Lieto fine,* Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2018.

Spinazzola Vittorio, *Critica della lettura. Leggere, interpretare, commentare e valutare un libro*, Firenze, goWare, 2018.

Spinazzola Vittorio, *La modernità letteraria*, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2001.

Spivak Chakravorty Gayatri, *Morte di una disciplina*, Roma, Meltemi, 2003.

Stazio Marialuisa, *L'essenziale è invisibile agli occhi. I pubblici nell'economia della cultura*, Milano, Franco Angeli, 2012.

Stazio Marialuisa, *L'industria culturale. Le industrie culturali. Brani scelti*, New York, Lulu, 2007.

Stephan Alexander (ed.), *The Americanization of Europe. Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism after 1945*, New York, Berghanhn, 2006.

Suleiman R. Susan, Crosman Inge (eds.), *The Reader in the Text, Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

Sumner William Graham, *Folkways: A Study of the Sociological Importance of Usages, Manners, Customs, Mores, and Morals*, Boston, MA, Ginn and Company, 1906.

Tamburri Anthony J. (ed.), *Meditations on Identity. Meditazioni su identità*, New York, Bordighera Press, 2014.

Tamburri Anthony Julian, *Lo scrittore 'italiano' all'estero*, in A. J. Tamburri (Ed.), *Meditations on Identity. Meditazioni su identità*, New York, Bordighera, 2014, pp. 51-61.

Terraneo Marco, *Bourdieu, gli onnivori, i post-moderni e le pratiche culturali*, in *Quaderni di Sociologia*, 54-2010, pp. 165-202.

Terranova Nadia, *Vendere all'estero un'amica geniale*, in *Rivista Studio*, 2 luglio 2015.

Turchetta Gianni, *Critica, letteratura e società*, Roma, Carocci, 2003-2017.

Turnaturi Gabriella, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

Vecchi Benedetto, *Quando il nodo dell'ambivalenza si scioglie*, in *Il Manifesto*, 7 ottobre 2017.

Vedovelli Massimo, *L'italiano degli stranieri. Storia, attualità e prospettive*, Roma, Carocci, 2002.

Vedovelli Massimo, *Sulla lingua italiana: dati e statistiche*, in Rolando Stefano et al., *Glocalismo e lingua italiana: sfide e prospettive*, atti del seminario tenutosi presso Università IULM, Milano, 6 luglio 2006.

Vegna Veronica, *Identità e percezione dell'immigrato italiano negli USA*, in *VIA – Voices in Italian Americana*, Vol. 12, No. 1 (2001).

Villa Edoardo, *Prefazione*, in Ruggiero Bonghi, *Lettere Critiche*, Milano, Marzorati, 1971.

Walsh Joanna, *Elena Ferrante: writer of the unsayable*, in *The Guardian*, June 12, 2014.

Walton L. Kendall, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2011.

Watt Ian, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 2002[5].

Wildgen Michelle, *In Delia Ephron's 'Siracusa', Relationships Fall Apart Under the Sicilian Sun*, in The New York Times, August 2, 2016.

Wood James, *Women on the Verge. The fiction of Elena Ferrante*, in *The New Yorker*, January 13, 2013.

Zeraffa Michel, *Romanzo e società*, Bologna, Il Mulino, 1976.

Zerubavel Eviatar, *The Fine Line. Making Distinctions in Everyday Life*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1991.

Zimbardo Philip, Bocchiaro Piero, *La minaccia indotta dallo stereotipo*, in *Psicologia contemporanea*, n. 263, settembre-ottobre 2017, Firenze, Giunti, 2017.

Opere in prosa oggetto dello studio

Aciman André, *Call me by your name* (2007), New York, Picador, 2017.

Banner Catherine, *The House at the Edge of Night* (2016), New York, Random House, 2016.

Camilleri Andrea, *Il ladro di merendine* (1996), Palermo, Sellerio, 2000[20]; trad. ingl. *The Snack Thief*, New York, Viking, 2003.

De Giovanni Maurizio, *I bastardi di Pizzofalcone* (2013), Torino, Einaudi, 2013; trad. ingl. *The Bastards of Pizzofalcone*, New York, Europa Editions, 2016.

Dibdin Michael, *Ratking* (1988), London, Faber and Faber, 2008.

Ephron Delia, *Siracusa* (2016), New York, Blue Rider, 2016.

Ferrante Elena, *L'amica geniale* (2011), Roma, E/O, 2016[26]; trad. ingl. *My Brilliant Friend*, New York, Europa Editions, 2012.

George Elizabeth, *Just One Evil Act* (2013), New York, Dutton, 2013; trad. it. *Un piccolo gesto crudele* (2014), Milano, TEA, 2015.

Gilbert Elizabeth, *Eat, Pray, Love: One Woman's Search for Everything Across Italy, India and Indonesia* (2006), London, Bloomsbury, 2007.

Giordano Mario, *Auntie Poldi and the Sicilian Lions* (2016), London, Bitter Lemon, 2016.

Grisham John, *Playing for Pizza* (2007), New York, Bantam Dell, 2007.

Hewson David, *A Season for the Dead* (2003), New York, Delacorte, 2004[2].

Lahiri Jhumpa, *In altre parole* (2015), Milano, Guanda, 2018[3].

Leon Donna, *Acqua Alta* (1996), New York, Grove Press, 2009.

Leonard Elmore, *Pronto* (1993), New York, W. Morrow, 1993.

Mayes Frances, *Under The Tuscan Sun: At Home in Italy* (1996), New York, Broadway Books, 1997.

Nabb Magdalen, *Property of Blood* (1999), New York, Soho, 2003; trad. it. *Legame di Sangue*, Firenze, Passigli, 2001.

Palombo Alyssa, *The Most Beautiful Woman in Florence* (2017), New York, St. Martin's, 2017

Pears Iain, *Death and Restoration* (1996), New York, Scribner, 1996.

Puzo Mario, *The Sicilian* (1984), New York, Ballantine, 1984.

Sobel Dava, *Galileo's Daughter: A Historical Memoir of Science, Faith, and Love* (1999), New York, Penguin, 2000.

Stone Irving, *The Agony and the Ecstasy* (1961), London, Arrow Books, 1997.

Trigiani Adriana, *Big Stone Gap* (2000), New York, Random House, 2000; trad. it. *Una stagione d'amore a Big Stone Gap*, Milano, Sperling & Kupfer, 2001.

Trigiani Adriana, *Very Valentine* (2009), New York, Harper Collins, 2009.

Walter Jess, *Beautiful Ruins* (2012), New York, Harper Collins, 2014.

West L. Morris, *The Devil's Advocate* (1959), Crows Nest NSW, Australia, Allen & Unwin, 2017; trad. it. *L'avvocato del diavolo*, Milano, Mondadori, 1961-1966.

Winawer Melodie, *The Scribe of Siena* (2017), New York, Touchstone, 2018.

Altre opera in prosa citate

Bassani Giorgio, *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962), Torino, Einaudi, 1971[13].

James Henry, *Daisy Miller. A Study* (1878), Torino, Einaudi, 1999.

Levi Primo, *La tregua* (1963), Torino, Einaudi, 2014.

Roth Henry, *Chiamalo sonno* (1934), Milano, Garzanti, 1986-1996[5].

Sciascia Leonardo, *Il giorno della civetta* (1961), Torino, Einaudi, 1972.