

# **CAHIERS DE LA SIES, n. 1**

## ***Poétiques de l'altérité : littérature, art et société en Italie***

**(études rassemblées par Flaviano Pisanelli)**

### TABLE DES MATIÈRES

1. Introduction (Flaviano Pisanelli) ;
2. « Gentile Bellini et le portrait du sultan Mehmet II. Rencontre et échange entre deux conceptions de l'art figuratif » (Albane Julien) ;
3. « L'ombra dell'altro nell'opera letteraria di Alberto Savinio. Identità, fascismo e antifascismo » (Antonio Triente) ;
4. « Du sacrifice inutile au meurtre fondateur. Une lecture de *Rocco e i suoi fratelli* (1960) de Luchino Visconti » (Graziano Tassi) ;
5. « Les migrants en Italie : histoire d'une exclusion progressive » (Carolina Simoncini) ;
6. « Cantare gli addii. Emigrazione ed emigranti nella canzone d'autore italiana » (Mirco Bologna) ;
7. « Regards sur la littérature italophone. Amara Lakhous : culture migration et altérité » (Vittorio Valentino) ;
8. « Internet : une écriture du texte littéraire » (Irene Cacopardi).

## Introduction

*Cultura non è possedere un magazzino ben fornito di notizie ma è la capacità che la nostra mente ha di comprendere la vita, il posto che vi teniamo, i nostri rapporti con gli altri uomini. Ha cultura chi ha coscienza di sé e del tutto, chi sente la relazione con tutti gli altri esseri.*

*Antonio Gramsci*

C'est avec un immense plaisir que nous allons inaugurer, par ce premier numéro de la revue en ligne *Cahiers de la SIES*, la publication des actes des journées d'études consacrées aux jeunes chercheurs qui animent avec courage, et non sans difficultés, la recherche dans le domaine des Études Italiennes.

La discussion autour de ce projet a commencé il y a très longtemps, sous les présidences de nos chers collègues Alain Sarabayrouse, Christophe Mileschi, Marie-José Tramuta et Barbara Meazzi. Aujourd'hui nous sommes heureux de réaliser ce projet dans le but non seulement de contribuer à faire rayonner l'italianisme auprès de la communauté scientifique, mais aussi de valoriser les travaux des « jeunes chercheurs » qui représentent le vivier garantissant dans le futur l'enseignement de l'italien dans le supérieur en France et à l'étranger.

Ce premier numéro de la revue, intitulé *Poétiques de l'altérité : littérature, art et société en Italie*, rassemble sept études qui ont été présentées les 18 et 19 octobre 2013 à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3.

La notion d'altérité est aujourd'hui au cœur d'un certain nombre de recherches susceptibles de faire s'entrecroiser les perspectives et les regards issus d'études scientifiques dans différents domaines : littérature, linguistique, histoire, géographie, histoire de l'art, anthropologie, sociologie, droit, etc. Cette approche transversale de la notion d'altérité favorise, d'une part, la multiplication des points de vue sur cette thématique complexe et, d'autre part, permet aux chercheurs de créer des liens et de se confronter autour du *chaos-monde*<sup>1</sup> de notre époque contemporaine.

L'enquête sur la notion d'altérité nous conduit à nous pencher sur des questions cruciales telles que la représentation du « Je », de l'Autre et de la différence, le contact entre cultures, les constructions et les déconstructions identitaires, la migration et l'errance, le rapport

---

<sup>1</sup> Introduisant la notion de "chaos-monde" – qui ne se limite pas à la simple idée de *melting-pot* –, Édouard Glissant met en avant l'importance et la valeur des nombreux échanges interculturels qui résument la complexité du réseau de relations se mettant en place entre les différentes cultures de notre monde contemporain. Voir : Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 65-sv.

entre culture spécifique et mondialisation, les nouveaux canaux de diffusion de la littérature, qui transforment profondément, et à une échelle locale et mondiale, les idées d'identité, de communauté, de langue et de langages artistiques.

Suivant des approches méthodologiques variées et transversales, les études rassemblées dans ce volume déclinent la notion de l'altérité sous différentes formes, tout en se focalisant sur la représentation de l'Autre dans la littérature, l'art et le cinéma italiens, sur l'impact que les flux migratoires produisent sur la société italienne contemporaine (métissages, rencontre / confrontation entre cultures), sans oublier l'importance du croisement des langages artistiques capables de produire tout un ensemble de transpositions, contaminations et réécritures de la réalité et du sens.

Dans l'étude d'Albane Julien, il est question d'approfondir, de manière très originale, le rapport millénaire que la ville de Venise entretient avec l'Orient à travers l'œuvre du peintre Gentile Bellini. À son arrivée à Constantinople, en 1479, il réalisera, à la cour de Mehmet II, un portrait du sultan, qui, tout en faisant s'entrecroiser les civilisations occidentale et orientale, posera également la question de la représentation de l'Autre et du dialogue interculturel entre les deux civilisations.

La notion d'altérité est analysée par Antonio Triente à travers l'étude d'ouvrages d'Alberto Savinio, auteur très controversé surtout en ce qui concerne son rapport avec le régime fasciste. Grec de naissance, Savinio s'interroge, dans son premier ouvrage *Hermaphrodito*, sur la question de l'identité nationale qui est vécue, dans un premier temps, de manière plutôt conflictuelle et sous le signe de l'opposition. Cette tendance change avec la publication, en 1940, de *Dico a te, Clio* qui, laissant entrevoir un rapport beaucoup plus conciliant avec l'Autre, inaugure une production littéraire fondée sur le refus d'une culture dogmatique ainsi que sur l'ouverture à la pluralité et à la tolérance.

Suit l'article de Graziano Tassi qui, se focalisant sur l'analyse du film *Rocco e i suoi fratelli* de Luchino Visconti, reconstruit l'histoire compliquée d'une famille méridionale qui s'installe à Milan, symbole du néocapitalisme italien, pendant les années du 'miracle économique'. Tassi nous montre, en particulier, de quelle manière Visconti, faisant recours au mythe, représente la disparition progressive de la culture et des valeurs rurales et préindustrielles qui se retrouvent face à l'avènement d'un nouvel ordre moral et économique fondé – dirait Pasolini – sur un développement dépourvu de toute forme de progrès.

La notion d'altérité doit également prendre en compte les mouvements d'immigration et d'émigration qui ont, depuis toujours, changé, modifié, transformé les différentes cultures, langues et identités du monde. L'Italie, en particulier, est un pays qui a vécu de manière très

intense ce phénomène. C'est dans cette perspective que s'inscrivent les études de Carolina Simoncini, de Mirco Bologna et de Vittorio Valentino.

En particulier, Carolina Simoncini, suivant une approche diachronique, revient sur le rapport entre citoyens italiens et étrangers, qui suscite un intérêt collectif grandissant surtout à partir des années 70 et 80, lorsque l'Italie ne s'affiche plus seulement comme un pays d'émigration mais aussi comme un pays d'accueil pour des dizaines de milliers d'étrangers venant prioritairement du sud-est du monde. L'étude se focalise notamment sur l'évolution du traitement juridique que les législateurs italiens réservent aux migrants, de l'époque libérale jusqu'à nos jours et, également, sur les causes ayant provoqué la naissance d'un sentiment d'hostilité que les Italiens d'aujourd'hui expriment vis-à-vis des étrangers.

Dans son étude, Mirco Bologna fait le choix de traiter la représentation de l'émigration italienne dans la chanson d'auteur qui, depuis toujours, raconte l'histoire d'un grand nombre d'Italiens obligés de quitter le pays natal pour aller chercher de meilleures conditions de vie aux États-Unis, en Australie ou dans les différents pays d'Europe Centrale et du Nord. Bologna analyse, en particulier, la chanson *Amerigo* de Francesco Guccini et *L'abbigliamento di un fuochista* de Francesco De Gregori, dans le but de mettre en évidence les dialectiques identitaires qui se mettent en place auprès de ces Italiens d'ailleurs.

Traçant l'image d'une Italie qui se transforme en une société de plus en plus interculturelle et revenant sur la récente diffusion de la littérature italophone de la migration, Vittorio Valentino se concentre sur l'analyse d'ouvrages d'Amara Lakhous, écrivain d'origine algérienne. À travers l'étude de trois romans de Lakhous, et notamment de ses personnages, Valentino essaie, d'une part, de reconstruire l'image que ces 'nouveaux Italiens' proposent de la société, de la culture et de la mentalité des Italiens d'aujourd'hui et, d'autre part, met en évidence la relation complexe que les immigrants entretiennent entre eux. De ces rapports de force, émerge une littérature qui est en mesure de représenter la dynamique des échanges culturels dans l'espace extrêmement composite de la Méditerranée.

Le volume se termine par la contribution d'Irene Cacopardi qui aborde la thématique de l'altérité en mettant en évidence les changements que l'utilisation du Net produit sur le texte en tant qu'entité sémiotique. Partant du concept poststructuraliste d'hypertexte et analysant les expériences d'un groupe d'auteurs italiens contemporains, tels que Giuseppe Genna et les collectifs littéraires Wu Ming et Kai Zen, Cacopardi explique de quelle manière le Net contribue à déterminer une nouvelle nature du texte, interactive, multimédiale et intertextuelle.

Je tiens tout d'abord à remercier très chaleureusement les collègues Francesca Belviso, Myriam Carminati et Sabina Ciminari pour leur aide précieuse dans les différentes relectures des études. Je remercie également les collègues membres du comité scientifique des deux journées d'études de Montpellier : Myriam Carminati, Laura Toppan et Marie-José Tramuta ; Barbara Meazzi pour son soutien indéfectible dans l'organisation de la manifestation et, enfin, tous les chercheurs et jeunes chercheurs qui ont accepté de contribuer à la réalisation de ce volume.

Montpellier, le 15 juin 2017

Flaviano PISANELLI  
Université Paul-Valéry Montpellier 3

## **Gentile Bellini et le portrait du sultan Mehmet II. Rencontre et échange entre deux conceptions de l'art figuratif**

Gentile Bellini, peintre du XV<sup>e</sup> siècle, est l'un des plus célèbres artistes vénitiens de son temps. Comme on n'est pas sans le savoir, il fait partie d'une grande famille de portraitistes de Venise, dont le père Jacopo Bellini et le frère Giovanni Bellini, sont connus pour avoir doté la Sérénissime d'œuvres exceptionnelles. Toutefois, Gentile Bellini fut un peintre bien trop souvent laissé dans l'ombre alors qu'il joua un rôle extrêmement important dans l'art de la Renaissance et notamment dans l'art du portrait. C'est pourquoi nous nous intéresserons, dans cet article, à un moment clé de son activité artistique. En 1479, en effet, après le retour de Constantinople du parlementaire vénitien Giovanni Dario qui venait de signer le traité de paix avec les Turcs, Gentile Bellini est envoyé dans la capitale ottomane pour exécuter le portrait du sultan Mehmet II à la suite de la requête du souverain turc<sup>2</sup>.

À l'époque de Gentile Bellini, Venise entretenait, depuis plusieurs siècles, des relations économiques et marchandes intenses avec l'Orient. Pour leur formation commerciale, beaucoup de jeunes nobles vénitiens étaient envoyés à l'étranger pour y apprendre les langues jugées utiles à l'époque, telles que l'arabe, le grec et le turc. Des marchands vénitiens déjà expérimentés vivaient parfois dans les villes portuaires orientales (Alexandrie, Damas ou Constantinople) et ne retournaient que périodiquement dans leurs familles. Les relations culturelles entre Venise et l'Orient étaient donc favorisées par les échanges marchands et les séjours des Vénitiens dans les ports de la Méditerranée orientale : on assistait donc à un incessant aller-retour entre les deux cultures. D'ailleurs, il suffit de traverser Venise pour se rendre compte de l'immense influence orientale sur l'architecture de la ville. La Sérénissime est l'exemple type d'une ville dont l'architecture est allée puiser son inspiration au-delà des frontières de la péninsule italienne. Grâce à son séjour à Constantinople, Gentile Bellini va enrichir à son tour cet échange permanent entre les deux cultures et va surtout montrer que l'art est un langage qui n'a pas de frontières.

Lorsque Gentile Bellini est envoyé à Constantinople, en 1479, pour exécuter le portrait du sultan Mehmet II, nous sommes en pleine Renaissance. Pour la civilisation occidentale, le portrait représentait le symbole de cette nouvelle conscience de l'homme au centre du monde, mais il n'en allait pas de même pour la civilisation orientale. En effet, Gentile Bellini se rend

---

<sup>2</sup> Caroline CAMPBELL (éd.), *Bellini and the East*, London, ed. National Gallery Limited, 2006, p. 18.

dans un pays dont la religion empêche de concevoir le domaine artistique de la même façon que la culture occidentale de son continent. En Turquie, comme dans les autres pays de religion musulmane, toute représentation figurée était interdite. Les Hadiths – les recueils des dits et des faits et gestes du prophète Mahomet<sup>3</sup> – optent pour une attitude hostile à l’art figuratif et même à la peinture dans son sens le plus large : ceux qui représentaient des êtres animés étaient considérés comme les pires des hommes. L’artiste qui voulait représenter un être vivant adoptait une attitude blasphématoire vis-à-vis de Dieu, il rivalisait alors directement avec le Tout-Puissant. Le message est très clair : Dieu est la seule entité digne de créer. Cependant, Gentile Bellini n’arrive pas dans un pays où la représentation d’images figurées serait totalement interdite, contrairement à ce que nous pourrions croire. Il suffit de quitter les lieux saints pour découvrir des personnages peints : il faut se rendre dans les lieux privés comme les harems, les maisons et les bains pour observer des décorations figuratives.

Mais un art figuratif particulier est à signaler, car il va jouer un rôle important par la suite pour Gentile Bellini. Cet art est la miniature persane qui naît pour illustrer les poèmes et les contes qui commencent à fleurir, vers 969, avec la littérature persane. Cet « art du livre », comme il est également nommé, ne nous donne pas à voir bien entendu des personnages identifiables, tirés du réel comme l’on en trouve dans la peinture occidentale. Les personnages de ces miniatures sont des êtres ‘stéréotypés’, car leur représentation suit un schéma bien précis. À titre d’exemple, les visages ont une forme ovale, les yeux sont bridés, les moustaches des hommes doivent être fines, pointées vers le bas. Les corps sont aussi “stéréotypés” : ils sont informes, on distingue à peine la structure des corps sous les habits longs et volumineux des personnages. Les miniatures persanes mettent souvent en scène des califes ou des sultans. La représentation des visages tirés du réel ne se pratiquant pas, des codes et des symboles, pour reconnaître les souverains, vont alors être établis. Il est important de citer cette symbolique pour le rapport que Gentile Bellini entretiendra avec elle et le portrait qu’il fera de Mehmet II. Pour identifier les califes ou les sultans, les peintres avaient donc recours à plusieurs symboles qui sont au nombre de six : la couronne, l’auréole, la masse d’armes, la coupe, le trône aux deux lions et le mouchoir blanc<sup>4</sup>.

Si le sultan Mehmet II choisit de faire exécuter son portrait par un artiste italien, cela n’est pas un hasard pour un sultan comme lui. En effet, nous pensons la plupart du temps que les relations entre peintres et commanditaires, pendant la Renaissance, ne concernent que

---

<sup>3</sup> Richard ETTINHAUSEN, *La peinture arabe*, Genève, éd. Art Albert Skira, 1977, p. 10.

<sup>4</sup> Michael BARRY, *L’art figuratif en Islam médiéval*, Paris, Flammarion, 2005, p. 39.

l'Occident, mais la venue de Bellini bouleverse tous ces *a priori*. Quand le peintre arrive à Constantinople, il apporte avec lui tout le savoir et le savoir-faire d'un portraitiste de la Renaissance. Mais, avec Mehmet II, le peintre vénitien ne se trouve pas face à un sultan comme les autres : ce qui différencie Mehmet II des autres souverains turcs, c'est son goût prononcé pour l'art occidental, en particulier la peinture et les portraits italiens. Mehmet II possédait une large culture et s'intéressait tout aussi bien à l'art figuratif islamique et à la miniature persane qu'à la peinture occidentale. Le personnage de Mehmet II montre déjà, d'une certaine façon, que la Renaissance ne concerne pas seulement l'Occident. Ses goûts et sa curiosité sont dignes des plus grands humanistes. De son côté, avec le portrait du sultan, Gentile Bellini *réoriente* la Renaissance et permet à l'art du portrait, qui relève d'une grande tradition vénitienne, de pouvoir s'exporter en Orient et de sortir des frontières occidentales. En exécutant le portrait de Mehmet II, Bellini bouleverse la représentation des sultans que l'on trouve dans les miniatures persanes. Le peintre vénitien propose une vision très personnelle et très réaliste du sultan qui, faisant appel au talent de Gentile Bellini, introduit dans le patrimoine de l'art oriental, par le biais de son portrait, l'humanisme renaissant. En effet, quand Bellini arrive à Constantinople, la Péninsule italienne est en pleine Renaissance, ce qui signifie que l'Homme est au centre de l'univers et non plus Dieu, comme c'était le cas au Moyen-Âge. Il s'agit d'un point important, car c'est une vision qui s'oppose totalement aux préceptes islamiques : Bellini représente le sultan Mehmet II comme une personne identifiable parmi les autres et non plus comme le personnage aux traits stéréotypés des miniatures persanes.

Il convient, à ce point, de rappeler que la tradition du portrait remonte aux statues-portraits de l'Antiquité grecque. Ensuite, le portrait évolue avec les Romains et les médailles qui représentent de profil des personnages importants, comme Jules César, par exemple. Au Moyen-Âge, on oublie l'individu, on attache plus d'importance au rang social et à la fonction. Il faudra attendre le XIV<sup>e</sup> siècle avec Simone Martini et Giotto, mais surtout avec le portrait de Jean le Bon, roi de France (exécuté par un peintre anonyme) qui n'est identifié ni comme donateur, ni comme figure secondaire d'un corps religieux, pour qu'un "individu" apparaisse en son nom propre. C'est ce qu'il se passe avec le portrait de Mehmet II, mais la représentation du sultan a franchi une autre étape du portrait-Renaissance. En effet, Mehmet II est représenté de trois-quarts, cette nouvelle façon de peindre le sujet étant une innovation dans le domaine du portrait qui vient de Hollande avec le peintre Robert Campin et son *Portrait d'un homme et d'une femme* (1430)<sup>5</sup>, mais aussi avec Jan Van Eyck et son tableau *Leal souvenir* (1432).

---

<sup>5</sup> Andreas BAYER, *L'art du portrait*, Paris, éd. Citadelles et Mazenot, 2003, p. 33.

Gentile Bellini a choisi cette position, car cette pratique était déjà parfaitement expérimentée à Venise. C'est certainement Antonello da Messina qui a introduit cette nouveauté artistique dans la cité lagunaire et cette position donne une représentation plus réaliste au portrait de Mehmet II.

Décrivons l'œuvre maintenant pour en faire ressortir ses caractéristiques et mettre en évidence les choix de l'artiste. Dans un premier temps, Gentile Bellini décide de s'affranchir totalement des codes de représentation des sultans des miniatures persanes, pour représenter la "réalité" du sultan elle-même, un sultan vu selon la peinture vénitienne et selon ses influences. Mehmet II apparaît de trois-quarts, sous une arcade en marbre, derrière un parapet drapé d'un tissu brodé et incrusté de bijoux. La composition est très rigoureuse : le cadre rapporté au centre du tableau révèle la faculté de Gentile Bellini à recréer un espace tridimensionnel : la profondeur est produite par l'architecture peinte au premier plan selon un dispositif hérité des stèles romaines antiques et de la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle. Cet effet de perspective est déjà un élément, une trace de la différence entre la peinture de Gentile Bellini et la façon de traiter l'espace des enlumineurs qui ne tenaient compte d'aucune perspective, contrairement à la peinture italienne pendant la Renaissance. Une autre empreinte italienne apparaît dans l'arc et les piliers qui sont décorés de motifs du répertoire du *Quattrocento* vénitien (comme les grotesques) présents dans le décor architectural et dans la peinture de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Gentile Bellini intègre aussi d'autres éléments vénitiens avec l'étoffe brodée et incrustée de bijoux, ce qui reflète le goût très prononcé pour les riches étoffes à Venise. Toutefois, Gentile Bellini reprend un aspect de l'art figuratif islamique qui est celui de la couronne. Dans le tableau, le peintre a inséré six couronnes qui occupent les angles supérieurs de la toile. Elles sont le symbole du pouvoir, comme la couronne ailée de l'iconographie islamique, car elle représente l'étendue de la puissance ottomane sur la Grèce, l'Asie et la ville de Trébizonde.

Gentile Bellini réalise un portrait d'une vérité psychologique étonnante, bien loin des représentations des sultans des miniatures persanes : c'est un sultan au visage émacié, au nez aquilin et aux sourcils fins, déjà âgé, portant un caftan rouge, une étole marron et un turban noué avec soin. Ainsi, le peintre vénitien confère une réelle vitalité au sultan. Gentile Bellini offre à Mehmet II un portrait typique de la Renaissance, en imposant sa vision de peintre vénitien du XV<sup>e</sup> siècle. Gentile Bellini accorde une place importante au traitement du visage et à ses détails, ainsi qu'à l'utilisation des couleurs. Il réussit à produire chez le spectateur une émotion tactile et visuelle, ce qui était l'un des buts des portraitistes de la Renaissance. Ce réalisme troublant ne faisait qu'accroître ce sentiment de similitude parfaite avec la réalité. D'ailleurs, Vasari loue cette prouesse technique et artistique dans son livre, *Les vies des*

*meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, en déclarant : « Le sultan regardait son portrait comme un miracle et croyait que notre peintre était habité d'un esprit surnaturel ». <sup>6</sup> De plus, lorsque nous parlons de Renaissance et de tout ce que ce terme implique (figure de l'homme au centre du monde, mise en marge de l'image de Dieu), notre vision de cette période de l'Histoire reste centrée sur l'Occident et plus précisément sur l'Europe. Mais avec le portrait de Mehmet II, Gentile Bellini sort des frontières européennes et permet de faire comprendre que cette période ne concerne pas seulement l'Europe. De ce fait, le portrait de Mehmet II devient aussi un portrait au service du sultan, comme le sont les portraits des Doges ou des princes italiens au XV<sup>e</sup> siècle.

Gentile Bellini a la chance de pouvoir collaborer avec un sultan très ouvert et érudit. Avec Mehmet II, en effet, nous avons affaire à un cas qui sort de l'ordinaire si on le compare aux autres sultans qui l'ont précédé et même à ceux qui lui succéderont comme son fils Bayezid. Comme nous l'avons vu, Mehmet II était un passionné de culture occidentale et de lettres classiques : il représente une figure que l'on pourrait qualifier de "sultan-humaniste" et l'exécution de ce portrait lui sert à mettre en avant son personnage. En effet, à la Renaissance, le portrait a plusieurs fonctions : une des premières est de mettre en évidence le caractère unique de la personne, de la faire considérer comme un être à part entière et Mehmet II se place ainsi au même niveau que les souverains italiens de son époque qui faisaient exécuter leur portrait. De cette manière, Mehmet II s'affirme en tant que souverain de son empire et grand chef de ses armées : lui-même se comparait à Alexandre le Grand, qui se fit représenter par Apelle, le plus célèbre peintre de son temps. D'ailleurs, la grandeur de Mehmet II est confirmée par l'inscription « VICTOR ORBIS », autrement dit « le conquérant du monde », qui se trouve sur le parapet en bas à gauche.

Avec ce portrait, Gentile Bellini nous montre un "sultan-mécène" qui prouve qu'il savait s'entourer des meilleurs artistes pour faire valoir son image. Mehmet II inaugure alors cette tradition des portraits typiquement européens qui sera reprise, en 1578, un siècle après la visite de Gentile Bellini, par le sultan Sokollu Mehmet Pacha, qui fera appel au bon service du baile pour acquérir les portraits européens des anciens sultans.

Le portrait de Gentile Bellini est un travail qui a une immense portée : il symbolise quelque chose de très fort pour Mehmet II et, grâce à ce portrait, Bellini influence aussi le monde oriental en matière d'art. Le peintre arrive dans un pays qui interdit la représentation de

---

<sup>6</sup> C. CAMPBELL (éd.), *Bellini and the East*, *op. cit.*, p. 109.

personnages dans toute leur singularité et leur individualité. Son arrivée à la cour du sultan ne sera pas un épisode sans conséquences, mais l'artiste vénitien laissera des traces profondes dans l'évolution de la peinture en Islam d'Orient. Les frontières entre l'art figuratif occidental et l'art figuratif oriental vont alors devenir poreuses et le portrait exécuté par Bellini va s'imposer comme un modèle à suivre en matière d'art.

Le premier peintre influencé par le travail de Bellini est un peintre de la cour ottomane, Naqqash Sinan Bey, à qui il a été demandé, vers 1480, de s'inspirer du portrait réalisé par le peintre vénitien, pour en exécuter un nouveau du sultan. Il propose une réinterprétation du *Mehmet II humant une rose*, sans reproduire à l'identique l'œuvre de Gentile Bellini. Dans son tableau, Naqqash Sinan Bey tient compte de l'influence européenne apportée par Gentile Bellini, mais conserve aussi certains aspects de la miniature persane. Le peintre turc conserve la position de trois-quarts importée par le peintre vénitien et a vraisemblablement aussi copié la tête, le turban et les traits du visage, ce qui pourrait laisser penser que ce sont ces éléments-là du portrait qui avaient le plus impressionné Mehmet II. Cependant, malgré l'empreinte vénitienne de ce tableau, le peintre turc conserve certaines caractéristiques des représentations de la tradition ottomane : il ne décide pas de représenter seulement le visage et les épaules comme Gentile Bellini, mais peint tout le corps du sultan comme dans les miniatures persanes et, d'ailleurs, il n'atteint pas les proportions corporelles correctes. De plus, alors que Bellini s'était affranchi des codes de la représentation islamique des sultans, le peintre turc réintroduit, dans son portrait, le mouchoir blanc, symbole du pouvoir impérial. Des différences sont également à noter au niveau du traitement des couleurs et des jeux d'ombres : le réalisme du modèle italien avec l'ombre douce des orbites, le modelé des joues, les jeux subtils de lumière pour le turban, le rendu soyeux de la pelisse, l'artiste ottoman y renonce. En revanche, il conserve les couleurs crues typiques des miniatures persanes du Proche-Orient : il montre un violent contraste du col rouge sang sur le caftan fauve et la pelisse bleue et il ne tient compte d'aucune nuance de couleurs pour le visage et pour le corps. Le portrait réalisé par Naqqash Sinan Bey mêle à la fois les bases esthétiques et conceptuelles de l'art occidental du portrait et de l'art figuratif islamique.

Mais le portrait du peintre turc n'est pas le seul exemple de l'influence vénitienne dans la peinture ottomane. Il existe un autre tableau de Gentile Bellini, réalisé vers 1480, intitulé *Le scribe assis* : il représente un peintre musulman traditionnel au travail. Ce tableau connut une grande diffusion dans le royaume islamique de l'Asie, vers la fin des années 1480 : le peintre ottoman est représenté assis, entouré de ses pots et de ses pinceaux, il sort tout juste de

l'adolescence, son regard est très intense et il dessine sur une feuille, appuyé sur une tablette en bois. Il porte un anneau à l'oreille, ce qui indique son statut d'esclave du sultan. Ces adolescents, formés pour être au service du souverain, étaient chrétiens et originaires des Balkans. Ces jeunes peintres étaient désignés pour être apprentis des *naqqash-khâneh*, c'est-à-dire des maisons d'artistes ou de la Bibliothèque impériale. Ce portrait sera repris par un peintre musulman de grand talent, sans doute le très grand enlumineur Bezhâd : dans cette reprise de l'œuvre de Bellini, l'artiste musulman s'est parfaitement approprié la technique vénitienne, car la composition et les proportions du corps sont identiques au portrait de Gentile Bellini. Toutefois, nous remarquons toujours une différence au niveau du traitement des couleurs : le peintre musulman préfère les couleurs vives et lumineuses, alors que celles utilisées par Gentile Bellini sont plus pourpres, plus sombres et donnent parfois une impression mélancolique à la composition, comme dans beaucoup de tableaux vénitiens.

Cette œuvre de Gentile Bellini se perpétuera très longtemps, et elle sera reprise vers 1700 par un peintre indien qui s'inspirera, en partie, des miniatures ottomanes en ce qui concerne la couleur. Mais l'Inde monghole de cette époque subissait déjà l'influence de la Renaissance tardive européenne que l'artiste indien fait ressortir par le biais de quelques ombres pour modeler le visage. Le portrait à la manière occidentale a été assimilé et accepté dans l'art figuratif islamique et un autre tableau le montre bien : c'est une œuvre de Nakkas Osman, exécutée en 1560, qui montre la Reine Qaydafa (Reine du Maghreb), recevant Alexandre le Grand à qui elle expose le portrait de Mehmet II. Ce tableau a une valeur symbolique très forte, car il montre l'importance de la réputation de Mehmet II à travers les années et souligne aussi l'enthousiasme pour le portrait de la Renaissance qui a persisté au cours de ces nombreuses années, depuis le séjour de Gentile Bellini en Orient.

Il est donc évident que Bellini aura laissé des traces dans l'art figuratif islamique, mais quand il rentre en Italie il influence aussi les peintres de la péninsule. Prenons l'exemple de Giovanni Mansueti, formé dans l'atelier Bellini à Venise, qui s'inspire des dessins rapportés par Bellini de Constantinople. Dans son tableau *L'arrestation et le procès de Saint Marc*, il dépeint un espace urbain évoquant la Venise de la Renaissance qu'il peuple de Mamelouks, dont la représentation des costumes syro-égyptiens est très précise. Le peintre Vittore Carpaccio, très proche de la famille Bellini, se montre aussi le parfait héritier de Gentile Bellini, avec son tableau *La prédication de Saint Etienne*. En effet, il mêle parfaitement l'architecture, les personnages et les motifs antiques, chrétiens et islamiques dans sa représentation des lieux orientaux qu'il n'a jamais visités.

Bellini prend donc une grande part dans l'introduction d'éléments orientaux dans la peinture des autres artistes vénitiens, mais lui aussi fut influencé dans son propre travail. Il a introduit l'art du portrait en Turquie et a apporté une vision de l'art et une esthétique qui ont bouleversé l'art figuratif islamique. Mais le peintre va à la rencontre d'un autre monde, d'une autre civilisation, d'une manière différente de travailler la peinture et le dessin, et le monde oriental devient également pour lui une source d'inspiration. Prenons à titre d'exemple deux dessins réalisés par l'artiste à Constantinople, entre 1479 et 1481 : *La jeune femme grecque* et *La femme assise*. Ces deux dessins illustrent parfaitement la nouvelle façon de travailler de Gentile Bellini qui rappelle celle des miniaturistes ottomans. Ses dessins sont soignés, détaillés, et on trouve le désir de représenter le modèle dans sa totalité. Bellini centre ses personnages au milieu de la feuille et on note également le tracé fin du dessin, typique des miniaturistes orientaux, comme on le trouve dans l'illustration du *Sultan Hosayn*, réalisée à Hérât vers 1494.

De plus, la confrontation et le contact avec l'inconnu poussent Gentile Bellini à une analyse quasi scientifique ou anthropologique des deux dessins : on peut, en effet, lire des notes qui définissent la qualité du tissu des costumes, comme les mots *velo* ou *filo banco*, par exemple. Gentile Bellini donne à voir un nouveau genre de dessin que l'on peut qualifier de "dessin-modèle" ou de "dessin-patron". Gentile Bellini devient alors le peintre de la réalité orientale, comme le peintre "témoin-vivant" d'une autre civilisation. Un autre dessin peut illustrer l'influence de l'Orient dans le travail de Bellini : il s'agit du *Scribe assis* destiné à Mehmet II, qui montre bien comment le peintre a su assimiler les techniques islamiques en matière de peinture : Bellini a décidé de représenter le scribe dans sa totalité, assis, les jambes croisées, ce qui est très fréquent dans les miniatures persanes. L'artiste a aussi effectué le dessin à la plume et à l'encre, avant de le colorer et de doré, ce qui était une technique typiquement orientale. On note aussi la présence d'une inscription arabe à la droite du scribe : voici encore un élément que Bellini récupère de la tradition des miniatures persanes. Cette inscription signifie : « le travail de ibn-i mu'azzin, qui est parmi le plus connu des maîtres d'Europe ». Il est intéressant de savoir que « ibn- mu'azzin » désigne Gentile Bellini. Le peintre vénitien a donc influencé l'art islamique, mais il s'est aussi ouvert à d'autres techniques et a été nourri de la tradition orientale pour modifier la représentation de ses personnages.

Le travail de Gentile Bellini permet de voir l'art de la Renaissance sortir des frontières européennes pour aller se confronter à la civilisation islamique. Son arrivée à Constantinople, en 1479, a ouvert la porte à un monde inconnu en matière d'art et de pratiques artistiques. Le peintre vénitien a fait évoluer les idées préconçues sur le statut de l'art et de la représentation

en terre islamique. Grâce à lui, notre vision de l'art de la Renaissance n'est plus uniquement tournée vers l'Europe, notamment en ce qui concerne l'art du portrait. Gentile Bellini a véritablement bouleversé les règles et les codes de la représentation des sultans des miniatures persanes. Mais il ne faut pas oublier le rôle de Mehmet II qui est à l'origine de cet échange culturel entre Orient et Occident : Gentile Bellini a pu être ce "trait d'union", ce passeur entre les deux cultures, car il eut la chance d'être appelé par ce sultan-humaniste.

"Le grand Turc" (tel était le surnom de Mehmet II) a, d'ailleurs, envoyé une lettre écrite en latin au doge de Venise, le 15 janvier 1481, pour témoigner de l'activité de Gentile Bellini à la cour et lui faire savoir qu'il était satisfait de son travail. La passion du sultan pour le portrait de la Renaissance s'est concrétisée dans la réalisation du tableau de l'artiste vénitien qui révèle sa grande maîtrise artistique. De plus, Gentile Bellini a exécuté d'autres œuvres pendant son séjour : il a peint des portraits de courtisans, un derviche et a présenté également une *Madonne à l'Enfant* au sultan. Malheureusement, il ne nous reste plus de traces de ces œuvres, à l'exception du portrait de Mehmet II.

Le portrait de Mehmet II fut acheté par un homme politique et assyriologue anglais, Sir Henry Layard, au XVIII<sup>e</sup> siècle. Quand le fils du sultan, Bayezid II, arrive au pouvoir, le portrait de Mehmet II disparaît avec d'autres œuvres réalisées pour son père. Bayezid II, en effet, donnait les tableaux aux marchands du bazar et cessa également la politique artistique entreprise par son père. Toutefois, le travail de Bellini et sa réputation d'excellent portraitiste ne furent pas oubliés, car, en 1486, Philippe de Bergame fait allusion à l'artiste vénitien et au portrait de Mehmet II dans son livre *Supplementum chronicarum*. En 1510, un anonyme vénitien reprit à l'identique le portrait du sultan Mehmet II, ce qui démontre une volonté de perpétuer la mémoire du travail de Gentile Bellini.

Pendant son séjour, Bellini connut une vraie relation artiste-mécène avec le sultan, mais Mehmet II était aussi un souverain qui testait les capacités du peintre : il envoyait des hommes de la cour afin que Bellini fasse leur portrait, et cela de façon à pouvoir juger de ses aptitudes en tant que portraitiste. Mais Mehmet II se rendit vite compte du talent de Bellini et il l'estimait beaucoup. Toutefois, Gentile Bellini ne fut pas le seul artiste italien à travailler à la cour de Mehmet II : il y eut aussi Costanzo da Ferrara, originaire de Naples, qui séjourna à la cour de 1467 à 1478 pour réaliser une médaille à l'effigie du sultan.

Lorsque Bellini et Costanzo da Ferrara quittèrent Constantinople, ils reçurent de grands honneurs. Ils furent promus chevaliers, mais Bellini fut le seul à faire partie de la *muteferrika*

qui désignait les employés du sultan parmi lesquels se trouvaient les médecins, les philosophes, les peintres et les astrologues. Mehmet II avait noté d'immenses qualités chez Gentile Bellini et le peintre ne quitta pas Constantinople les mains vides : le sultan lui offrit de nombreux cadeaux, notamment une chaîne en or d'une valeur de 250 écus avec les insignes du sultan. D'ailleurs, on peut distinguer cette médaille sur le tableau de Gentile Bellini, *Saint Marc prêchant en Alexandrie*. Par le biais de cette médaille, on comprend la volonté de Mehmet II de désigner Gentile Bellini comme "sultan" et "conquérant" de l'art du portrait, le considérant ainsi comme le meilleur dans son domaine. Bellini apporta toute sa technique et tout son savoir au palais du sultan en y introduisant l'art du portrait jusqu'à influencer les peintres ottomans dans leur travail, et ce, pour de longues années.

Le séjour de Gentile Bellini à Constantinople confirme que Venise est inconcevable sans l'Orient et entérine cet échange permanent entre les deux cultures. Avides de nouveaux savoirs, les artisans et commerçants de Venise imitèrent les nouvelles techniques venues d'Orient pour le travail du verre, du cuir et des étoffes. Le séjour de Bellini permit surtout une connaissance et une reconnaissance de l'Autre grâce à l'exécution du portrait du sultan. Même si le portrait du sultan n'est pas resté à Constantinople, Venise conserve l'image de Mehmet II sur la façade de la *Scuola degli Albanesi*. À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, Gentile Bellini, son père et son frère, sont les premiers à introduire des éléments d'origine orientale dans la peinture vénitienne et, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, l'islam continuera à inspirer des artistes comme Vittore Carpaccio ou Giovanni Mansueti, qui peupleront leurs toiles de Maures.

Gentile Bellini fut l'initiateur de cette mode orientale dans la peinture vénitienne et il symbolise l'image d'un passeur de cultures qui a su donner, mais aussi recevoir d'une autre civilisation. Il a su prouver que les frontières en art n'existent pas et que l'échange entre Orient et Occident montre que, si chaque culture puise dans ses propres racines, elle s'épanouit tout autant au contact des autres.

Albane JULIEN

## **BIBLIOGRAPHIE**

BARRY Michael, *L'art figuratif en Islam médiéval*, Paris, Flammarion, 2005 ;

BAYER Andreas, *L'art du portrait*, Paris, éd. Citadelles et Mazenot, 2003 ;

CAMPBELL Caroline (éd.), *Bellini and the East*, London, ed. National Gallery Limited, 2006 ;

ETTINHAUSEN Richard, *La peinture arabe*, Genève, éd. Art Albert Skira, 1977.

## **L'ombra dell'altro nell'opera letteraria di Alberto Savinio. Identità, fascismo e antifascismo**

A tutt'oggi, nonostante non manchino contributi critici sulla sua personalità, Alberto Savinio (Atene, 1891 – Roma, 1952) rimane uno degli autori più apprezzati e misconosciuti della letteratura italiana. Tanti fattori hanno contribuito alla formazione di questo ambiguo statuto. La sua effettiva atipicità di letterato è sicuramente l'elemento più evidente di questa situazione, ma pure il più pernicioso, perché spesso, in virtù della sua indefinita problematizzazione, solleva gli studiosi dalle incombenze di un'accurata analisi della sua poetica e del suo reale contributo alle lettere italiane. Ovviamente, non è alla critica specialistica che qui si fa riferimento, ma alla ricezione di Savinio da parte di uno strato critico che va oltre il lavoro monografico (assumendo maggior peso e maggiore diffusione all'interno della comunità scientifica), che difficilmente produce qualcosa in più di qualche generico apprezzamento di circostanza, lasciando languire l'autore nell'orizzonte degli 'irregolari', scrittori ai quali tutto si perdona, finché non li si prende sul serio.

Di elementi che giustifichino l'atipicità di Alberto Savinio nel panorama letterario italiano ce ne sono parecchi, e rimandano tutti ad una certa ambiguità nel definire con precisione i contorni della sua figura e gli ambiti del suo lavoro. Anzitutto possiamo dire che egli ha vissuto l'esperienza dell'emigrazione; un'emigrazione d'élite, certo, ma comunque ricca di risvolti drammatici, che ha inevitabilmente prodotto i suoi effetti stranianti sulla sua cultura e sulla sua formazione. Nonostante egli fosse di famiglia italiana, la sua nascita in Grecia rimane comunque uno degli elementi che hanno contribuito a creare un clima di diffidenza intorno alla figura sua e a quella di suo fratello Giorgio de Chirico<sup>7</sup>; un clima di sospetto che in certi momenti ha raggiunto picchi di malizia a dir poco molesti<sup>8</sup>. Molti altri fattori contribuiscono tuttavia ad alimentare tale diffidenza: la formazione da autodidatta, che aveva dato ai suoi studi un carattere composito; il poco amore per la poesia (nel senso di 'versificazione'); ed infine, dal punto di vista ideologico, la sua critica nei confronti dello 'specialismo' che conduce direttamente ad un'estetica del dilettantismo, alla poliedricità e al polimorfismo, elementi

---

<sup>7</sup> Ancora nel 1946, nonostante il profondo amore per la sua terra natale, Savinio lamentava che gli si desse del greco (si veda l'articolo "Apparenza e calma", in Alberto SAVINIO, *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di Paola Italia, Milano, Adelphi, 2005, p. 500-503).

<sup>8</sup> Nelle sue memorie, Giorgio de Chirico ricorda, ad esempio, che Anton Giulio Bragaglia, in piena epoca di leggi razziali fasciste (1938-1944), mise in giro la voce falsa che i due fratelli fossero ebrei; convinzione che evidentemente nasceva proprio dalla loro appartenenza ad una famiglia 'girovaga', giunta in Italia dall'Oriente (Giorgio DE CHIRICO, *Memorie della mia vita* [1962], Milano, Bompiani 2008, p. 176). Questa vulgata di un Savinio ebreo deve essere stata ispirata pure da un certo filosemitismo da lui espresso già in tempi non sospetti, nel suo *Hermaphrodito* (1918), che rimanda in parte alla figura dell'ebreo errante.

fortemente osteggiati dalla cultura accademica del tempo. La narrativa di Savinio, oltretutto, rimane spesso ancora fraintesa fra surrealismo e dadaismo, quando forse, in assenza di altri spunti critici, la definizione di fantastico, per quanto generica, riuscirebbe a definire meglio la poetica dell'autore e a produrre più appropriati accostamenti. Queste ed altre questioni rendono dunque il suo nome irriducibile alle tradizionali definizioni e categorie letterarie cui si conformava la cultura italiana del tempo, ma pure quella di oggi.

Il senso di alterità che informa la stessa biografia di Alberto Savinio e che viene nettamente percepito dall'osservatore esterno è, in realtà, una delle caratteristiche più vive e pulsanti della sua poetica, e si ritrova in forme mutevoli in tutta la sua opera letteraria. Contestualizzati gli eventi nel primo ventennio del Novecento, in un'epoca di grandi cambiamenti e dalle forti spinte nazionalistiche, sarà facile capire quanto la nascita in terra straniera e un certo nomadismo praticato soprattutto in gioventù rendano la questione dell'identità un nodo centrale per la comprensione della personalità dello scrittore. Identità e alterità, è risaputo, sono due facce della stessa medaglia. Lapidaria e pregnante è in tal senso la sentenza di Lacan, secondo il quale « l'Altro [...] è il luogo in cui si determina l'Io »<sup>9</sup>. Identità e personalità si costruiscono sempre nel confronto con l'alterità.

Una delle esperienze più frequenti fatte da Savinio, in questi anni di formazione, è probabilmente quella di sentirsi straniero (o comunque di essere visto in tale modo) sia nella propria terra che in terra altrui. Grazie a ciò, egli comprende già da giovanissimo che l'Io non è l'unica possibilità ontologica dell'individuo.

Dopo essere stato a più riprese fra Milano, Roma, Firenze e Monaco, lo scrittore, che all'epoca è avviato alla carriera musicale, approda nel 1911 a Parigi. Il soggiorno parigino gli fornirà esperienze e suggestioni indelebili. Il rapporto umano e professionale con Apollinaire, per quanto breve, sarà forse il più fecondo della sua vita. Di Apollinaire Savinio apprezzerà e acquisirà « la miscela sperimentale di classico e moderno » e « la degradazione dei materiali mitologici, per l'uso ludico o straniante della scrittura »<sup>10</sup>. E proprio quella mistura di classico e moderno, su cui aleggia in maniera latente il concetto di alterità, è una delle forme più caratteristiche della poetica di Savinio, e resta forse uno degli elementi più lungimiranti della sua concezione di modernità. L'alterità, in questo caso, risiede anche nella conciliazione di elementi che sembrano opposti (classico e moderno) e si manifesta ad un doppio livello: un livello 'altro' rispetto ad una tradizione obsoleta che va in parte salvata e in parte contraddetta e modificata, ma 'altro' anche rispetto alle tentazioni parricide della modernità. In uno dei suoi

---

<sup>9</sup> Jacques LACAN, *Scritti*, vol. I, Torino, Einaudi, 1974, p. 423.

<sup>10</sup> Davide BELLINI, *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, Pisa, ETS, 2013, p. 15.

vari scritti su Apollinaire, Savinio legge questa attitudine al classico come uno degli elementi originari della sua poetica, sfatando il mito di scrittore decadente e di uomo dissoluto che si era costruito intorno alla figura del poeta dei *Calligrammes*:

C'è una leggenda intorno al nome di Apollinaire. Una leggenda falsa. Una leggenda che deforma la giusta comprensione di lui, inquina la purezza della sua fama. Oggi ancora Apollinaire è considerato da molti un anarchico della poesia, un sovvertitore dei principi estetici, un assassino della forma, un eversore dei canoni stilistici, un perturbatore dell'ordine e dell'economia spirituali. Non solo: presso taluni sussiste il mito di Apollinaire « uomo dissoluto ». E invece Guillaume Apollinaire fu di costumi castigatissimi, fu mente adorna e ordinata, fu il poeta più profondamente classico che onori di sé il primo quarto del nostro secolo.<sup>11</sup>

Poche righe prima aveva scritto: « L'andar contro corrente fu il dramma costante della sua vita ». L'unica pulsione anarchica di questo uomo puro e illuminato, la sua vera modernità risiedevano, paradossalmente, nel suo essere inattuale che (e siamo ancora nell'ambito del paradosso) è caratteristica dell'autore classico così come del moderno<sup>12</sup>.

Fra i tanti artisti ed intellettuali che Apollinaire aveva accolto nella sua casa di boulevard Saint-Germain, i fratelli de Chirico erano forse quelli che avevano una storia più simile alla sua. Nonostante il rapporto fra di loro non sembri aver nulla di perturbante, di segretamente angoscioso, Savinio e Apollinaire non fanno mai riferimento alle lampanti affinità di queste che si direbbero vere e proprie 'vite parallele'. Nati in una terra amata ma non propria, figli di un padre assente (o comunque scomparso troppo presto, come nel caso di Savinio) e di una madre dalla personalità alquanto invadente, avevano tutti e tre viaggiato fin da giovani ed erano ora alla ricerca di una patria che potessero sentire propria. La Prima Guerra mondiale diventa per loro un'occasione da non perdere. I tre partiranno volontari per il fronte a circa un anno di

---

<sup>11</sup> Alberto SAVINIO, *Apollinaire*, pubblicato la prima volta su « La Stampa » del 3 maggio 1943. Confluito poi in *Souvenirs*, Roma, Nuove Edizioni Italiane, 1945. La citazione fa riferimento alla ristampa Sellerio del 1989, p. 74.

<sup>12</sup> Classico e moderno hanno infatti molti più punti in comune di quel che può sembrare ad un primo approccio. Secondo Curtius, il tratto fondamentale di ogni ente moderno è la 'consapevolezza' del tempo in cui esso vive e della tradizione da cui quest'epoca è attraversata (Ernst Robert CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], Scandicci, La Nuova Italia, 1995, p. 284), percepita attraverso un confronto limitativo col passato, attraverso il quale il moderno tende ad ergersi sulla tradizione. Sulla scorta di questa consapevolezza, l'autore moderno può esprimere una propria visione della realtà che è spesso in contrasto col passato (col più recente, di solito). Quest'ultimo, grazie al suo alto livello di identità e di originalità-originarietà (Alberto ASOR ROSA, « Il canone delle opere », in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. I, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, p. XL, XLIII-XLVIII), viene in seguito riconosciuto come esemplare e normativo (ovvero, classico). Finché vive nel proprio tempo, il Classico non può non dirsi moderno. La sua modernità è costituita proprio dalle caratteristiche che, una volta « neutralizzate » (Asor Rosa) attraverso un processo di storicizzazione, lo renderanno per l'appunto un Classico. Il moderno invece diventa *classicus* (che etimologicamente significa "cittadino della prima classe"), nel momento in cui viene riconosciuto il suo sforzo per innalzarsi sul presente e sulla tradizione. La dialettica fra questi elementi, allora, si configura proprio come quella che sussiste fra identità e alterità. Parafrasando le parole di Lacan, potremmo dire che il moderno è il luogo in cui si determina il classico.

distanza, per ottenere un'identità burocratica l'uno e un'identità culturale (di certo più fittizia e forse deludente) gli altri.<sup>13</sup>

I precetti apollinairiani riguardanti la conciliazione degli elementi opposti, però, non hanno ancora perfettamente attecchito nella fase giovanile del Savinio scrittore. L'inquietante senso di alterità che governa la sua vita si riversa nella ricerca di un'inequivocabile quanto a volte paradossale identità nazionale che assume toni spesso grotteschi e aggressivi. La sua nascita greca, in questo periodo, gli fa da ostacolo. L'Argonauta, in partenza per combattere in favore della sua amata Patria<sup>14</sup>, non tollera che gli si ponga di fronte la sua condizione di *déraciné*. In una sezione dell'*Hermaphrodito*, che prende appunto il titolo *La partenza dell'Argonauta*, Savinio descrive il suo viaggio per raggiungere il fronte greco-turco, nel 1917. Sulla strada lo scrittore si imbatte in uno strano personaggio. A Taranto, dove sta per imbarcarsi per Salonico, per poi unirsi al contingente italiano di stanza in Grecia, il protagonista (l'autore) incontra un 'costantinopoletano', un « italiano d'oriente, al presente soldato nel R. Esercito per una inverosimile concordanza di casi, di sudditanze, di fedi di nascita e tutto un oscuro lavoro di cancellerie consolari »<sup>15</sup>. Questo personaggio suscita le ire del soldato Savinio, con inopportune e imprecise osservazioni sulla sua identità nazionale.

Alle prime fasi costui mi confessa di provare serie difficoltà per spiegarsi in italiano, perché ha fatto *toutes ses classes en français*; e mi manifesta che è *enchanté* di aver finalmente incontrato *un monsieur grec*. Strillo, protesto, grido che non sono greco per nulla, che il fatto di essere nato ad Atene non implica delle conseguenze di razza – avrei potuto venir al mondo in un ascensore, nella cabina di un transatlantico, che so?... – mi sforzo di provare la mia italianità, mi tuffo ardimentoso nel *riso con verdura* del rancio nazionale; ma il censore sorride con serenità esasperante e mi convinco che non v'è modo di persuaderlo. Gli fò osservare che il mio caso non è unico; cito gli esempi storici di Ugo Foscolo, di Arturo Graf e quello meno storico ma più abbondantemente probativo della Matilde Serao: ma il giovine levantino non sa chi sia stato Foscolo e si dubita ancora meno del passaggio fra noi mortali di Arturo Graf; solo al nome della Matildona rizza un po' le orecchie, ma subito m'avvedo che lui s'imbrogliava nelle omofonie e confonde con una certa Mea Tilde che belava stornelli francesi con la bocca e con il ventre in un *beuglant* della sua esecrabile Cospole.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, *op. cit.*, p. 94 : « Spinti dallo stesso impulso che indusse Apollinaire ad arruolarsi nell'esercito francese, io e mio fratello partimmo per Firenze onde presentarci a quel distretto militare ove eravamo iscritti ».

<sup>14</sup> La Grande guerra dei de Chirico, però, non assumerà mai tinte gloriose ed eroiche. Il maggiore dei due, Giorgio, non vedrà mai il fronte a causa di problemi di salute. Pure ad Alberto toccherà la stessa sorte. Nonostante fosse stato inviato in Macedonia, il suo ruolo di interprete lo tenne sempre confinato nelle retrovie.

<sup>15</sup> Alberto SAVINIO, *Hermaphrodito* [1918], in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1995, p. 149.

<sup>16</sup> Ivi, p. 149-150.

I topoi razzisti-nazionalisti pressenti in questo brano sono ben evidenti. La questione della lingua è il primo affronto che il concetto stesso di italianità è costretto a subire da parte di questo sconsiderato 'levantino'. Il misconoscimento dell'identità nazionale del suo interlocutore, poi, è il culmine di questo oltraggio, cui segue il disperato appello ai (più o meno) grandi d'Italia, chiamati a supporto della propria identità culturale e nazionale. L'occultamento del sostrato culturale greco e soprattutto il disprezzo per ogni cosa che non sia contenuta in confini certi, che abbiamo già constatato nella descrizione dell'ibridismo del 'costantinopoletano', sono altri aspetti molto rilevanti di questa situazione paradossale. La violenza razzista con cui lo scrittore si scaglia contro la figura del povero commilitone è degna di nota e di sbigottimento, soprattutto se confrontata con il pensiero politico del Savinio maturo, radicalmente improntato alla tolleranza.

Stanco della presenza e delle confidenze del suo loquace compagno, il protagonista tronca nella maniera più brusca ogni via di comunicazione fra loro.

Ma qui io lo fermo: no, tu non viaggerai con me, ô delitto delle razze, dovessi pur andare a nuoto fino nella terra del caffè turco e delle sigarette Nestos:<sup>17</sup> non so chi tu sia, ti disconosco, ti negligo, t'ignoro, ti rinnego!<sup>18</sup>

Indubbiamente non è aliena alla formazione di questo sfogo l'influenza proveniente da quel sostrato interventista della cultura italiana del tempo che aveva attribuito alla Grande guerra un valore di palingenesi nazionalistica; né lo è una cattiva assimilazione della filosofia di Nietzsche, ancora troppo compromessa con la lettura dell'ultra-razzista Weininger. La suscettibilità dell'autore, però, in questa situazione, sembra davvero spropositata. L'ibridismo, a quanto pare, lo ripugna, e la cosa è a dir poco paradossale in un testo che prende il titolo di *Hermaphrodito*.

Si rende opportuna, a questo punto, una breve considerazione teorica. La rivoluzione freudiana, che il Savinio dell'epoca recepiva però ancora in maniera molto indiretta, aveva portato alla ribalta elementi della personalità che vanno oltre la coscienza e che sono dunque al di là dell'Io. Il terreno per questa teoria era stato preparato egregiamente dai grandi autori della modernità, da Hoffmann a Baudelaire, da Dostoevskij a Nietzsche, i cui influssi si ritrovavano riflessi fin nell'opera inconsistente, ma molto apprezzata nella cultura italiana di inizio

---

<sup>17</sup> Il compagno 'levantino' aveva poco prima pregustato, nel suo sproloquio in francese, i caffè e le sigarette che si sarebbe goduto a « Cospole » (Costantinopoli) col suo nuovo compagno. Ivi, p. 150.

<sup>18</sup> Ivi, p. 151.

Novecento, di Weininger, che Savinio ben conosceva.<sup>19</sup> Ciò che più ci interessa però, in questa sede, è il concetto di *Unheimlich* che Freud sviluppa coerentemente al suo discorso psicanalitico, che è senza dubbio la base di ogni concetto moderno di alterità. Da grande pensatore, ricercatore e divulgatore quale era, egli trovò la sua teoria del perturbante (*Unheimlich*) iniziando a scavare nel luogo meno nascosto possibile. Aprendo il vocabolario alla voce *Heimlich*, poté constatare che il termine, nel novero dei suoi significati, portava ad una conclusione problematica. Il suo primo significato (“familiare”, “conosciuto”, “palese”) arrivava a capovolgersi quando il concetto di “familiare” mutava di prospettiva, veniva cioè visto da uno sguardo esterno, arrivando così alla sua accezione di “privato”, “recintato”, “nascosto”. Ciò che è chiaro e palese diventa dunque nascosto e oscuro, portando il termine, e una parte del suo campo semantico, a coincidere col suo contrario, *Unheimlich*.

Gli elementi opposti, allora, per quanto paradossalmente affini, agiscono spesso in contrasto, determinando inquietudini e timori. Tornando al brano che abbiamo pocanzi citato e prendendo in considerazione altri passaggi di testo in cui si ritrova la sua descrizione, chiediamoci allora chi sia mai questa persona che lo scrittore allontana in così malo modo e soprattutto cosa abbia di così tanto ‘diverso’. Anzitutto bisogna rilevare che siamo di fronte ad un soldato dell’esercito italiano, un giovane, quindi, probabilmente coetaneo del suo interlocutore; un ‘italiano d’oriente’, con ogni probabilità nativo di Costantinopoli,<sup>20</sup> nato da genitori di cui uno almeno sembrerebbe non essere italiano (toglie ogni dubbio a riguardo un gentile epiteto come « delitto delle razze »)<sup>21</sup> e di famiglia appartenente ad un ceto medio-alto (« ha fatto *toutes ses classes en français* »)<sup>22</sup>. Ricavate le informazioni basilari su questa figura, cerchiamo di capire come la si possa confrontare col personaggio Savinio. Egli è un giovane ‘italiano di Grecia’, un soldato dello stesso esercito del commilitone ‘levantino’ e proviene da una famiglia italiana, certo, ma dai confini comunque incerti<sup>23</sup>. Come il suo compagno di ventura, anch’egli ha fino a quel momento studiato più il francese che l’italiano. Di sicuro Savinio sapeva bene cosa significasse non riuscire ad esprimersi nella ‘propria’ lingua, come

---

<sup>19</sup> Riguardo alla ricezione di questo autore nella cultura letteraria italiana del primo Novecento, si veda Alberto CAVAGLION, *La filosofia del pressappoco. Weininger, sesso, carattere e la cultura del Novecento*, Napoli, L’ancora del mediterraneo, 2001, p. 198.

<sup>20</sup> Alberto SAVINIO, *Hermaphrodito, op. cit.*, p. 149.

<sup>21</sup> Ivi, p. 151.

<sup>22</sup> Ivi, p. 149.

<sup>23</sup> In seguito agli ultimi studi sulla questione delle origini familiari dei de Chirico, ci sembra opportuno parlare di una coerente italianità della famiglia, soprattutto dal punto di vista culturale, ma non che sulla questione genealogica si possa porre un indiscutibile punto fermo. A tal riguardo si vedano: Paolo PICOZZA, « Evaristo de Chirico », *Metafisica*, VIII, 11-13, 2014, p. 145-162 e Nikolaos VELISSIOTIS, « Le origini di Adelaide Mabili e il suo matrimonio con Giorgio de Chirico. Ripristino di una verità », *Metafisica, op. cit.*, p. 122-144.

scrive a Papini in una lettera del 17 gennaio 1916<sup>24</sup>. A differenza del suo compagno di viaggio, però, lo scrittore non vive con serenità questa condizione. Tutto ciò che egli produce in questo periodo sembra anzi uno sforzo mirato a sfatare un'immagine di sé che ritiene errata, ovvero l'immagine non italiana. La più grande differenza che rileviamo nel confronto fra i due personaggi della narrazione, infatti, è l'entusiasmo con cui il 'levantino' parla della sua terra di nascita. Questi, è ormai facile intuirlo, è esattamente quello che Savinio potrebbe apparire e forse appare agli occhi degli altri, ma fa esattamente ciò che lui vuol negare a tutti i costi. Con questa prosa, attraverso un gesto che non esitiamo a definire apotropaico, egli espone al ludibrio dei suoi compagni e sodali italiani (soprattutto Papini e Soffici) un personaggio che in realtà gli somiglia in maniera inquietante, e lo fa come per allontanare da sé la possibilità del male. Non manca un certo superstizioso fatalismo in queste e in altre pagine dello scrittore, rilevabile sia dalle forme del linguaggio che dai contenuti. Lo sventurato incontro di cui parliamo cade proprio di venerdì 13, come lamenta lo stesso scrittore, nell'introdurre il personaggio, col suo solito linguaggio fra l'eroico e l'oracolare:

Sono il Metafisico e muovo all'incontro del Genovese. Hélas! è un venerdì 13 e, in luogo di Genovesi o di qualcos'altro di pari, incontro un costantinopolitano. Era fatale! Questa terribile giornata, accoppiata alla data ancor più terribile,<sup>25</sup> non sarebbe trascorsa per me senza un intoppo in qualche di tremendo: lo prevedevo (ecco, qui sono coniglio). Il pregiudizio si avvera [...].<sup>26</sup>

E deve essere davvero « qualche di tremendo » questo incontro, per Savinio, se le proteste contro l'errata attribuzione della sua nazionalità (« strillo, protesto, grido che non sono greco »)<sup>27</sup> e le espressioni del brusco commiato si presentano attraverso una formularità quasi ecolalica tipica della letteratura magica (o di quella esorcistica) di repulsione del maligno. La seconda, in particolare, si rivela un supporto molto significativo per il nostro ragionamento: « non so chi tu sia, ti disconosco, ti negligenza, t'ignoro », ma soprattutto – e questa è l'ultima parola

---

<sup>24</sup> « Buono e giusto tutto quanto lei dice sul mio articolo. Sono ringhioso e inflessibile, non però con coloro che amo e stimo. Sin d'ora Lo considero come la mia buona guida in lingua italiana. Le do facoltà di sfrondare i miei scritti; tanto più che quei periodi che Lei critica sono, anche a parer mio, i meno importanti. – Altro che disabituato all'italiano! Io, italiano, non ho mai scritto nella mia lingua! Quei periodi che Le paiono più francesi che italiani, sono appunto delle note scritte in francese [sic] e tradotte con sommo fastidio. Non lo dica a De Robertis; lo inciti a pubblicarmi [sic], almeno in Febbraio ». Paola ITALIA, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 24-25. Non sfuggono di certo, nella lettura di queste righe, gli errori ortografici tipici di chi non è abituato a scrivere in italiano.

<sup>25</sup> È curioso e un po' paradossale il fatto che egli consideri come numero funesto un internazionale e anglosassone 13 piuttosto che l'italianissimo 17.

<sup>26</sup> A. SAVINIO, *Hermaphrodito*, op. cit., p. 149.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

che lo scrittore rivolge all'essere malefico –, « ti rinnego! »<sup>28</sup>. Pur non avendo una padronanza indiscutibile della lingua italiana, Savinio doveva ben conoscere il significato di questo verbo. “Rinnegare”, come ben sappiamo, indica una inequivocabile ammissione della presenza, ormai passata, di un certo rapporto con l'oggetto che ora si respinge. Quest'individuo che egli incontra nella città di Taranto, allora, diventa una vera e propria presenza diabolica che ha tentato con forza l'anima dello scrittore verso il peccato dell'incertezza e dell'ibridismo, cercando di instaurare fra i due un cameratismo da semi-stranieri<sup>29</sup> basato proprio sulla loro ‘diversità’ rispetto agli altri soldati che magari erano nati e vissuti sempre in Italia.

L'ombra dell'altro è sempre alle spalle dell'autore e, a volte, sembra puntare il dito sulle contraddizioni che instancabilmente fioriscono lungo il suo percorso artistico e intellettuale. Posizioni del genere, coniugate ad un'estetica del ‘ritorno all'ordine’, rimandano inequivocabilmente alla cultura fascista. Anche in questo caso, il percorso di Savinio non è immune da ambiguità. Nel corso del Ventennio fascista, la sua voce si leva, in qualche raro (e timido) caso, in favore del Regime. È questo, tutto sommato, un dazio pagato alla dittatura dalla gran parte degli intellettuali italiani del tempo, ma non per questo va sminuito sotto le insegne del ‘così fan tutti’. Con orgoglio però Savinio può rivendicare un suo deciso distacco dal fascismo già nel 1939; distacco che passa attraverso le pagine di uno dei suoi libri più belli (e meno studiati): *Dico a te, Clio*<sup>30</sup>.

Quando, nel 1977, Leonardo Sciascia, in virtù del suo meritorio intento di diffondere l'opera letteraria di quello che considerava « il più grande scrittore italiano fra le due guerre »<sup>31</sup>, raccolse alcuni degli interventi che Savinio aveva pubblicato fra il 1934 e il 1940 nella rubrica “Torre di guardia” del quotidiano *La Stampa*, non resistette alla tentazione di rappresentare un'immagine del « Savinio *naturalmente non fascista* » che non avesse sbavature, ed espunse dalla raccolta alcune di queste note, perché contenevano degli « ambigui o maldestramente

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 151.

<sup>29</sup> Si vedano i propositi d'amicizia espressi dal commilitone di Savinio in *Hermaphrodito*, *op. cit.*, p. 150. Sembra che sia proprio il tentativo del giovane di stabilire un contatto di fratellanza ad indispettare irrimediabilmente lo scrittore. I suoi discorsi sul fascino di Costantinopoli che sopravanza quello delle città italiane ed europee e il suo linguaggio ibrido tra l'italiano e il francese sono gli elementi più destabilizzanti di questo incontro, di fronte ai quali Savinio sospende le norme della più semplice educazione (tutto sommato è di fronte ad un essere che sembra indegno di tali attenzioni) e, come preso dal terrore, tronca il discorso e fugge via: « Non anco son trascorsi cinque minuti, e lui mi inonda con una affabilità intima, comunicativa, confidenziale. – Faremo il viaggio *ensemble*, mi sostiene. – “*Ah, mon cher, quel plaisir! nous irons insieme à Salonique où nous pourrons boire finalement du café turc et fumer des cigarettes Nestos... Ici en Italie trop de misère, mio caro. Avez-vous été à Cospole?... Ah, si vous voyez la Cospole de maintenant!... Plus jolie que toutes les grandes capitales de l'Europe. E poi dell'oro, mon cher [...]*”. Ma qui io lo fermo: no, tu non viaggerai con me, ô delitto delle razze, dovessi pure andare a nuoto fino nella terra del caffè e delle sigarette Nestos ».

<sup>30</sup> Scritto circa un anno prima, il testo viene pubblicato a Roma dalle Edizioni della Cometa, nel 1940.

<sup>31</sup> Leonardo SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana* [1975], Milano, Adelphi, 2004<sup>3</sup>, p. 92.

appiccicati elogi al fascismo »<sup>32</sup>. L'intento di Sciascia andava forse oltre la mera *pietas* nei confronti di questo autore che in effetti non può dirsi granché compromesso col Regime. Filologicamente e storicamente, però, come possiamo intuire, egli non rese un buon servizio all'opera di Savinio, né alla sua memoria, perché quegli elogi di cui si parla erano davvero sporadici, 'ambigui' e 'maldestri', e forse leggendoli avremmo potuto meglio comprendere l'indole « naturalmente non fascista » dello scrittore. Oltretutto, il lavoro di Sciascia accusa qualche pesante svista in questa fase di censura, e infatti non c'è bisogno di frugare fra i tanti articoli non pubblicati nella raccolta<sup>33</sup> per trovare prove di questo ossequio negletto, perché qualcuna di queste note nere è sfuggita al controllo del curatore. In "Snobismo positivo", ad esempio, che viene pubblicato su *La Stampa* del 16 maggio 1934, egli scrive: « Con l'abolire il mefitico patos della cronaca nera, i giornali italiani hanno dato prova di snobismo positivo: segno fra i tanti di ritorno alla dignità romana »<sup>34</sup>.

E se non bastasse questo generico richiamo alla romanità, nella rubrica del 2 giugno dello stesso anno, con un pezzo dal titolo "Equità", lo scrittore si fa ancor più esplicito:

A prescindere dall'intrinseco valore della sua opera di pittore, non va dimenticato che Sironi ha dato l'impronta della propria personalità ad alcuni documenti plastici, che sono strettamente legati alla vita eroica del Fascismo: il disegno politico e la Mostra della Rivoluzione. Non per nulla Mussolini che di uomini se ne intende, chiamò Sironi fin dall'ora della vigilia a collaborare al « Popolo d'Italia ».<sup>35</sup>

La 'naturale' negazione saviniana del fascismo non passa, a nostro avviso, attraverso la negazione della sua partecipazione al Regime, per quanto essa sia stata in effetti sporadica e poco convinta. C'è un intero percorso poetico che prende avvio con la partecipazione, nei primissimi anni Venti, a *Valori Plastici* (1918-1922) e alla *Ronda* (1919-1923)<sup>36</sup>, riviste che hanno dato un forte contributo alla formazione di un'estetica fascista di stampo classicistico, e che giunge al 1940, con la pubblicazione di un'opera come *Dico a te, Clio* che sembra disconoscere tutti i presupposti di tale estetica, la quale nel corso degli anni si era espressa attraverso la retorica magniloquente dell'architettura e, in pittura, attraverso la corrente

---

<sup>32</sup> Leonardo SCIASCIA, *Nota* a Alberto Savinio, *Torre di guardia* [1977], Palermo, Sellerio, 1993, p. 11.

<sup>33</sup> La maggior parte dei quali, però, è lasciata cadere per altri motivi che non l'elogio al fascismo. Buona parte di queste note, infatti, vennero pubblicate in *Nuova enciclopedia* (Milano, Adelphi, 1977, p. 401), rendendo superflua la loro presenza in *Torre di guardia*.

<sup>34</sup> Alberto SAVINIO, *Torre di guardia*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>35</sup> Ivi, p. 48.

<sup>36</sup> Le due riviste sono i luoghi in cui nasce la tendenza al cosiddetto 'ritorno all'ordine', una sorta di controrivoluzione avanguardistica, caratterizzata dalla ripresa della tradizione italiana e antica. In « Valori Plastici », in particolar modo, Giorgio de Chirico e Alberto Savinio (col supporto soprattutto di Carlo Carrà) getteranno le basi per la teorizzazione della Metafisica pittorica.

“Novecento”. Come pittore, nonostante nell’articolo appena letto dimostri di apprezzare l’opera di Mario Sironi, Savinio non prenderà parte, o meglio sarà estromesso, dalla corrente pittorica appena citata; in più, nel 1929, sarà forse l’unico artista di una certa rilevanza (lo stesso De Chirico vi esporrà le sue tele) a non prendere parte alla II Mostra di Novecento, quella che Duilio Morosini ha definito con lucido sarcasmo *embrassons-nous*. Contro di lui vi sono evidentemente grosse pregiudiziali di carattere ideologico e formale<sup>37</sup>.

Ma come si pone Savinio di fronte alla monolitica solidità del mito della romanità che informava l’arte e l’architettura del tempo con le sue opere superbe e levigate? La risposta, a nostro avviso, è proprio nelle pagine di *Dico a te, Clio*, un resoconto di viaggio fra Abruzzo ed Etruria.

Venti di guerra soffiano sull’Europa, la retorica del Regime si fa sempre più roboante, la propaganda e la censura ancor più invadenti. I simboli e i valori della romanità (o di quella che è ritenuta tale) assumono sempre più importanza nell’opera di irreggimentazione e di coesione di un popolo che a breve potrebbe essere mandato al massacro. Mentre le lusinghe della romanità rimbombano in tutta Italia, fra il 12 agosto e il 5 settembre 1939, Savinio intraprende un viaggio nella terra dei morti, in un mondo silenzioso e buio nel quale non si era forse mai addentrato fino a quel momento, un mondo totalmente alternativo al solarismo macchinoso e ipocrita della retorica di regime. Un’eco profetica risuona in queste che Ugo Piscopo definisce con grande pregnanza « le pagine più ariose e sapienziali della sua produzione »<sup>38</sup>. Nuovi modelli si impongono alla mente dello scrittore. Nella terra degli Etruschi, in particolare, egli ritrova i propri ‘padri romantici’. La citazione, in questo caso, può più di qualsiasi interpretazione:

Gli Etruschi sono i nostri padri romantici. L’accanimento che Roma pose a disperdere gli Etruschi, a distruggere la loro civiltà, ad ammutolire la loro lingua le era ispirato dalla sua ingenita ripugnanza per ogni sorta di romanticismo [...]. L’anima romantica desidera quello che non ha e tende a staccarsi dal reale e anche dalla terra, l’anima classica ignora il desiderio e si nutre da sé [...]. Senza le tracce lasciate in noi dai sottili veleni degli Etruschi, dai loro dubbi lancinanti, dai loro terrori metafisici, la nostra anima sarebbe pura ma senza dramma [...].<sup>39</sup>

E ancora:

C’era in questi romantici del nostro mondo antico [gli Etruschi] un’anima « faustiana »; e chissà se, squarciandosi il velo che copre la loro lingua, non saltino fuori tali accenti da sconvolgere tutto quanto il nostro patrimonio letterario, e

---

<sup>37</sup> Duilio MOROSINI, *L’arte degli anni difficili (1928-1944)*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 57

<sup>38</sup> Ugo PISCOPO, *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973, p. 175.

<sup>39</sup> Alberto SAVINIO, *Dico a te, Clio*, Milano, Adelphi, [1940], 1992, p. 94.

macchiare per sempre i monumenti d'oro? Non per la forza fisica facevano paura gli Etruschi, sì per la forza dei loro segreti: per quello che si ostinavano a non dire [...]. Malignità e crudeltà scintillano negli occhi obliqui dell'Etrusco, nel suo sorriso di lupo [...]. Alla crudeltà e alla malignità seguivano i difetti minori: gusto dell'assurdo, deformazione della realtà, inversione dei valori, « umorismo nero », magismo, surrealismo, tutto il diabolico gioco che riempie il mondo della *metaphysica naturalis*. A questi metafisici e al pericolo da costoro rappresentato, Roma oppose la propria logica, *la salute* della propria logica; perché nell'azione di Roma c'era dell'apostolismo. Nemica di ogni diversità, di ogni possibilità di diversità, la logica è la sola scienza che può dare quaggiù un qualche bene sicuro. Tra logici e metafisici non c'è possibilità di compromesso. Roma debellò gli Etruschi, si adoprò con particolare pervicacia ad oscurare la loro lingua, ossia lo strumento che propagava le loro pericolose fantasie.<sup>40</sup>

Le caratteristiche dell'Etrusco sono proprio quelle del metafisico<sup>41</sup>: il dubbio, il terrore metafisico, la deformazione, il contatto con la morte e con l'altro. La romanità, invece, si fa portatrice delle armi di quella logica aristotelica che, di lì a poco, diverrà per Savinio il simbolo di ogni pensiero monolitico e quindi acritico, l'emblema della mancanza di libertà e di intelligenza. Il concetto unitario di classico che la retorica di regime aveva fin lì espresso attraverso la cultura ufficiale del cinema di propaganda e dei vari Novecento, viene radicalmente criticato in queste poche ma dense pagine. La levigata magnificenza di un'estetica classicista, che cercava di ambire ad un potere normativo, è totalmente sconosciuta. L'incapacità di aprire lo sguardo sull'altro, la palese intolleranza espressa da una cultura che non pretende altro che 'qualche bene sicuro' sono gli elementi che più sembrano deludere l'autore e suggerirgli un percorso alternativo.

Pochi mesi prima che egli intraprendesse questo suo viaggio, nel gennaio del 1939, la rivista *Omnibus*, diretta da Leo Longanesi, veniva chiusa proprio a causa di un articolo di Savinio, nel quale, indirettamente (e forse involontariamente), si prendeva in giro il podestà di Napoli. Lo scrittore subì l'ostracismo del regime e, per qualche tempo, fu costretto a vivere in grandi ristrettezze economiche. Se si legge bene fra le ultime tre righe del brano riportato, si vedrà pure un coraggioso riferimento alla propria condizione. La Roma che oscura la lingua degli Etruschi non è altro che il fascismo che oscura la sua scrittura, onde sopprimere le sue 'pericolose fantasie'. Che sia ispirato dalle ristrettezze o da un'ideologia che nasce in maniera più genuina, questo è il modo e il momento in cui Savinio si dimostra, senza ambiguità, 'naturalmente non fascista'. Questa, più che ogni tentativo di nascondere un passato fin troppo

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 96-97.

<sup>41</sup> S'intende qui l'esponente della corrente metafisica, teorizzata da Savinio e da de Chirico nel corso degli anni Dieci.

evidente, è la vera risposta di Savinio al fascismo, che si esplica in tutta la sua chiarezza in un periodo in cui il Regime è ancora attivo e fervente.

Le date, se ben osservate, sono davvero cruciali, in questo frangente. Il 12 agosto Savinio è ad Ari, ad osservare il suo paesaggio malinconico e metafisico. Il 6 settembre chiude il suo viaggio visitando Tarquinia. In questo lasso di tempo, il 1 settembre 1939, Hitler dà l'ordine di invadere la Polonia. Si apre una nuova fase nella storia del mondo, che Savinio, passeggiando fra le tombe degli Etruschi, sembra aver presentito e che di sicuro lascerà una forte traccia nella sua poetica degli anni a venire.

L'incapacità di accettare l'altro è dunque il punto nevralgico della sua critica alla cultura di Roma e alle sue infeconde inflessibilità e violenze che implicitamente possiamo vedere riflesse nella cultura fascista. La poetica di Savinio, invece, con questo atto, si avvia nella direzione opposta, ovvero verso la conciliazione e l'assimilazione dell'altro, in tutte le sue forme e le sue peculiarità. A partire da questo momento, tolleranza, pluralismo, antidogmatismo e antifascismo diventano i cardini di un'ideologia e di una poetica che traspariranno in tutte le sue opere e che si chiuderanno solo insieme al conto dei suoi giorni, il 5 maggio del 1952.

Antonio TRIENTE

## BIBLIOGRAPHIE

ASOR ROSA Alberto, *Il canone delle opere*, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. I, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, p. XXIII-LV ;

BELLINI Davide, *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, Pisa, ETS, 2013 ;

CAVAGLION Alberto, *La filosofia del pressappoco. Weininger, sesso, carattere e la cultura del Novecento*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2001 ;

CURTIUS Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948 (trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, La Nuova Italia, 1995) ;

DE CHIRICO Giorgio, *Memorie della mia vita* [1962], Milano, Bompiani 2008 ;

ITALIA Paola, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Palermo, Sellerio, 2004 ;

LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966 ;

PICOZZA Paolo, « Evaristo de Chirico », *Metafisica*, VIII, 11-13, 2014, p. 145-162 ;

PISCOPO Ugo, *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973 ;

SAVINIO Alberto, *Dico a te, Clio* [1940], Milano, Adelphi, 1992 ;

SAVINIO Alberto, *Hermaphrodito* [1918], in *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1995 ;

SAVINIO Alberto, *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di Paola Italia, Milano, Adelphi, 2005 ;

SAVINIO Alberto, *Torre di guardia* [1977], Palermo, Sellerio, 1993 ;

SCIASCIA Leonardo, *La scomparsa di Majorana* [1975], Milano, Adelphi, 2004 ;

SCIASCIA Leonardo, *Nota a SAVINIO Alberto, Torre di guardia* [1977], Palermo, Sellerio, 1993 ;

VELISSIOTIS Nikolaos, « Le origini di Adelaide Mabili e il suo matrimonio con Giorgio de Chirico. Ripristino di una verità », *Metafisica*, VIII, 11-13, 2014, p. 122-144.

**Du sacrifice inutile au meurtre fondateur.  
Une lecture de *Rocco e i suoi fratelli* (1960) de Luchino Visconti**

1. Le contexte. 1960 : une année mémorable

*Rocco e i suoi fratelli* de Luchino Visconti sort dans les salles italiennes en 1960. Comme l'a remarqué l'économiste Valerio Castronovo, 1960 est pour l'Italie une année mémorable. Il y a les jeux olympiques de Rome, où les Italiens font des merveilles. C'est l'année où le PIB italien atteint son point culminant, jamais égalé : + 8,3 %. C'est l'année où les employés de l'industrie dépassent définitivement et irréversiblement les travailleurs du secteur de l'agriculture. Bref, c'est le moment le plus glorieux d'un développement économique et industriel sans précédent, qui avait débuté à la moitié des années 1950 et que le *Daily Mail*, en 1959, avait qualifié de 'miracle économique'<sup>42</sup>. Toutefois, ce développement économique inattendu concernait surtout le nord du pays et, en particulier, le triangle industriel formé par les villes de Milan, Turin et Gênes. En revanche, le Sud de l'Italie dans les années 1950, malgré la réforme agraire qui avait distribué aux paysans quelques parcelles de terre et la création de la « Cassa per il Mezzogiorno », restait en réalité un univers enfoncé dans la misère et la dégradation sociale. La même misère et la même désolation qui étaient décrites par Carlo Levi dans *Cristo si è fermato a Eboli*, publié en 1945, mais qui relate des faits qui s'étaient déroulés en 1935-36. Et c'est donc à cause de cette misère économique et sociale et de ce déséquilibre économique énorme que l'on assiste au phénomène de l'émigration interne et de l'urbanisation de masse.

En effet, si nous prenons l'exemple de Milan, la ville où se déroule l'histoire de *Rocco e i suoi fratelli*, en l'espace de dix ans, de 1951 à 1961, arrivent dans la capitale financière et symbolique du 'miracle économique' 400.000 immigrés, dont une bonne partie sont de jeunes méridionaux (on comptait également la présence massive de paysans des zones rurales lombardes et du Nord-Est qui, à la fin des années 1950, était encore une région principalement rurale et extrêmement pauvre). Ce mouvement migratoire de masse atteint son apogée entre la fin des années 1950 et le début des années 1960 : pendant cette période arrivent à Milan jusqu'à 100.000 immigrés par an<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Valerio CASTRONOVO, *L'Italia del miracolo economico*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 3-6.

<sup>43</sup> Gianfranco PETRILLO, *La Capitale del miracolo : sviluppo lavoro potere a Milano (1953-1962)*, Milano, Franco Angeli, 1992, p. 78-89. À propos de l'émigration interne en l'Italie lors des années du miracle économique, voir également les ouvrages suivants : Franco ALASIA, Danilo MONTALDI, *Milano, Corea*, Roma, Donzelli, 2010 et Goffredo FOFI, *L'immigrazione meridionale a Torino*, Torino, Nino Aragno, 2009.

Or, ce flux migratoire inédit met en relation et en conflit deux Italies complètement différentes. Une Italie du Sud archaïque, préindustrielle, essentiellement rurale, et une Italie du Nord principalement urbanisé, industrielle, où le néocapitalisme italien fait circuler beaucoup d'argent à travers la spéculation immobilière et le développement de l'industrie et du secteur tertiaire. Nous sommes face à la modernisation du pays, à une transformation économique et sociale inédite qui propulse l'Italie au rang de cinquième puissance économique mondiale.

## 2. Le film. De la chronique au mythe

Le film de Luchino Visconti, comme nous venons de le rappeler, sort dans les salles italiennes en 1960<sup>44</sup>, en plein boom économique. Ce film, qui est la suite idéale de *La terra trema* du même réalisateur, raconte l'histoire de la famille Parondi, originaire de Lucanie, qui arrive à Milan à la recherche de conditions de vie meilleures. Le père de la famille est décédé depuis peu et le film, qui a comme centre thématique la dissolution de la famille et des valeurs morales traditionnelles au contact de la modernité urbaine, suit les parcours des cinq frères dans leur phase d'adaptation et d'intégration à la ville. Nous ne voyons jamais, dans le film, le pays d'origine de la famille. Il est évoqué dans les discours et les souvenirs des personnages, mais il reste toujours hors-champ. Nous ne voyons pas non plus très souvent l'usine qui représente la fin du parcours d'intégration à la nouvelle réalité urbaine. Le passé méridional et le futur milanais restent en dehors du film, car ce qui intéresse surtout Visconti c'est le moment de transit, le processus d'adaptation du personnage au nouveau paysage anthropologique et social. Même si le film aborde un problème social, comme l'émigration interne, il ne s'agit pas d'un film néoréaliste ou de dénonciation sociale. En effet, on passe très rapidement de la chronique à une dimension mythique et tragique, propre à la poésie du réalisateur.

D'abord, Visconti reprend, dans la construction de la dramaturgie de son film, un paradigme classique et mythique de la tragédie grecque, celui des 'frères ennemis' et, ensuite, il met en avant, dans son film, un sentiment diffus de fatalisme archaïque qui est, à plusieurs reprises, explicité par un certain nombre de personnages, en particulier, par Rocco et sa mère, les deux personnages les plus proches des traditions ancestrales. En outre, le climat dramaturgique du film, se situe vers la fin de la pellicule avec le meurtre de Nadia, la prostituée dont les deux frères, Rocco et Simone, tombent amoureux. Un meurtre fondateur (pour utiliser

---

<sup>44</sup> 1960 est une année mémorable également pour le cinéma italien. En effet, à quelque mois d'intervalle sortent dans les salles italiennes : *L'avventura* de Michelangelo Antonioni, *La dolce vita* de Federico Fellini et *Rocco e i suoi fratelli* de Luchino Visconti. Ces trois films furent attaqués violemment par la censure et les autorités politiques. En outre, la même année, sortent dans les salles, des films "mineurs" comme *La ciociara* de Vittorio De Sica, *Tutti a casa* de Luigi Comencini, *Il bell'Antonio* de Mauro Bolognini.

la terminologie employée par René Girard<sup>45</sup>) qui, comme on le verra plus tard, après le sacrifice inutile de Rocco, met fin à la rivalité entre les deux frères ennemis et permet, nous semble-t-il, la mise en place d'un nouvel ordre moral petit-bourgeois.

Avant d'analyser le sacrifice de Rocco et le meurtre de Nadia par Simone, il faut présenter ces trois personnages, qui forment donc un triangle amoureux, et expliciter les liens qu'ils entretiennent entre eux ainsi qu'avec la ville de Milan.

### 3. Le triangle amoureux

Nadia est une prostituée originaire de Crémone, une ville se situant à une centaine de kilomètres de Milan. Elle représente l'élément désagrégateur de la famille Parondi, une sorte d'allégorie de la ville corruptrice qui se caractérise par deux attributs : la sensualité et l'argent. Nadia est introduite par hasard par Vincenzo, le frère aîné, dans le premier logement des Parondi, au début du film. Elle fait la connaissance de la famille et indique, sur un portrait accroché au mur, un à un, tous les noms des frères. Cette main si sensuelle et couverte d'or, qui s'attarde sur tous les membres de la famille qu'elle va faire exploser, représente par synecdoque ou par métonymie la ville de Milan et ses séductions liées à la modernité. En ce qui concerne son profil psychologique, il s'agit d'une jeune femme 'moderne', indépendante, en rupture avec sa famille, une sorte de 'putain au grand cœur' attirée par le luxe mais qui, après être tombée amoureuse de Rocco, tente de se racheter sans succès.

Nous avons dit que c'est Vincenzo, le frère aîné, qui fait en premier la connaissance de Nadia. Toutefois, le premier à tomber amoureux d'elle est Simone qui, parmi les cinq fils de Rosaria Parondi, est celui qui succombe tragiquement aux séductions de la modernité et au fétichisme de la marchandise. Dès le début du film, on le voit admirer les enseignes des magasins, il tombe rapidement amoureux de Nadia, il voit dans la boîte un moyen d'atteindre rapidement la richesse et il ne sait pas résister au spectacle de la marchandise qui s'offre à ses yeux mais qui se soustrait à sa consommation. Pour remplir cette distance, il vole : il vole une belle chemise dans le pressing où travaille Rocco et séduit la patronne pour lui voler une broche en or qu'il offre à Nadia. Pourtant, selon les mots mêmes de sa mère, Simone était le plus beau et le plus gentil de ses enfants. Sauf que Simone est extrêmement naïf et il ne comprend pas les codes de conduite de la ville. Il se laisse manipuler par ses nouveaux amis milanais qui s'amuse à ses dépens, il se laisse manipuler par Morini, il ne comprend pas le comportement

---

<sup>45</sup> À ce propos, voir : René GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Albin Michel, 1990. L'auteur, dans la première partie de l'étude, décrit et analyse le mécanisme victimaire et sa fonction apaisante.

de Nadia. Selon l'opinion de Moravia, la déchéance de Simone est causée par la faiblesse de son caractère et non par sa condition de migrant<sup>46</sup>. Il est vrai que Simone est faible, mais l'urbanisation et la séduction de la modernité, de la marchandise, de l'argent en apparence facile, précipitent sa chute. Simone, comme Rocco d'ailleurs (mais pour des raisons différentes), n'arrivant pas à s'intégrer dans le nouveau contexte urbain milanais, vit cette confrontation avec la ville d'une façon tragique.

Rocco, par contre, renonce complètement à l'intégration. Il ne s'agit pas d'un refus idéologique ou dicté par une conscience supérieure<sup>47</sup> : il reste enfermé dans une sorte de fantasmagorie nostalgique du passé. Dès le début du film, quand la famille arrive à Milan et Simone attire son attention sur les enseignes lumineuses des magasins et, indirectement, sur leur attrait marchand, il reste tout à fait indifférent. Il ne sait pas monter dans une voiture. Il commence sa carrière de boxeur non pas par envie, mais à la demande de Cerri, l'entraîneur, qui lui demande de surveiller Simone. Bref, il n'a aucune ambition, aucune vision du futur, son regard est constamment tourné vers le passé. La valeur suprême et exclusive est pour lui indéniablement celle de la famille ancestrale. Ce qui prime chez lui, ce ne sont pas les nouvelles valeurs individualistes mais la solidarité atavique de ses origines. Rocco reste en deçà de l'intégration car le personnage reste complètement imperméable aux valeurs de la modernité.

#### 4. Le sacrifice inutile

Nous avons dit que, avant le meurtre de Nadia, nous assistons vers le milieu du film, au sacrifice inutile de Rocco. Pourquoi ce sacrifice est-il vain?

Tout d'abord, parce que Rocco sacrifie son amour pour Nadia au nom de l'unité d'une famille qui, pourtant, ne laisse pas de place à la liberté individuelle. Un type de famille que l'anthropologue américain Edward Banfield avait définie, dans son ouvrage consacré à la vie économique et sociale d'un petit bourg de Lucanie (Montegrano, nom fictif qui désigne en réalité Chiaromonte)<sup>48</sup>, tout au long des années 1950, comme 'amoral', puisque l'individu ne poursuit, dans sa conduite, que les intérêts de sa famille nucléaire. Sa conduite est donc 'amoral' car les catégories du bien et du mal s'appliqueraient exclusivement parmi les membres de sa famille et jamais à l'encontre des autres individus de la communauté. Rocco

---

<sup>46</sup> Alberto MORAVIA, « Il fratello debole di un uomo forte », *L'Espresso*, 23 ottobre 1960.

<sup>47</sup> Le personnage de Rocco s'inspire du prince Mychkine, protagoniste du roman *L'idiote* de F. M. Dostoïevski.

<sup>48</sup> Edward C. BANFIELD, *The moral basis of a backward society*, New York, The Free Press, 1967. Pour l'anthropologue, la cause du retard économique du Midi était culturelle ou, plus exactement, 'morale'. Le Midi était maintenu dans l'impasse par un trait culturel, 'le familisme amoral', à savoir un comportement de dévouement exclusif au bien de la famille au détriment du bien public et des autres formes d'organisation collective.

incarne parfaitement ce trait culturel, sauf que nous ne sommes plus en Lucanie ni dans un contexte rural et préindustriel. Nous sommes à Milan qui, à la fin des années 1950, est l'exemple le plus parlant de la ville néocapitaliste, où les rues sont couvertes de publicités, où le centre s'est 'tertiarisé' complètement et a expulsé les classes populaires en les reléguant dans les nouveaux quartiers périphériques. Au sein d'une grande ville moderne, où les relations interpersonnelles deviennent de plus en plus instrumentales et où c'est l'économie de marché qui scande les rythmes de vie, se sacrifier au nom d'une conception de la famille archaïque et préindustrielle ne peut donc avoir aucune efficacité. Les poussées individualistes nécessaires au développement de l'économie marchande ont déjà miné de l'intérieur – et d'une façon irréversible – la famille traditionnelle. Visconti choisit effectivement comme lieu emblématique du sacrifice de Rocco *il Duomo*, la cathédrale située dans le centre historique de Milan, où l'on assiste à l'apparition de nouveaux bâtiments destinés aux banques, aux assurances, aux grands magasins. Et, plus précisément, Rocco et Nadia ne se trouvent pas à l'intérieur de la cathédrale, mais ils sont tout en haut de la cathédrale, là où les touristes ou les visiteurs se rendent afin d'admirer le panorama urbain. C'est ici que Rocco annonce à Nadia qu'il veut mettre fin à leur relation et qu'elle doit retourner avec son frère Simone.

Le choix du lieu, bien évidemment, n'est pas anodin. Choisir un bâtiment préindustriel, comme une cathédrale, et le mettre en opposition à la ville néocapitaliste qui se développe tout autour, met en relief et intensifie la vacuité irrémédiable d'un sacrifice qui a comme but de préserver un système de valeurs ne pouvant plus avoir cours dans le nouveau contexte urbain milanais. De plus, ici, la cathédrale n'a pas une fonction religieuse ou sacrée : Rocco et Nadia sont entourés par des touristes et des visiteurs qui sont là seulement pour profiter du panorama, donc dans une posture que l'on pourrait définir d'hédoniste.

##### 5. Le meurtre fondateur

Toutefois, après ce sacrifice, Nadia retourne bien avec Simone, mais elle y retourne pour se détruire complètement et pour le détruire, pour lui faire payer le sacrifice de Rocco. Simone, en effet, pour entretenir Nadia, est prêt à accomplir des petits crimes, jusqu'en arriver à la prostitution homosexuelle. Le couple s'installe dans le nouvel appartement de la famille Parondi mais, après une violente dispute avec la mère, Nadia quitte Simone et reprend sa vie de prostituée. À ce point, la déchéance physique et morale de Simone est totale. À cette déchéance correspond l'ascension de Rocco en tant que boxeur, ascension qui se produit à son corps défendant, car c'est une fois de plus pour payer les dettes de Simone que Rocco signe un contrat

qui l'engage pour dix ans avec Cerri, le directeur d'un club de boxe qui le lance dans une carrière internationale.

Et là, on arrive au climax dramaturgique du film : la séquence du meurtre de Nadia par Simone. Les lieux choisis par Visconti pour tourner cette séquence, dont le montage alterné rappelle le final de l'opéra tragique *Carmen* de Bizet, sont extrêmement significatifs. Il s'agit d'une part, pour Rocco, d'une salle de sport consacrée à la boxe et, d'autre part, pour Simone et Nadia, de l'« Idroscalo » (c'est-à-dire l'hydrobase de Milan, qui avait été construite sous le fascisme et qui était devenue dans les années 1950 un lieu un peu douteux). En réalité, ce qu'on voit dans le film ce n'est pas du tout l'Idroscalo, mais le lac Fogliano à Latina, pas loin de Rome, puisque la Mairie de Milan n'avait pas autorisé Visconti à tourner une scène de meurtre et de prostitution dans un lieu qui, selon les intentions des autorités, était en passe de devenir « la mer de Milan » : un lieu qui devait accueillir les familles des classes populaires et moyennes pendant les week-ends et les vacances<sup>49</sup>.

La séquence est construite, à travers le montage alterné, sur toute une série de contrastes et d'analogies. Au lieu désert et silencieux de l'hydrobase s'oppose la foule et le bruit qui entourent le ring. Aux coups de couteaux de Simone correspondent les coups de poing de Rocco. Les mots que l'entraîneur crie à Rocco (« couvre-toi, couvre-toi ») sont les mêmes que Simone murmure à Nadia. Le sacrifice inutile de Rocco, qui culmine dans sa réussite paradoxale dans le domaine de la boxe, se déplace et change de nature. Il se déplace car Nadia prend sur elle le rôle christologique de Rocco. On le voit très bien quand elle s'abandonne à son meurtrier et ses bras, en s'écartant, forment une croix, avant de se refermer, dans un ultime geste très sensuel, autour de la nuque de Simone. Il change de nature car, même si, en quelque sorte, on dirait qu'il s'agit d'un sacrifice volontaire dû au fait que Nadia provoque sciemment la violence et les instincts archaïques de Simone, nous ne sommes pas face à un suicide. Il s'agit bel et bien d'un meurtre qui est commis par l'un des deux frères ennemis et qui, tout en éliminant l'objet du désir qui avait fait naître la rivalité entre eux, apaise les violences intestines et met fin, en même temps à la rivalité entre Simone et Rocco et à la situation d'instabilité, de crise morale et familiale qui s'était produite avec l'arrivée à Milan. Mais ce meurtre ne se limite pas à mettre fin à une situation de crise et d'instabilité. Il permet, comme tout meurtre fondateur, l'émergence d'un nouvel ordre qui est ici moral et économique.

---

<sup>49</sup> À propos des problèmes concernant la censure et les difficultés du tournage, voir : Mauro GIORI, *Luchino Visconti : Rocco e i suoi fratelli*, Torino, Lindau, 2011, p. 49-99.

## 6. Le nouvel ordre moral et économique

Après le meurtre de Nadia et sa réconciliation avec Rocco, Simone est effectivement arrêté par la police et le film se termine avec un dialogue entre Ciro, qui parmi les cinq frères est celui qui s'est adapté le plus rapidement à Milan, et Luca, qui est le cadet âgé d'une dizaine d'années. Le dialogue entre les deux frères se déroule juste devant l'usine de l'Alfa Romeo, où Ciro travaille en tant qu'ouvrier spécialisé. Or, dans ce dialogue, Ciro expose à son petit frère sa vision du futur : une vision qui n'a plus rien à voir avec ses origines paysannes. Ses mots semblent appartenir à l'ordre du discours progressiste et, en particulier, semblent correspondre à l'idée de Gramsci de l'union entre le paysan du Sud et l'ouvrier du Nord, donc à la création d'une seule classe ouvrière avec de véritables objectifs révolutionnaires. Ciro, grâce à son insertion dans le milieu ouvrier, semble avoir acquis une conscience de classe : il parle de droits pour tout le monde ainsi que d'une vie plus juste et égalitaire. Il parle des devoirs de l'individu, sans trop en expliciter la nature. Or, le problème est que ce discours, en apparence progressiste, voire révolutionnaire, semble en contradiction avec le personnage de Ciro. Pourquoi ?

Tout d'abord parce que Ciro, parmi les enfants de Rosaria, est celui qui s'adapte plus facilement au nouveau contexte urbain. Il est extrêmement volontaire, il travaille le jour et, le soir, il suit des cours pour obtenir la qualification d'ouvrier spécialisé. Il trouve assez vite une place chez Alfa Romeo et une jolie petite amie milanaise. Il a oublié son dialecte, comme le lui fait remarquer sa mère, à la fin du film. Il ne comprend ni le comportement de Rocco ni celui de Simone : les deux frères qui n'arrivent pas à s'intégrer au sein de la nouvelle société néocapitaliste milanaise. En revanche, l'intégration de Ciro est déjà à un stade très avancé. Il a complètement abandonné le système de valeurs de son origine paysanne au profit d'une conduite individualiste. Malgré son discours final, il n'a donc rien du révolutionnaire. À la fin du film, après le dialogue avec son petit frère Luca, on le voit rejoindre sa petite amie, l'embrasser et se diriger tout content avec elle vers l'usine, que l'on voit seulement de l'extérieur. Comme l'a déclaré Visconti lui-même, Ciro va plutôt devenir un petit-bourgeois et puis, peut-être, un grand bourgeois<sup>50</sup>. Le nouvel ordre moral et économique qui se dessine donc à la fin du film, après le meurtre fondateur de Nadia, est un ordre industriel et capitaliste, où la nouvelle classe ouvrière (dans laquelle ont convergé les paysans du Sud, mais aussi d'autres zones rurales d'Italie) ne semble pas avoir des vocations révolutionnaires mais semble plutôt destinée à être assimilée et homologuée à la petite bourgeoisie urbaine.

---

<sup>50</sup> Guido ARISTARCO, « Ciro e i suoi fratelli », *Cinema Nuovo*, IX, n. 147, septembre-octobre 1960, p. 404.

## 7. Conclusion

Ce film de Visconti, malgré le succès commercial, à sa sortie n'avait plu ni à droite ni à gauche. À droite parce que le film montrait la face cachée du miracle économique, le désordre moral, la violence, le sexe, l'homosexualité. D'où l'intervention de la censure. Quant à la gauche, la situation est un peu plus compliquée. Il est vrai que la critique de gauche (notamment *L'Unità*) soutient le film, mais elle le soutient surtout parce que le film est attaqué par la droite et visé par la censure. Selon *L'Unità*, *Rocco e i suoi fratelli* était un film focalisé sur le prolétariat, les pauvres et les exploités de la ville de Milan : la conscience de la riche bourgeoisie milanaise avait été secouée<sup>51</sup>. À gauche, on essaie à tout prix de trouver dans le film un message progressiste, voire révolutionnaire, en s'appuyant tout particulièrement sur le discours final de Ciro. Sauf que le prolétariat, dans le film, on ne le voit pratiquement pas : l'usine, en trois heures de film, est montrée deux fois et certainement pas pour dénoncer l'exploitation de la classe ouvrière. En outre, la situation matérielle de la famille Parondi s'améliore assez vite aussi bien au niveau du logement qu'au niveau du travail.

*Rocco et ses frères* n'est pas du tout un film néoréaliste et encore moins un film de dénonciation sociale. Il met en scène, à travers le recours au mythe, la disparition d'un monde rural et préindustriel perçu comme un monde certes plus pauvre mais plus harmonieux, plus humain et solidaire. En effet, la dernière image du film, accompagnée par la très nostalgique chanson de Nino Rota *Paese mio*, et très semblable à la dernière image du film de Pasolini *Mamma Roma*<sup>52</sup>, montre les nouveaux immeubles de la périphérie milanaise. C'est l'urbanisation néocapitaliste qui avance et qui prend l'espace qui autrefois était occupé par les champs et la ruralité.

Graziano TASSI

---

<sup>51</sup> Voir à ce propos les articles : R. LONGONE, « Chi spedisce a Milano Rocco e i suoi fratelli ? », *L'Unità*, 29 octobre 1960 et S. DELLA PUTTA, « Sono 300.000 i fratelli di Rocco », *L'Unità*, 11 novembre 1960.

<sup>52</sup> Deuxième film de Pier Paolo Pasolini, sorti dans les salles en 1962.

## **BIBLIOGRAPHIE**

ALASIA Franco, MONTALDI Danilo, *Milano, Corea*, Roma, Donzelli, 2010 ;

BANFIELD Edward C., *The moral basis of a backward society*, New York, The Free Press, 1967 ;

CASTRONOVO Valerio, *L'Italia del miracolo economico*, Roma-Bari, Laterza, 2010 ;

FOFI Goffredo, *L'immigrazione meridionale a Torino*, Torino, Nino Aragno, 2009 ;

GIORI Mauro, *Luchino Visconti: "Rocco e i suoi fratelli"*, Torino, Lindau, 2011 ;

GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Albin Michel, 1990 ;

PETRILLO Gianfranco, *La Capitale del miracolo: sviluppo lavoro potere a Milano (1953-1962)*, Milano, Franco Angeli, 1992.

## **Les migrants en Italie : histoire d'une exclusion progressive**

L'objectif de cet article est d'analyser le traitement juridique réservé aux migrants par le législateur italien depuis l'époque libérale jusqu'à nos jours, afin de montrer comment l'Italie a développé une hostilité progressive envers les étrangers et comment cette hostilité a contribué à créer une identité italienne formée, disons, par l'exclusion des autres.

Afin d'illustrer cette connexion entre la position renfermée de l'identité italienne et le traitement réservé aux étrangers, nous examinerons les lois et les mesures adoptées pendant l'époque libérale ayant pour but d'empêcher l'entrée des étrangers en Italie et les lois qui visaient à limiter la circulation des sujets à l'intérieur du Royaume. Nous allons prendre en considération, en outre, les lois et les circulaires qui essayaient d'empêcher le phénomène, assez diffusé à l'époque, de l'émigration vers l'Amérique. Ensuite, nous ferons une rapide allusion aux politiques adoptées pendant l'époque fasciste et, enfin, nous examinerons le cadre juridique actuel sur la base des lois les plus importantes adoptées en la matière.

### **L'époque libérale**

En ce qui concerne l'époque libérale, le premier aspect qui émerge est que les autorités voulaient limiter le déplacement des personnes afin de sauvegarder l'ordre et la sûreté publiques. Cette position se manifeste déjà dans les lois qui règlent les déplacements des sujets à l'intérieur du Royaume ; ceux-ci sont soumis à des contrôles rigides et arbitraires. À titre d'exemple, l'article 68 de la loi de sûreté publique n. 3720 du 13 novembre 1859 imposait à quiconque se déplaçait d'une province à l'autre d'exhiber un passeport pour l'intérieur qui était délivré à la discrétion du maire. Quant à la loi de sûreté publique n. 614 du 30 juin, elle limitait encore davantage la zone dans laquelle les citoyens pouvaient circuler librement, avec l'obligation de présenter un passeport pour l'intérieur même pour sortir de la commune<sup>53</sup>.

D'après ces normes, on voit que l'exigence de contrôler les déplacements était, pour le législateur, une priorité. Le fait même que, pour quitter sa commune, il fallait obligatoirement exhiber un passeport, nous renvoie l'image d'un pays qui, même s'il était uni au niveau formel depuis 1861, était en réalité encore constellé de frontières. Ces barrières entravaient les déplacements des sujets qui étaient ainsi privés d'occasions de confrontations, de contacts et d'échanges ; ils vivaient en marge dans leur communauté et se percevaient réciproquement

---

<sup>53</sup> La commune était plus petite que la circonscription.

comme des étrangers. C'est donc déjà dans ces normes que l'on peut reconnaître le germe d'une identité italienne inspirée de la fermeture.

Cette aptitude à la marginalisation "des autres" ou des "différents" est ensuite confirmée par le traitement réservé aux vagabonds. L'article 436 du code pénal de 1839 définissait les vagabonds comme « des individus sans domicile fixe, sans moyens de subsistance, qui feignent l'exercice d'une profession et d'un métier insuffisant à leur procurer une subsistance ». L'article 82 de la loi de sûreté publique n. 3720 de 1859 (ensuite étendue à tout le Royaume) établissait que les vagabonds, pour le simple fait de conduire une vie errante, devaient être dénoncés par l'Autorité de sûreté publique à un juge qui procédait à leur interrogatoire. Si le vagabond admettait sa vie errante, le juge l'admonestait et lui enjoignait de chercher un travail dans un délai fixé, de ne pas abandonner l'habitation choisie sans autorisation préalable des autorités, de ne pas sortir le soir après une certaine heure ni le matin avant une certaine heure, de ne pas fréquenter les bistrotts, les spectacles, les réunions politiques, enfin de n'éveiller aucun soupçon. Si le vagabond ne respectait pas ces prescriptions, il était condamné pour avoir commis le délit de vagabondage et emprisonné conformément à l'article 450 du code pénal. Une fois sa peine de prison purgée, il pouvait être condamné à une peine accessoire de surveillance spéciale et il devait se présenter à l'autorité dans les temps et les modes indiqués par la loi. Dans le cas où il n'observerait pas ces prescriptions, il était assigné à résidence, ce qui constituait l'apogée de cette sévère politique d'isolement. En effet, les vagabonds étaient relégués dans une colonie loin de leur zone d'origine et il leur était interdit de se déplacer, car ils étaient étroitement surveillés par les autorités de sûreté publique. Comme cela est souligné par les observateurs de l'époque, le vagabond était ainsi attiré dans un véritable « tourbillon de criminalité »<sup>54</sup> qui le conduisait à être totalement privé de sa liberté et isolé de la communauté.

Les sujets sans autorisation de circulation et les vagabonds n'étaient pas les seuls destinataires de cette politique de marginalisation. Les émigrants vers l'étranger étaient aussi fortement entravés. À l'époque, l'Italie était un pays d'émigration. En 1866, environ neuf mille personnes s'embarquaient à Gênes. L'année suivante, le nombre d'émigrants s'élevait à treize mille cinq cents<sup>55</sup>. La politique n'était pas préparée à ce phénomène et elle essayait donc de convaincre les Italiens de ne pas quitter leur pays d'origine. Le 23 février 1868, le Ministre de l'Intérieur Cadorna émettait une circulaire dans laquelle il demandait aux maires et aux préfets d'arrêter par n'importe quel moyen le départ pour l'Algérie et les Etats-Unis des sujets qui

---

<sup>54</sup> Guido CORSO, *L'ordine pubblico*, Bologna, Il Mulino, 1979, p. 268.

<sup>55</sup> Leone CARPI, *Statistica illustrata dell'emigrazione all'estero del triennio 1874-76*, Roma, Edizione del Popolo Romano, 1878, p. 12.

n'étaient pas à même de démontrer qu'ils avaient déjà un travail sûr dans le pays de destination ou des moyens aptes à assurer leur subsistance. Le 6 janvier 1883, le Président du Conseil Depretis émettait une circulaire par laquelle il introduisait une taxe à la charge des émigrants pour pouvoir obtenir le passeport. La loi successive n. 23 du 31 janvier 1901, bien qu'elle se proposât d'aider les émigrants pour leur voyage vers l'Amérique, contenait un nouvel instrument de dissuasion, très significatif. La protection des émigrants, qui prévoyait soins et assistance médicale pendant leur voyage, était confiée aux ressources du fonds pour l'émigration, institué en application de l'article 28, et financée par une taxe de huit lires sur chaque billet vendu. De toute évidence, comme le fait observer l'historien Ercole Sori, « l'obiettivo e[ra] quello di non spendere neppure una lira per l'emigrante che non proven[isse] dalle tasche dell'emigrante stesso »<sup>56</sup>.

Bien que ces instruments de dissuasion n'aient pas abouti à l'effet espéré<sup>57</sup>, ils ont contribué à connoter négativement le phénomène migratoire. Le législateur ne voulait pas prendre à sa charge les migrants, car il les considérait comme des ingrats envers la Patrie. Si d'un côté les lois qui réglaient la circulation intérieure au Royaume créaient les barrières d'une méfiance réciproque entre les citoyens, de l'autre, les normes qui réglaient l'émigration créaient dans la mentalité populaire la conviction que l'ouverture vers l'étranger était une contamination dangereuse et négative. De cette façon, l'identité italienne renforçait sa nature autoréférentielle, étroitement ancrée dans les traditions populaires, dialectes et habitudes de chaque communauté d'origine, sans perspective d'émancipation.

L'entrée des étrangers en Italie était conçue également comme un danger à conjurer. Déjà le code pénal sarde de 1839 prescrivait que les mendiants étrangers devaient être expulsés et que, s'ils revenaient, ils étaient condamnés à la prison<sup>58</sup>. La loi de sûreté publique n. 2248 du 20 mars 1865 précisait que 15 jours avant l'échéance de la peine infligée au mendiant étranger, le ministère public devait prévenir l'Autorité de sûreté afin qu'elle procède à son expulsion. En outre, le Ministère de l'Intérieur pouvait, à sa discrétion, ordonner également l'éloignement des étrangers de passage ou régulièrement résidents dans le territoire du Royaume. Les mesures d'expulsion, réglementées par l'article 92 de la loi de sûreté publique n. 2248 du 20 mars 1865, amplifiaient aussi les cas particuliers qui permettaient l'éloignement des étrangers. Les Préfets des Provinces de frontière étaient en effet autorisés à expulser les étrangers directement à la

---

<sup>56</sup> Ercole SORI, *L'emigrazione italiana dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino, 1979, p. 270.

<sup>57</sup> Environ 15 millions de personnes ont quitté l'Italie de 1876 à 1915. Les données ISTAT sont fournies par Gianfausto ROSOLI, *Un secolo di emigrazione italiana, 1876-1976*, Roma, CSER, 1978.

<sup>58</sup> Article 439.

frontière si ceux-ci n'étaient pas munis du document nécessaire. De nombreuses circulaires invitaient les préfets « a esercitare una continua ed intensa vigilanza sui passaggi di confine, sulle vie postali e sugli scali marittimi per evitare, mediante il loro respingimento, che entrino nel Regno questi stranieri indesiderabili »<sup>59</sup>.

## L'époque fasciste

Pendant la dictature fasciste, le contrôle sur la circulation des personnes se durcit ultérieurement et, dans certains cas, se transforme en une forme de persécution, dont on ébauchera ici seulement les éléments essentiels.

Les mouvements des citoyens italiens étaient étroitement surveillés : selon la loi n. 358 de 1931, le Commissariat pour les migrations et la colonisation était la seule autorité qui pouvait autoriser les déplacements des groupes des travailleurs et des familles d'une province à l'autre. De plus, la loi n. 1092 de 1939 ( loi contre l'urbanisation ) visait à empêcher « il libero afflusso verso le città più grandi delle persone senza mezzi di sussistenza e senza lavoro »<sup>60</sup>. Une telle politique a augmenté l'isolement et les inégalités entre les différentes parties du Pays, en renforçant le pouvoir des entrepreneurs du nord et en contribuant à appauvrir le sud<sup>61</sup>.

Même la réglementation sur le document de rapatriement obligatoire des citoyens qui ne respectaient pas les normes sur la circulation devenait plus sévère : « l'autorité de sécurité publique [pouvait] empêcher au citoyen rapatrié de retourner dans la commune d'où il [avait été] éloigné »<sup>62</sup>.

La limitation du mouvement des citoyens était aussi utilisée comme instrument de contrôle et de répression des personnes qui n'adhéraient pas au régime fasciste : la loi n. 773 de 1931 introduisait l'interdiction de s'expatrier pour des raisons politiques.

Dans cette phase, la fermeture du procès de formation de l'identité italienne devient évidente par rapport au traitement réservé aux étrangers qui étaient considérés par le régime fasciste comme « suspects dans tous les cas »<sup>63</sup>. La loi n. 773 de 1931 consacrait aux étrangers un article divisé en deux chapitres : le premier concernait l'entrée sur le sol et imposait à tous les étrangers de « se présenter dans les trois jours suivant leur entrée dans le Royaume à l'autorité de sûreté publique pour s'enregistrer et faire une déclaration de séjour »<sup>64</sup>. Ils étaient

---

<sup>59</sup> Francesco Paolo CONTUZZI, *Espulsione degli stranieri*, Digesto Italiano, Torino, Utet, 1895, p. 1019.

<sup>60</sup> Gianluca BASCHERINI, *Immigrazione e diritti fondamentali. L'esperienza italiana tra storia costituzionale e prospettive europee*, Napoli, Jovene, 2007, p. 88.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>62</sup> Article 158 de la loi n. 358 de 1931.

<sup>63</sup> G. BASCHERINI, *Immigrazione e diritti fondamentali.*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>64</sup> Article 14.

aussi obligés de communiquer leurs transferts de résidence d'une commune à l'autre du Royaume. Le deuxième chapitre augmentait les raisons de l'éloignement, en autorisant l'autorité de sécurité publique à expulser les étrangers d'une façon presque arbitraire<sup>65</sup>.

Finalement, l'exaltation fanatique de la race aryenne comportait une mise en marge patente de certaines catégories de personnes considérées de race inférieure, comme les juifs. Les politiques discriminatoires ont intéressé à la fois les citoyens italiens et les étrangers; toutefois des normes spécifiques pour éloigner et discriminer prioritairement les juifs étrangers ont été adoptées. En effet, le fascisme visait à expulser d'urgence du territoire italien les juifs étrangers si bien qu'il avait tout d'abord interdit aux juifs étrangers voulant résider en Italie d'y entrer<sup>66</sup>. Dans un deuxième temps le régime fasciste interdit également l'entrée des juifs étrangers qui voulaient simplement traverser l'Italie. Ceux qui restaient illégalement sur le territoire italien étaient arrêtés et envoyés dans des camps qui leurs étaient spécifiquement réservés<sup>67</sup>.

### **L'époque républicaine**

Après cette phase d'anéantissement des garanties constitutionnelles, dont la fin coïncide avec la libération de l'Italie du nazi-fascisme le 25 avril 1945, l'Italie devait rétablir l'état de droit. Comme au cours de beaucoup d'autres expériences historiques, c'est l'affirmation d'une Charte constitutionnelle qui marque un tournant après une période de répression des droits fondamentaux.

Dans l'Assemblée constituante, chargée de rédiger le projet de Constitution, la volonté d'octroyer la liberté de circulation et de séjour était largement partagée. Ainsi, l'article 16 de la Constitution était explicitement dédié à la reconnaissance de la liberté de circulation et de séjour. Toutefois, à la différence d'autres libertés fondamentales inscrites dans le premier article de la Constitution et reconnues à tous les hommes, l'article 16 est l'un des rares réservés uniquement aux citoyens. Si d'un côté l'art. 16 de la Constitution fait de l'Italie un territoire uni, un espace où les citoyens peuvent se déplacer et s'intégrer, de l'autre côté il s'agit d'un privilège que les Italiens réservent seulement à eux-mêmes. Il reste encore dans la Charte fondamentale la crainte que l'entrée non contrôlée de " personnes différentes " soit une menace pour le processus de définition de l'identité italienne.

---

<sup>65</sup> Giuseppe BISCOTTINI, *L'ammissione e il soggiorno dello straniero*, in Vittorio Emanuele ORLANDO, Francesco CARNELUTTI (dir.), *Scritti in onore di V.E. Orlando*, Padova, Cedam, 1957, p. 147.

<sup>66</sup> Décret n. 1381 du 1938.

<sup>67</sup> Michele SARFATTI, « Gli ebrei negli anni del fascismo », in *Storia d'Italia, Annali 11*, Torino, Einaudi, 1997, p. 1698.

Dans un premier temps, l'article 16 avait été interprété d'une façon plutôt extensive par le législateur. Après les premières vagues migratoires qui ont caractérisé l'Italie à la fin des années 1980, on avait émis la loi n. 39 de 1990 qui admettait l'entrée, bien que contrôlée, des étrangers. Pour combler quelques lacunes présentes dans cette loi et, en même temps, pour conformer le système italien à la Convention de Schengen, on avait ensuite émis la loi n. 40 du 6 mars 1998 qui visait à favoriser un minimum d'intégration entre Italiens et étrangers extracommunautaires.

Toutefois, l'arrivée au pouvoir d'un parti qui a été qualifié de xénophobe par la Commission européenne<sup>68</sup> comme la Ligue du nord (*Lega nord*), représentant une grande partie de l'électorat du nord de l'Italie, a transformé la politique migratoire en instrument de marginalisation. Les lois successives n. 189/2002 et n. 94/2009<sup>69</sup> ont en effet créé un grave nivellement vers le bas en ce qui concerne le traitement réservé aux migrants à partir du moment de leur entrée jusqu'à leur expulsion, ce qui constitue un épilogue désormais habituel. L'élément commun à ces lois est en effet la tendance à renforcer les barrières à l'entrée du pays.

Tout d'abord, la loi n. 94/2009 a subordonné la délivrance du permis de séjour au versement d'une contribution s'élevant à 200 euros<sup>70</sup> qui conflue dans un fonds pour le financement du rapatriement vers le pays d'origine. De cette façon, pour pouvoir s'installer en Italie, les étrangers doivent avant tout subventionner leur éloignement éventuel, comme il advenait au cours de l'époque libérale quand les citoyens italiens expatriés, qui devaient ou voulaient rentrer en Italie, étaient obligés de payer une taxe spéciale sur le billet d'embarquement.

Les étrangers doivent aussi souscrire un « accord d'intégration »<sup>71</sup>, articulé en crédits, par lequel ils s'engagent à atteindre des objectifs spécifiques au cours de leur permanence en Italie. Il leur est imposé d'apprendre la langue italienne et de connaître la culture italienne, en particulier en ce qui concerne la santé, l'instruction, les services sociaux, le travail. Ils sont ensuite soumis à certaines épreuves pour vérifier si les objectifs sont atteints ; dans le cas d'un éventuel échec, les étrangers sont expulsés d'Italie.

---

<sup>68</sup> La Commission européenne contre le racisme et l'intolérance, organe des experts indépendants du Conseil de l'Europe, dans deux rapports sur l'Italie, en 2002 et en 2006, a dénoncé que les membres de la Ligue du nord « ont souvent utilisé la propagande raciste et xénophobe. Dans leurs discours ils prennent pour cible les immigrés extracommunautaires et d'autres groupes comme les Tziganes ». Les rapports de la Commission ont souligné aussi que le Tribunal de Vérone a condamné six membres du parti pour le délit d'incitation à la haine raciale.

<sup>69</sup> Ces lois ont été promulguées sous les gouvernements de Berlusconi, allié de la Ligue du nord.

<sup>70</sup> Article 5, c. 2 ter de la loi 94/2009.

<sup>71</sup> Article 4 bis de la loi 94/2009.

De plus, la loi n. 189/2002 a introduit le « contrat de séjour »<sup>72</sup> qui prescrit pour les étrangers à la recherche de travail des charges particulièrement lourdes. Pour ne pas être rejetés comme clandestins, ils doivent, avant d'entrer en Italie, s'accorder avec leur employeur et stipuler ensuite le contrat au guichet pour l'immigration dans les huit jours suivant leur entrée<sup>73</sup>. De cette façon, une double responsabilité retombe sur l'employeur, du moment que l'éventuel licenciement de l'étranger ne conduit pas seulement au chômage, mais interrompt aussi le processus d'intégration de celui-ci, en aggravant le risque d'éloignement.

Le système articulé d'obligations et d'interdictions qui caractérise la procédure en matière d'expulsion, augmente enfin sans équivoque l'hostilité progressive à l'égard des étrangers. Ces normes ont été en effet définies comme une « « fornitissima cassetta degli attrezzi sempre pronta all'uso »<sup>74</sup> pour expulser les sujets non désirés.

Selon la loi de 1998, l'expulsion de l'immigré advenait par intimation d'abandonner le territoire national, dans les quinze jours, par décret ; le mandat aux forces armées de l'amener jusqu'à la frontière était réservé à des cas d'exception. La crainte que les étrangers demeurent clandestinement en Italie a, au contraire, déterminé le législateur de 2002 à renverser cette tendance: le renvoi avec mandat d'expulsion forcée est devenu la règle générale, avec décret immédiat exécutif, tandis que l'intimation est réservée à la seule hypothèse où l'étranger demeure sur le territoire de l'Etat avec un permis de séjour déjà périmé. Pour satisfaire une partie de l'opinion publique hostile aux phénomènes migratoires, le législateur a imposé aux migrants la permanence pour une période de 60 jours dans des centres d'identification, dans l'attente de retrouver leurs documents de voyage. Ces centres, nés comme zones d'exception pour retenir provisoirement les migrants qui ne possèdent pas des documents d'identité, deviennent aujourd'hui un passage obligatoire avant l'expulsion. La loi successive n. 94/2009 a ensuite augmenté à six mois, avec prorogation possible d'une année supplémentaire, le terme maximum de permanence dans ces centres.

L'art. 10 bis de la même loi a introduit le délit d'immigration clandestine : l'étranger qui entre illégalement en Italie est puni d'une amende de 5000 à 10000 euros. Ainsi la violation des normes concernant l'entrée et le séjour ne comporte pas seulement le recours à la procédure d'expulsion administrative, mais aussi à la procédure pénale. On a observé comment une telle mesure, qui devrait avoir une fonction de dissuasion, n'obtient pas en réalité l'effet espéré, étant

---

<sup>72</sup> Article 5 bis.

<sup>73</sup> Article 22, c. 6.

<sup>74</sup> Andrea PUGIOTTO, « I meccanismi di allontanamento dello straniero, tra politica del diritto e diritti violati », in *Diritto, immigrazione, cittadinanza*, Milano, Franco Angeli, 2010, p. 45.

donné qu'elle est adressée à tous ceux qui ne sont pas à même de régler le paiement. Si bien que la peine est souvent convertie en liberté surveillée ou en travail substitutif, avec toutes les difficultés de surveillance qui en dérivent sur des personnes souvent privées de demeure fixe.

Pour ne laisser aucune marge d'intégration possible, la loi n. 94/2009 a ensuite introduit le délit de permanence illégale sur le territoire italien. En effet, l'étranger qui est resté sur le territoire de l'Etat en violation de l'ordre d'expulsion, sans raison valable, est puni par une réclusion allant d'un à quatre ans<sup>75</sup>. La Cour constitutionnelle, par la décision n. 359/2010, est cependant intervenue pour réduire le domaine applicatif de la norme, en retenant que la clause du motif justifié est trop vague et constitue donc un instrument arbitraire dans les mains des autorités de sûreté publique.

En conclusion, il apparaît que l'identité italienne s'est formée sur la base d'un processus que nous pourrions définir d'exclusion, car elle s'est forgée grâce à la dévalorisation et à la dénégation de l'identité de l'autre. Le législateur italien, expression de la volonté populaire, a créé des lignes de séparation entre ceux qui sont intégrés dans la société italienne et ceux qui ne le sont pas. Au cours des décennies, ces barrières se sont progressivement modifiées : de l'isolement réciproque des communautés des soumis on est passé à l'exclusion des vagabonds, à la persécution raciale, enfin à la marginalisation actuelle des extra-communautaires.

Carolina SIMONCINI

---

<sup>75</sup> Article 14, c. 5 ter.

## BIBLIOGRAPHIE

BASCHERINI Gianluca, *Immigrazione e diritti fondamentali. L'esperienza italiana tra storia costituzionale e prospettive europee*, Napoli, Jovene, 2007 ;

BISCOTTINI Giuseppe, *L'ammissione e il soggiorno dello straniero*, in Vittorio Emanuele ORLANDO, Francesco CARNELUTTI (dir.), *Scritti in onore di V.E. Orlando*, Padova, Cedam, 1957, p. 147-173 ;

CARPI Leone, *Statistica illustrata dell'emigrazione all'estero del triennio 1874-76*, Roma, Edizione del Popolo Romano, 1878 ;

CONTUZZI Francesco Paolo, *Espulsione degli stranieri*, Digesto Italiano, Torino, Utet, 1895 ;

PUGIOTTO Andrea, « I meccanismi di allontanamento dello straniero, tra politica del diritto e diritti violati », in *Diritto, immigrazione, cittadinanza*, Milano, Franco Angeli, 2010 ;

ROSOLI Gianfausto, *Un secolo di emigrazione italiana, 1876-1976*, Roma, CSER, 1978 ;

SARFATTI Michele, « Gli ebrei negli anni del fascismo », in *Storia d'Italia, Annali 11*, Torino, Einaudi, 1997 ;

SORI Ercole, *L'emigrazione italiana dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino, 1979.

## **Cantare gli addii. Emigrazione ed emigranti nella canzone d'autore italiana**

Signore e signori ! Chi dice che 'ste baracche so' uno schifo ? Certo ci fa un po' freddo, ma è mejo : così le cimici se rincojoniscono e non ce se magnano vivi. [...] Non siamo venuti qua per bisogno, perché grazie a Dio a casa di bisogno ce ne abbiamo tanto. [...] E se qualcuno la sera casca con la testa nel piatto, non è per stanchezza : ma solo perché è un ignorante e non sa che il piatto non è fatto per dormire.

È con questi toni amari e sarcastici che Nino Manfredi, interpretando l'emigrante Nino Garofoli nel film di Franco Brusati *Pane e cioccolata* (1973), esprime la disperazione di un popolo, quello italiano, più volte costretto a lasciare la patria in cerca di miglior fortuna e spesso però condannato a vivere in condizioni ancora peggiori. Dalla seconda metà del XIX secolo – precisamente dal 4 ottobre del 1852, quando a Genova venne fondata la Compagnia Transatlantica per la navigazione a vapore con le Americhe – alla fuga dei cervelli dei giorni nostri, passando per le grandi ondate migratorie di inizio Novecento e del secondo dopoguerra, gli italiani hanno più volte inseguito il miraggio di terre promesse – dall'America all'Australia, dal Belgio alla Svizzera, come il protagonista di *Pane e cioccolata* – che li hanno, se non respinti, accolti con diffidenza e sospetto, accusandoli di essere dei fannulloni o, peggio ancora, dei criminali. I risultati quantitativi di queste ondate sono impressionanti.

Secondo le stime ufficiali, esistono attualmente circa ottanta milioni di oriundi, come vengono chiamati gli italiani, o le persone di origine italiana, residenti all'estero. Anche in virtù dei numeri e dell'importanza del fenomeno, l'emigrazione e gli emigranti italiani sono stati spesso – e lo sono tuttora – al centro della rappresentazione letteraria (si pensi a *Italy* di Giovanni Pascoli o ad alcuni fra i principali romanzi di Pavese), cinematografica (oltre che in *Pane e cioccolata*, nel celebre *Sacco e Vanzetti* di Giuliano Montaldo, del 1971, o nel più recente *Nuovomondo* di Emanuele Crialese) e musicale.

Fra le canzoni dedicate al tema in questione, due sono a nostro parere particolarmente significative per due ragioni : da un lato, perché si tratta di testi cantautorali e non popolari, testi cioè in cui la riflessione sull'esperienza migratoria non è ingenua o immediata, ma filtrata attraverso la cultura degli autori (e si tratta di due autori decisamente colti) ; dall'altro, perché la banalità e gli stereotipi che è facile trovare in testi su questo argomento lasciano qui il posto ad una raffigurazione in cui predominano aspetti certamente meno scontati.

*L'abbigliamento di un fuochista*<sup>76</sup> è contenuta nell'album *Titanic* (1982) ed è la prima traccia di un trittico dedicato alla tragedia del transatlantico naufragato nella notte tra il 14 e il 15 aprile 1912. In realtà soltanto le altre due canzoni, *Titanic* e *I muscoli del capitano*, fanno esplicito riferimento alla nave e al suo naufragio (la prima, sin dal titolo, evidentemente, la seconda perché racconta di una nave che fa « duemila nodi » e di una donna « bianca e enorme in mezzo al mare » che è l'iceberg responsabile dell'affondamento)<sup>77</sup>.

Il testo mette in scena il dialogo tra un figlio che si sta imbarcando per l'America come fuochista e la madre disperata che vorrebbe trattenerlo a casa. In ognuna delle due strofe, le battute di ciascun personaggio sono affidate a ripetizioni anaforiche del nome dell'altro : « figlio », che esprime l'estremo tentativo materno di convincere il ragazzo a non partire, e « mamma », termine pieno d'affetto che introduce le risposte del giovane, il quale da parte sua lamenta la propria condizione di sfruttato e di sradicato. De Gregori sceglie dunque la strada del *pathos* e degli affetti familiari per rappresentare la condizione disperata dell'italiano « animale in fuga », espressione che dice tanto sulla duplice condizione dell'emigrante: quella di bestia disumanizzata dal lavoro e quella di fuggiasco costretto a scappare dalla miseria del proprio paese. Questa miseria appare visivamente nell'abbigliamento da straccione del ragazzo. Il titolo infatti fa riferimento soprattutto a ciò che il ragazzo ha indosso, a ciò che gli altri vedranno subito in lui : i pantaloni laceri, le scarpe appena comprate per l'occasione (ma che possiamo immaginare siano di pessima qualità), il berretto tolto solo per dire addio, la giacchetta (diminutivo che indica la povertà dell'indumento e il suo scarso spessore, inadatto agli inverni americani), la camicia che non c'è (e si sa che nascere, e vivere, senza la camicia, significa nascere e vivere sotto una cattiva stella). La disperazione del ragazzo arriva all'ascoltatore anche attraverso la personificazione delle sue lacrime, che « non ne vogliono sapere » di partire e che rimangono sul bagnasciuga, come se si rifiutassero, almeno loro, di salire su quella nave. Tutto ciò che il fuochista porta con sé sono la speranza e pochi soldi « chiusi dentro la cintura », ma quello di cui il ragazzo viene privato davvero è la vita, costretto com'è a lavorare « sotto al livello del mare » per uno stipendio da fame. E vedremo, commentando la seconda parte della canzone, che l'America significherà una terza e più grave perdita, quella dell'identità : il ragazzo andrà a confondere la sua faccia in mezzo all'altra gente,

---

<sup>76</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=u2G9wUKxP8g>.

<sup>77</sup> Un'interpretazione del trittico di De Gregori è stata offerta da Paolo Divizia nel corso di una lezione dal titolo « Per una lettura filologica della cosiddetta "trilogia del Titanic" », tenuta il 1° ottobre 2013 all'Università degli Studi di Cagliari, e di prossima pubblicazione.

si sposerà con una prostituta americana e avrà da lei figli che non parleranno nemmeno l'italiano.

Seguiamo il testo da vicino. Nella prima strofa, la madre iperprotettiva vede nella decisione del figlio di emigrare in America soltanto i lati negativi : il figlio senza di lei non saprà cavarsela, non avrà più nessuno che si preoccuperà di procurargli il necessario (visto che i suoi pantaloni sono già adesso « consumati al sedere »); la sua partenza senza prospettive (« figlio senza domani ») è percepita solo come un allontanamento senza destinazione (« con questo sguardo di animale in fuga »). Siccome il mondo è pericolo e tutti sono ladri, la madre ricorda al figlio i soldi cuciti in una tasca segreta (« i soldi chiusi dentro la cintura così nessuno te li può strappare, la gente oggi non ha più paura, nemmeno di rubare »), stratagemma che rivela quella diffidenza che, oggi come ieri, caratterizza ogni tipo di viaggiatore, dall'emigrante al turista. L'atteggiamento della madre, tipicamente italiano, è lo stesso che, con altra formulazione, già emergeva in *Mamma mia dammi cento lire*<sup>78</sup>, canzone popolare che certamente ha costituito un modello per la stesura de *L'abbigliamento di un fuochista*, e che riassume la figura della *mater italica* meglio di un trattato di antropologia nella risposta alla figlia che chiede i soldi per andare in America : « Mamma mia, dammi cento lire ché in America voglio andar. Cento lire io te le do, ma in America no no no ». Nella canzone la figlia riuscirà a partire, ma morirà in un naufragio. La morale è fin troppo ovvia : i genitori hanno ragione: i figli che decidono di allontanarsi dal nucleo protettivo familiare finiscono nel peggiore dei modi.

Nella canzone di De Gregori, di fronte alle obiezioni della madre, il figlio reagisce con cognizione di causa. Per la madre l'emigrazione è un salto nel vuoto, l'abbandono di una vita sicura anche se disgraziata per un mondo pieno di pericoli (con una sorta di rivisitazione del vecchio proverbio « chi lascia la strada vecchia per la nuova, sa quel che lascia ma non sa quel che trova »). Il figlio, che presumibilmente già ha lavorato come fuochista sulle navi che andavano in America, parla di un lavoro massacrante (la fatica gli « ruba la vita ») e mal retribuito (la paga è soltanto di pochi dollari). Soprattutto, di fronte al rischio prospettatogli dalla madre di essere derubato dei suoi soldi durante il viaggio, egli oppone un furto reale, già avvenuto: « Ma mamma a me mi rubano la vita quando mi mettono a faticare, per pochi dollari alle caldaie, sotto al livello del mare ».

Nella seconda strofa, la nave su cui il ragazzo si è imbarcato è già salpata (« la nave se ne è andata e sta tornando il rimorchiatore »). La madre continua però a rivolgersi al figlio che

---

<sup>78</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=L6MI0wPKJTY>.

non è più sul bagnasciuga ma già su « questo Atlantico cattivo »: la distanza, fisicamente limitata, è diventata per la madre enorme, oceanica appunto. Benché « già dimenticato », il figlio nella finzione artistica ha ancora la possibilità di ribattere alle osservazioni della madre. Secondo quest'ultima il ragazzo, partito per puro capriccio (« Figlio che avevi tutto e che non ti mancava niente »), è irrimediabilmente condannato a perdere la propria identità fatta di radici e tradizioni locali (« andrai a confondere la tua faccia con la faccia dell'altra gente »). Lontano dal patrio suolo, incontrerà solo donne di malaffare e farà figli che parleranno una lingua straniera e incomprensibile (« ti sposerai probabilmente in un bordello americano, e avrai dei figli da una donna strana, e che non parlano l'italiano »). Di fronte a una cultura altra e diversa (e quindi in parte sconosciuta), la madre riscopre l'identità nazionale secondo un procedimento che era già stato messo in rilievo da Cesare Pavese, proprio in un testo in cui si parla di emigrazione, ossia nel racconto «La Langa», avantesto de *La luna e i falò* :

[...] tutti dicevano ch'era una bella cosa ricordarsi del paese e ritornarci come facevo io, ne vantavano i terreni, ne vantavano i raccolti e la bontà della gente e del vino. Anche l'indole dei paesani, un'indole singolarmente fegatosa e taciturna, veniva citata e illustrata interminabilmente, tanto da farmi sorridere.<sup>79</sup>

Anche nella seconda strofa la risposta del figlio è realistica : consapevolmente il ragazzo mostra il livello di istruzione piuttosto basso degli emigranti, che di solito parlavano solo il dialetto e avrebbero poi imparato la lingua del posto di arrivo senza servirsi dell'italiano, o utilizzandolo solo marginalmente. Egli mostra soprattutto che il viaggiare in qualità di fuochista non gli permette di conoscere il mondo. Il personaggio di De Gregori vive cioè la stessa condizione di estraneità del protagonista del monologo di Alessandro Baricco *Novecento*, un pianista nato e cresciuto su un transatlantico che non riuscirà mai a superare la paura dello sbarco sulla terraferma. Il fuochista non conosce l'italiano e, del resto, nemmeno lo imparerà mai, né sa niente della geografia, del mondo, nonostante sia sempre in viaggio.

Leggendo il testo della canzone, ci accorgiamo che la sua lingua è tutt'altro che corretta : il fuochista dice « faticare » per « lavorare », con un evidente meridionalismo, e « mamma a me mi rubano la vita », dove tuttavia il pleonaso contribuisce a creare un'allitterazione di straordinaria musicalità (anche la madre, del resto, produce il suo bel anacoluto: « figlio che avevi tutto e che non ti mancava niente »). Anche attraverso la parola, dunque, il ragazzo dimostra che partire per l'America non gli basterà, almeno per il momento, per riscattare una condizione di profonda ignoranza comune a tutti gli emigranti.

---

<sup>79</sup> Cesare PAVESE, « La Langa », in *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1946, p. 18.

*Amerigo*<sup>80</sup> dà il titolo all'album che Guccini pubblica nel 1978, e che richiama l'America, terra di emigrazione per eccellenza, attraverso il nome dell'esploratore che di fatto, e involontariamente, la battezzò, Vespucci. L'intero album, del resto, è molto americano, con un'altra canzone, *100, Pennsylvania Avenue*, che ricorda in maniera esplicita il nuovo mondo. Ma ciò che ci interessa è che l'Amerigo della canzone è anche il soprannome con cui Guccini racconta la storia del prozio Enrico, partito per l'America senza trovare la fortuna. Amerigo diventa qui la figura di un esploratore di cent'anni fa che torna disilluso dall'America, dove ha trovato la stessa fatica e la stessa fame che faceva in Italia, senza aver nemmeno intravisto il sogno americano. È da notare che la canzone non fa mai cenno al nome del protagonista, assenza che conferma il valore simbolico ed esemplare che l'autore gli vuole attribuire.

Venendo al testo, vediamo che dopo l'inizio con l'avverbio pentasillabico « probabilmente », che apre la canzone in modo spiazzante e inconsueto, la prima immagine è quella di Amerigo (*nomen omen*) che se ne va lasciando dietro di sé la casa in cui è cresciuto ; l'addio dei familiari si traduce nel caffè d'orzo che qualcuno gli ha preparato (immagine di semplicità e di valori tradizionali in contrasto con la modernità che, almeno in teoria, l'America dovrebbe rappresentare). Se, come vedremo, a chi canta Amerigo appare come un eroe partito per un mondo lontano, alla volta di una terra esotica e misteriosa, in realtà il suo cranio raso è forse sinonimo di capelli appena tagliati perché infestati dai pidocchi, mentre la fondina per la pistola altro non è che un cinto d'ernia che dice la fatica che Amerigo ha sempre fatto, anche in Italia (una sorta di stimate del lavoro « che schianta e uccide »). È come se il protagonista, con quel suo « viso dei vent'anni », sia partito non soltanto per fare fortuna, ma perché l'America lo attrae, essendo per lui simbolo di avventure e di socialismo (un socialismo « vago », poiché Amerigo non capisce certo molto di politica e di lotta di classe, al di là di averle vissute e subite sulla propria pelle).

Comincia poi una serie di rappresentazioni dell'America. La prima è la più dura e materiale, legata agli odori di olio e di mare del porto di Le Havre, una delle tappe obbligate del viaggio verso il nuovo mondo, e della polvere della miniera in cui Amerigo sarà condannato a lavorare. La concretezza di queste sensazioni è accentuata dalle notazioni fisiche (la faccia, la bocca) e, alla fine del viaggio, dall'arrivo a New York : l'America offre un'immagine di disordine (il bosco, o castello, di grattacieli, l'intrico di strade), di confusione assordante (le urla) e di sporcizia (le feci), a cui si oppone ancora la sana e naturale povertà di Pàvana, il paese natale dell'emigrante, attraverso il ricordo dei « castagni dell'Appennino ». E ancora, nei versi

---

<sup>80</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ULj5dZiWyhw>.

seguenti, sono presentate tutte le forme di violenza che l'America rappresenta : la violenza affilata dell'inglese, doppiamente estraneo per chi, come Amerigo, presumibilmente non conosce nemmeno l'italiano (si vedano i nomi degli stati, evidentemente difficili da pronunciare) ; la violenza sanguinosa del lavoro, che diventa una prigione da cui si evade soltanto con le birre o le puttane ; la violenza razzista contro tutti gli stranieri.

Ritroviamo le immagini utilizzate da Guccini per descrivere la selva newyorkese in un brano del primo romanzo di Antonio Tabucchi, *Piazza d'Italia* (1975), che racconta la storia, tra il Risorgimento e i primi anni della Repubblica, di una famiglia di anarchici della Toscana nord-occidentale, sostanzialmente la zona di provenienza dello stesso Tabucchi, nato a Pisa e cresciuto nella provincia pisana. Sono soltanto poche righe, che hanno però il merito di proporre in forma estremamente concentrata tutti gli elementi topici della letteratura di migrazione :

Nelle lettere, di tutto quello che segue, Garibaldo [l'emigrante] non disse mai niente: alcune cose, poche, trovò il modo di raccontarle a suo figlio prima di morire. Saint-Malo, con un tetto di nebbia che i velieri foravano coi pennoni; il metallo invernale dell'Atlantico; il siciliano Carmine che si ripentì a metà viaggio e si buttò da poppa per tornare indietro; la folla scura degli emigranti; il porto di Nuova York che li abbracciò di corridoi d'acqua. E quell'immensa nazione, dove tutti erano stranieri [...], con uomini che parevano neri di fumo ma lo erano per natura [...] veloci città di legno che confinavano col nulla [...].<sup>81</sup>

Poche righe, dicevamo, bastano a Tabucchi per condensare i temi più ricorrenti : la partenza (un vero e proprio trauma sia perché per le classi sociali più deboli che emigravano si trattava spesso del primo viaggio, esclusa per gli uomini qualche esperienza di guerra, sia perché l'emigrazione verso l'America era spesso definitiva o per lo meno sarebbe passato del tempo prima che gli emigranti potessero ritornare in Italia anche solo per una visita ai parenti; una traversata in nave durava circa tre settimane, un mese e mezzo tra andata e ritorno) ; l'arrivo, movimentato dal brulichio caotico di New York ; lo stupore per la bizzarra identità americana, dove tutti sono stranieri e senza radici ; la meraviglia dell'emigrante per la vastità degli spazi americani, dominati dal nulla ; infine, lo stupore per la presenza di uomini neri « per natura », cioè per la scoperta di un gruppo etnico, quello afroamericano, di cui in Italia molti ignoravano l'esistenza, almeno fino a prima che l'esercito americano sbarcasse nella penisola nel 1944.

Torniamo ad *Amerigo*. In mezzo a questi due blocchi negativi c'è l'immagine falsa dell'America sognante, quella che ha il cantante adolescente e che doveva avere lo stesso Amerigo prima che la realtà gliela modificasse radicalmente. Ecco quindi che sono elencati tutti i miti americani : il G.I. Bill firmato da Roosevelt per sbloccare gli aiuti ai paesi alleati,

---

<sup>81</sup>Antonio TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 39-40.

all'indomani della fine della guerra, la quinta armata, i sorrisi degli attori hollywoodiani sulla carta patinata di *Life*, il mondo fiabesco dei fumetti di Paperino, gli eroi del cinema (dal cane attore Ringo, ai cowboy di Fort Apache, ai protagonisti di *Casablanca*). Che tutto sia però solo un sogno, un'immagine artificiosa, si capisce dai riferimenti al paese natale, che finiscono per sovrastare i sogni: la provincia « dolce », il paradiso perduto, il suono ossessivo del torrente Limentra. L'immagine finale, che smentisce tutte queste finzioni da fiaba, è quella della più completa disillusione. Amerigo ha ricevuto dall'America « due soldi », ma ha dato in cambio la propria giovinezza, persa in un angolo, in un'ombra, in una nebbia sottile. Il sogno americano si è ridotto a quell'ernia che Amerigo aveva prima di partire e che continua a portarsi addosso come una croce. L'America è un banale, e inutile, esercizio linguistico, nemmeno tanto ben riuscito. Quest'America – così almeno pare dirci Guccini alla fine della canzone – è però il destino di qualsiasi *déraciné*, condannato a essere straniero in una terra che lo attrae e lo seduce ma che non lo accetterà mai fino in fondo.

Abbiamo visto che uno dei temi toccati dalle due canzoni è quello della difficoltà linguistica dell'emigrante diviso tra la scarsa conoscenza della propria lingua e l'impossibilità di conoscere e padroneggiare fino in fondo la lingua del paese di arrivo. A tale proposito ci sembra utile citare non il testo di una canzone ma un testo propriamente letterario : *Italy* di Giovanni Pascoli. Nel 1904, traendo spunto da un episodio realmente accaduto nella famiglia di un piccolo agricoltore, suo amico, Pascoli scrisse questo lungo poemetto (450 versi divisi in due canti di terzine dantesche), che ha per sottotitolo *Sacro all'Italia raminga*, e che dunque chiama in causa immediatamente il fenomeno dell'emigrazione, guardato con sgomento come perdita d'identità e fattore di estraneità reciproca fra chi è partito e i parenti rimasti in patria a conservare arcaiche abitudini di vita. Tale estraneità è fittamente rappresentata, nella prima parte del testo, dall'incomprensione linguistica fra gli « americanizzati », che hanno quasi disimparato l'italiano, e la famiglia in Lucchesia, che non conosce l'inglese. A complicare ulteriormente la trama dei piani linguistici, polarizzata sulla distanza fra italiano e inglese, intervengono da un lato i termini e i modi di dire dialettali e dall'altro le battute in italo-americano.

Protagoniste della poesia sono la piccola Maria-Molly, malata di tisi, riportata in Italia dal lontano Ohio per trovare aria buona e cure, e la nonna, che le si affeziona fino a morire, simbolicamente, al suo posto. Il confronto tra le due è inizialmente uno scontro, ma alla fine del poemetto la bambina, che era arrivata malata, guarisce e promette di tornare al paese, mentre la nonna muore quasi facendosi carico della malattia che aveva oppresso la nipote. Dal punto di vista tematico, il tentativo pascoliano è significativo perché, se si fa eccezione per la poesia

“Emigranti” e il racconto *Sull’oceano* di Edmondo De Amicis, il fenomeno sociale dell’emigrazione restava ai margini della letteratura italiana pur essendo cruciale nella storia sociale del paese. Ma l’emigrazione è avvertita da Pascoli anche, e soprattutto dal punto di vista linguistico, come perdita della lingua materna : è una sorta di riflessione sull’imbastardimento linguistico degli emigranti nei confronti del quale però *Italy* mostra una sorta di attrazione-repulsione, con punte di sperimentalismo ardito, che si espongono soprattutto in sede di rima, fin dall’inizio del canto primo (*febbraio/Ohio*), con un compiacimento abbastanza evidente. Prova di tale compiacimento è la *Nota* che lo stesso Pascoli ha posposto al testo, allo scopo di agevolare il lettore nella comprensione del « povero inglese » dei suoi personaggi :

Il lettore non ha certo bisogno dei miei lumi per leggere e interpretare il povero inglese de’ miei personaggi. [...] Molte parole inglesi sono da loro accomodate a italiane : bisini (per *business*), affari ; frutti stendo (per *fruitstand*), bottega di fruttaiolo ; checche (per *cakes*), paste, pasticci [...] ; scrima (per *ice cream*), gelato di crema [...] ; stima (per *steamer*), piroscafo ; ticchetta (per *ticket*), biglietto ; cianzia (per *chence*), sorte, occasione. Barco dicono per bastimento. [...] Quanto alle rime con *Italy*, mi difende, se accade, Shelley che rima, per esempio, *she* con *poesy* e *die* con *purità*.<sup>82</sup>

Nel bene o nel male, potremmo dire, la lingua è l’elemento unificante di tutti questi testi, ciò che permette all’emigrante di farsi accettare o che, al contrario, lo condanna ad un’emarginazione senza scampo.

Mirco BOLOGNA

---

<sup>82</sup> Giovanni PASCOLI, *Myricae, Primi poemetti*, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1968, 2 vol., I, p. 331-332.

## **BIBLIOGRAPHIE**

PASCOLI Giovanni, *Myricae, Primi poemetti*, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 2 vol., I, 1968 ;

PAVESE Cesare, “La Langa”, in *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1946, p. 5-32 ;

TABUCCHI Antonio, *Piazza d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1993.

**Regards sur la littérature italophone.**  
**Amara Lakhous : culture migration et altérité**

Il est important de dire que la littérature italophone migrante joue aujourd'hui un vrai rôle au sein du panorama littéraire, en particulier dans le contexte méditerranéen, car elle participe au devenir d'un vaste ensemble historique et humain. Elle naît d'un besoin d'exprimer le traumatisme du détachement, du bouleversement et de la peur de l'oubli : l'autre rive est, à la fois, image du pays d'accueil et un symbole de recommencement.

Dans cette perspective, l'écriture se présente comme un *medium* essentiel pour certains auteurs qui ressentent viscéralement le besoin de raconter leur propre condition et leur propre expérience. Il est donc d'abord nécessaire de percevoir la force qui pousse l'écrivain à s'exprimer, malgré toutes les difficultés inhérentes à un tel projet.

Se servir d'une autre langue, (comme cela a été le cas pour les écrivains maghrébins francophones<sup>83</sup>), constitue une avancée importante pour l'individu qui fait ce choix culturel et cela, pour des raisons diverses : de la dénonciation du colonisateur et de l'assimilation culturelle au besoin de s'exprimer à l'intérieur d'un contexte nouveau. L'expression écrite constitue, dans ce cas, un pas encore plus marquant à l'intérieur du pas déjà accompli : celui de la migration.

L'attention à la thématique de l'identité est une étape fondamentale pour tout écrivain. La construction d'une identité 'interculturelle' demeure un projet d'envergure du point de vue intellectuel et linguistique, car l'écrivain migrant doit faire évoluer son image personnelle en relation avec la culture du pays d'accueil. Le choix d'une autre langue peut provoquer une certaine souffrance. Les premiers écrivains migrants s'exprimant en italien, même dans la précarité et dans la douleur, empruntent un chemin de rapprochement vers la réalité dans laquelle ils vivent, afin d'exister, d'être compris et entendus par tous à l'intérieur du pays d'accueil, comme le précise l'écrivaine et poète Mia Lecomte :

Per lo scrittore, il poeta migrante, la scelta di adottare la lingua del paese di accoglienza è sempre sofferta [...] ma l'adozione della nuova lingua permette di uscire dall'astrazione, diventa strumento di liberazione, annulla le barriere universalizzando il concetto di cittadinanza poetica [...]. Ci troviamo di fronte a un

---

<sup>83</sup> À propos de l'espace littéraire méditerranéen, il est important, selon nous, d'opérer une distinction entre francophonie et italophonie. Ces deux phénomènes ne sont comparables entre eux qu'en partie, eu égard au contexte littéraire, mais surtout historique, de chacun d'eux. La francophonie renvoie à l'ensemble des personnes et des institutions qui utilisent le français comme langue maternelle, administrative, d'usage, mais aussi d'enseignement, à la suite des nombreuses campagnes de colonisation menées par la France au cours de son histoire. L'italophonie représente, en comparaison, un phénomène d'entité mineure qui, même s'il est né sur les mêmes bases (colonisation, diffusion de la langue italienne, etc.), se limite aujourd'hui à désigner les écrivains étrangers, ou d'origine étrangère, qui écrivent en italien et qui sont de plus en plus présents dans le panorama littéraire italien et international.

multilinguismo sia frutto del momento storico – condizione necessitante è proprio la migrazione – sia legato alla biografia personale dei poeti, che sono migranti e vengono spesso da realtà multilingui ». <sup>84</sup>

Si l'élément déclencheur de l'écriture reste celui du départ et de l'éloignement de toute source d'identification à sa propre culture, la souffrance du détachement peut être un moment positif : celui de la découverte d'un potentiel d'écriture, de narration, d'une rencontre avec une partie de soi, dont l'existence était jusque-là insoupçonnée. Cette crise d'identité du sujet, qui amène à la création littéraire, naît donc dans un contexte culturel inhabituel.

Certains critiques majeurs, tels Armando Gnisci ou Édouard Glissant, mêlent expérience migratoire et analyse scientifique des textes, afin de considérer à leur juste valeur les transformations identitaires à grande échelle qui sont en cours. Selon Glissant, nous sommes face à une occasion pour changer la vision trop réductrice de la rencontre des cultures. Dans l'ouvrage *Introduction à une poétique du divers*, il écrit :

Ces littératures dont je pressens l'apparition, ces littératures du monde, je crois qu'elles ne seront possibles que si l'on affirme à leur entrée – à l'endroit d'où nous sommes et d'où nous pouvons deviner leur apparition – ce que je crois être et ce que j'appelle, s'agissant des problèmes d'identité, le droit pour chacun à l'opacité. [...] Ayons la force imaginaire et utopique de concevoir que ce chaos n'est pas le chaos apocalyptique des fins de monde. Le chaos est beau quand on en conçoit tous les éléments comme également nécessaires. Dans la rencontre des cultures du monde, il nous faut avoir la force imaginaire de concevoir toutes les cultures comme exerçant à la fois une action d'unité et de diversité libératrice. <sup>85</sup>

Au début des années 1990, en raison de sa position centrale dans l'espace méditerranéen, l'Italie est un jeune pays d'accueil présentant, toutefois, un lourd héritage en matière d'émigration : la littérature migrante prend alors une importance croissante.

En 1989, le jeune sud-africain, Jerry Masslo, est tué à Villa Literno, où il travaillait à la cueillette des tomates : si nous ne pouvons pas parler d'élément déclencheur, car d'autres sentiments liés à la nostalgie et à l'exil ont sûrement poussé certains migrants à se raconter, cette tragédie reste un événement bouleversant à l'origine, sinon de l'écriture, du moins du débat autour de la question des immigrés. Il nous semble cohérent d'imaginer qu'il ait pu, d'une certaine manière, attirer l'attention du public sur la condition des migrants en Italie. L'épisode crée un grand mouvement de solidarité autour du sort réservé aux migrants, surtout dans le Sud

---

<sup>84</sup> Mia LECOMTE, « Cittadini della poesia », postface à Heleno de Oliveira, *Se fosse vera la notte*, Roma, Zone Editrice, 2003, p. 126-127.

<sup>85</sup> Édouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 71.

d'Italie, alors que les médias s'emparent du sujet en créant le débat. Enzo Forcella, journaliste de *La Repubblica*, affirmera :

Dopo essere stati noi sino all'altro ieri un paese di emigranti ci ritroviamo ora terra di immigrazione, una specie di eldorado per la gente del Terzo Mondo. Il fenomeno è esploso all'improvviso e, come al solito, ci ha colti impreparati.<sup>86</sup>

La nouvelle littérature migrante apparaît dans cette situation sociale complexe et envahit la conscience des critiques et des autres migrants. En 1990, paraissent les deux premiers romans autobiographiques en italien d'écrivains migrants. Il s'agit de deux romans rédigés à quatre mains : *Immigrato*<sup>87</sup> (1990) du tunisien Salah Methnani, en collaboration avec Mario Fortunato, et *Io, venditore di elefanti*<sup>88</sup> (1990) du sénégalais Pap Khouma et Oreste Pivetta. Ces écrivains, issus de situations géopolitiques différentes, sont ignorés dans leurs pays d'origine et les éditeurs italiens décident de les publier ou non en fonction des modes et des tendances du moment. Pourtant, dans certains cas, ils ont rapidement écrit de la poésie ou de la prose en italien, langue qu'ils ont maîtrisée sans attendre une autre génération. Ils ont leur place à l'intérieur d'un vaste mouvement culturel : leur apport fait partie de cette créolisation de l'Europe et de l'Occident, dans un mouvement perpétuel de réécriture historique du présent. Armando Gnisci estime que, par ce procédé, nous parvenons à une « mutua decolonizzazione tra europei e stranieri migranti, anche attraverso la produzione di opere comuni »<sup>89</sup>.

L'Italie enrichit sa propre littérature italienne d'une nouvelle littérature italoophone qui pourrait 'mondialiser' la vision et la tradition de l'écriture italienne. C'est un procédé plus ample de construction d'une littérature créole qui accompagne ces mouvements, sans les enfermer dans le seul contexte national. Il suffit de penser à Nicolai Lilin ou à Amara Lakhous, tous deux traduits, entre autres, en français. Déjà en 1995, Graziella Parati, affirmait à ce propos :

Le migrazioni attuali stanno cambiando l'Europa e la sua configurazione linguistico-culturale; invece di limitarci a considerare coloro che emigrano in Italia dovremmo collocare il fenomeno italiano all'interno di una più ampia prospettiva europea. Il contesto italofono, benché limitato, sta creando delle nuove connessioni con altre letterature minori europee.<sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> Enzo FORCELLA, « È la prima volta della "civile Italia" », *La Repubblica*, 26 agosto 1989.

<sup>87</sup> Salah METHNANI, Mario FORTUNATO, *Immigrato*, Roma, Theoria, 1990.

<sup>88</sup> Pap KHOUMA, Oreste PIVETTA, *Io, venditore di elefanti*, Milano, Garzanti, 1990.

<sup>89</sup> Armando GNISCI (dir.), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta Edizioni, 2006, p. 34.

<sup>90</sup> Graziella PARATI, « Italoophone voices », in *Studi d'Italianistica nell'Africa australe/Italian Studies in Southern Africa*, vol. 8, n° 2, 1995, p. 9-10, cit. et trad. par Franca SINOPOLI, « La critica della letteratura della

Grâce à l'attention de la part de l'académie et à l'intérêt culturel grandissants, l'écriture italophone de la migration devient un 'macro-phénomène'. Le caractère autobiographique des œuvres et les thématiques 'traditionnelles' liées à l'expérience de la migrance, laissent la place à une dimension autre, dans laquelle la position de l'écrivain migrant retrouve cet état que Todorov définissait, dans *L'homme dépaycé*, comme « transculturel », vivant dans un espace singulier « ni dehors ni dedans »<sup>91</sup>, avec l'acquisition d'un nouveau code sans que l'ancien soit perdu pour autant. Cette position influence durablement la création des œuvres de chaque migrant. Armando Gnisci parle de la création poétique comme de :

[...] una perdurabile condizione di transito dentro la quale scrivere acquista e dispensa *senso aggiunto*. [...] Lo scrittore migrante anche se non scrive sulla migrazione, sa tutto questo e lo pone come poetica, come tema comune e come pietra di paragone e d'inciampo dell'epoca in cui viviamo.<sup>92</sup>

Peu à peu, la critique prend conscience du rôle capital de cette nouvelle mouvance littéraire : le nombre considérable et la diversité des publications en sont la preuve, même si parfois à travers une ghettoïsation de ces écrivains. L'association *Eks&tra*<sup>93</sup>, en plus de quinze ans, a recueilli les œuvres de plus de 1800 auteurs et diffuse la connaissance du phénomène de la migration auprès des écoles à travers des rencontres entre les élèves et les auteurs. En 1995, elle lance un concours de poésie et d'écriture de textes créés par les immigrés ; progressivement, le nombre des participants augmente, tout comme celui des nationalités présentes, reflet des nombreuses communautés desquelles émerge une profonde exigence d'écrire.

Il est clair qu'il n'est pas possible de déduire l'émergence hypothétique d'un courant littéraire national sur un autre ni à travers la qualité ni à travers la quantité des textes produits, comme le prouve la base de données *Basili*, créé en 2001 par Armando Gnisci, qui répertorie les auteurs immigrés qui écrivent en italien, ainsi que les ouvrages critiques sur la littérature migrante. Actuellement sous la direction de Franca Sinopoli, cette base de données est hébergée sur le site de l'Université « La Sapienza » de Rome et elle recense plus de 90 nationalités à ce jour, qui représentent les cinq continents.

---

migrazione italiana », in *Nuovo Planetario Italiano, geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa, op. cit.*, p. 100.

<sup>91</sup> Tzvetan TODOROV, *L'homme dépaycé*, Paris, Seuil, 1996, p. 23.

<sup>92</sup> Armando GNISCI, « Lettere migranti », in *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi editore, p. 172-173.

<sup>93</sup> Voir le site de l'association : <http://www.eksetra.net/>.

Parmi les régions de provenance les plus importantes du point de vue de la production littéraire, le Maghreb occupe une place remarquable, ce qui nous permet d'explorer les équilibres qui existent actuellement dans cet axe Nord-Sud au sein de la Méditerranée, témoignage de la transformation de l'Italie en une réalité interculturelle.

Nous voulons concentrer notre analyse sur un seul auteur très représentatif de cette transformation : il s'agit d'Amara Lakhous, écrivain d'origine algérienne, qui nous ouvre des perspectives importantes pour comprendre la rencontre entre les cultures italienne et nord-africaine. Né à Alger en 1970, Lakhous vit en Italie depuis 1995 où, en dehors du métier d'écrivain, il exerce les professions de médiateur culturel, journaliste, interprète et traducteur. Après une maîtrise en philosophie à l'Université d'Alger et en anthropologie culturelle à l'Université « La Sapienza » de Rome, Lakhous obtient un doctorat dans la même université sur la condition des musulmans en Italie.

Après *Le cimici e il pirata* (1999), plus centré sur son pays natal, les trois romans qui suivent nous donnent un aperçu de la société italienne vue de l'intérieur par un immigré. Il explore les habitudes, les préjugés et surtout les clichés des Italiens et des migrants à travers une écriture ironique et avisée, qui reflète la nouvelle société interculturelle italienne.

*Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* (2006) est une comédie policière et sociale qui met en relation les habitants d'une microsociété, celle d'un immeuble romain situé à piazza Vittorio, un quartier à forte présence étrangère, où un homme a été assassiné dans un ascenseur. L'auteur met en scène la nouvelle population italienne composée par un nombre important d'étrangers et les conflits qui naissent au sein de la société, les lieux communs qui envahissent les mentalités et conditionnent les jugements. L'éventail des personnages est très large : de la concierge à l'enseignant d'université, en passant par les immigrés, avec ou sans papiers, provenant du monde entier.

Le protagoniste Ahmed, connu sous le prénom d'Amedeo, a disparu et est accusé du meurtre. Médiateur entre les habitants de l'immeuble, il représente le trait d'union entre la volonté de dialogue des uns et l'opposition des autres. Amedeo incarne le rôle de ce migrant qui veut oublier son passé, qui vit la perte de son identité et qui veut vivre sans racines, afin de se nourrir du présent et de construire son futur.

La perspective du polar n'est pas déterminante mais elle constitue néanmoins une quête à partir de laquelle les habitants de l'immeuble s'expriment sur la cohabitation avec les immigrés. L'un des personnages, Parviz, un demandeur d'asile iranien, refuse de se prêter au jeu des définitions identitaires et parle d'Ahmed/Amedeo en ces termes :

È inutile insistere con questa domanda: Amedeo è italiano ? Qualsiasi risposta non risolverà il problema. Ma poi chi è italiano ? Chi è nato in Italia, ha passaporto italiano, carta d'identità, conosce bene la lingua, porta un nome italiano e risiede in Italia? Come vedete la questione è molto complessa. [...] Adesso, almeno, vi basti sapere che Amedeo conosce l'italiano meglio di milioni di italiani sparsi come cavallette ai quattro angoli del mondo.<sup>94</sup>

À travers Amedeo/Ahmed, l'auteur donne un aperçu des contradictions existantes : le fait d'être né en Italie ou de migrer dans le pays ne fige en effet, en aucun cas, une identité. Il utilise l'ironie pour dessiner la nouvelle carte des préjugés présents chez de nombreux habitants : les clichés des Italiens entre Nord et Sud, ceux des immigrés ayant la même religion mais venant de pays différents. Tous ces regards croisés dressent le portrait d'un pays qui est élaboré par ses 'anciens' et nouveaux habitants.

Une voix marquante, parmi les autres, est celle de la concierge de l'immeuble, Benedetta, symbolisant la génération passée, qui a parfois du mal à supporter cette vague migratoire : elle résume tous les clichés qui touchent aux étrangers, allant jusqu'à nier l'exacte provenance de chacun :

Bisogna cacciare i lavoratori immigrati e mettere al loro posto i nostri poveri figli. [...] Io dico ca chillo albanese è il vero assassino. [...] Ha provato più volte a convincermi che viene da un paese che non è l'Albania. Non è l'unico a disconoscere il paese di origine per evitare l'espulsione immediata, ah eh!<sup>95</sup>

Le fait d'appeler un immigré « Albanais », prend automatiquement une connotation négative pour Benedetta qui est plus encline à comprendre, peut-être par habitude, un immigré venant de l'Est de l'Europe, d'Albanie, par exemple, et ne voit pas de quel autre pays pourrait venir un migrant : un 'jeu de déduction', une assimilation entre pays qui est bien entendu négative, à travers une appartenance qu'elle perçoit comme hostile.

L'auteur s'implique, tel un acteur, par l'utilisation aisée des dialectes et il est capable de distinguer, en fonction du contexte social de chaque individu, la vision appliquée à la question de la migration. Derrière Amedeo, il y a alors l'image de l'auteur qui se nourrit de l'italien, qui l'écrit, le traduit et le met en scène telle une langue encore 'cachée' derrière ses innombrables différences régionales et ses dialectes.

Son roman suivant, *Divorzio all'islamica a viale Marconi* (2010), représente une autre satire sociale de l'Italie contemporaine et de ses immigrés, mais exprime aussi une vision

---

<sup>94</sup> A. LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, op. cit. p. 13-14.

<sup>95</sup> Ivi, p. 47-48.

critique des intégrismes en relation avec l’Islam, insérés dans le contexte occidental, notamment italien. Les protagonistes sont Christian et Safia. Leurs voix, leurs regards, leurs réflexions, à travers la technique du monologue, deviennent tour à tour les chapitres de l’œuvre, derrière lesquels se place l’auteur.

Christian est un jeune sicilien qui parle parfaitement l’arabe, car il a grandi dans le milieu des enfants de pêcheurs tunisiens. Il est recruté par les services secrets italiens afin de démasquer un groupe de terroristes caché derrière un *call-center*, le « Little Cairo », situé à Viale Marconi, à Rome. Au cours de sa mission d’infiltration, il deviendra Issa et son destin croisera celui de Safia/Sofia, une jeune femme égyptienne, épouse de Saïd, alias Felice, *pizzaiolo* musulman très pratiquant qui s’était installé à Rome.

Plongeant dans la réalité du grand nombre d’immigrés de viale Marconi, Christian/Issa vit dans un appartement avec une dizaine d’autres migrants, dont il va connaître la précarité, l’exploitation, la solitude et, parfois, l’extrémisme religieux. Le personnage et le lecteur s’enrichissent en même temps de l’intimité de cet exil économique des migrants :

Omar mi spiega una cosa importante : ogni immigrato che si rispetti ha un progetto migratorio. Prima di partire ha già pronto un programma con obiettivi precisi da realizzare : la costruzione di una casa, il matrimonio, l’acquisto di un terreno. [...] Non è solo un poveraccio che ha bisogno di assistenza. [...] Continuo a pensare con la mia testa di italiano, non riesco a mettermi nei panni degli extracomunitari.<sup>96</sup>

Le point de vue de Safia/Sofia, en revanche, est interne : il s’agit de celui d’une musulmane pratiquante, brillante et ironique, qui tente de concilier le port du voile avec son rêve de devenir coiffeuse. Dans ses monologues et dans ses idées sur la religion, le travail, l’amour, elle brise avec humour des mythes et des préjugés que les Italiens portent autour des femmes musulmanes. Elle veut respecter les traditions avec une dose de modernité, surtout lorsqu’il s’agit de la polygamie, du divorce ou du port du voile :

Poligamia nell’Islam : che gran confusione ! E allora? Allora niente. Bisogna fare chiarezza. Io dico che il Corano è parola di Dio, però richiede sempre un’interpretazione. È qui che risiede il problema : tuttora non esiste un’interpretazione femminile del Corano. Nemmeno una. È monopolio maschile. Va bene ripetiamolo per l’ultima volta: nella società musulmana il maschio fa l’avversario e l’arbitro allo stesso tempo. [...] Il mio velo era come un semaforo davanti al quale la gente deve fermarsi. Quella sosta obbligata era il momento ideale per scaricare tensioni, paure, inquietudini, ansia, eccetera eccetera. [...] In realtà, quando camminavo per le strade di viale Marconi non ero mai sola. Ero sempre a braccetto con tanti accompagnatori fantasma : i loro nomi? Jihad, guerra santa,

---

<sup>96</sup> Ivi, p. 47-49.

kamikaze, undici settembre, terrorismo, attentati, [...] Dovevo resistere per non isolarmi fra le quattro mura domestiche, una via che porta direttamente alla depressione.<sup>97</sup>

Tzvetan Todorov, dans *La peur des Barbares*<sup>98</sup>, nous explique le mécanisme qui se met en place au sein de la population italienne et de leur identité collective : l'arrivée des migrants est un changement face auquel on n'a aucun contrôle, ce qui fragilise son sentiment d'exister et qui peut impliquer une attitude défensive, jusqu'à en arriver, parfois, à la revendication farouche de la culture d'origine. Cela nous ramène également à la notion de « crise de la présence », élaborée par l'ethnologue Ernesto De Martino :

Presenza, esserci nel mondo, esserci nella storia, sono espressioni equivalenti per designare la vitalità umana in atto di distinguersi dal vitale biologico e di aprirsi alla distinzione delle distinte potenze operative creatrici di cultura e di storia : l'utile, la vita morale, l'arte, il logos.<sup>99</sup>

Le thème principal du roman est celui du 'divorce à la musulmane', du rapport de couple et de la répudiation de la femme de la part de l'homme, qui, si elle est prononcée trois fois, rend le divorce définitif. Cependant, la trame policière crée du suspens autour d'autres problématiques, comme le terrorisme islamiste en Italie et la quête identitaire, car ici les identités se déplacent et s'estompent progressivement.

Christian/Issa, *alter ego* de l'auteur, voyage à l'intérieur d'une identité 'autre'. Entre italien et arabe, entre la communauté d'immigrés et les Italiens, l'écriture de Lakhous exprime de manière critique et ironique son regard sur la culture arabe et, à travers elle, sur la culture italienne. L'affranchissement de la langue française est d'abord un signe évident de la rencontre avec la culture italienne que l'auteur accomplit. L'italien constitue une 'libération sociale et littéraire' : le français n'est plus la seule langue de la révolte, comme cela était le cas pour les écrivains maghrébins pendant et après la colonisation. L'italien sert à dénoncer, dialoguer, rencontrer 'l'autre', parler à la fois du quotidien, mais aussi de migration et de cohabitation.

Le fait d'être traduit à l'étranger comme un 'simple' écrivain italien est le signe que cette écriture migrante voyage et perd son identité initiale, se mélange et s'enrichit, gagne en profondeur à chaque livre publié et s'ouvre à de nouveaux horizons linguistiques.

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 60-61.

<sup>98</sup> T. TODOROV, *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 90.

<sup>99</sup> Ernesto DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* [1977], Torino, Einaudi, 2002, p. 657. La crise en question peut être liée, par exemple, à la peur de perdre sa propre place à un moment historique donné, dans lequel le sujet se sent privé de la maîtrise du *je*.

C'est justement sur une ouverture que se termine *Divorzio all'islamica a viale Marconi* : le dialogue entre Christian/Issa et Galal, un jeune homme d'origine égyptienne né en Italie :

- A Roma mi chiamano l'egiziano e al Cairo l'italiano -.  
Né carne né pesce, vuol dirmi Galal. Come essere dappertutto e da nessuna parte.  
Bella fregatura! Il suo non è un caso isolato visto che il problema tocca un'intera generazione di figli di immigrati, nati in Italia o arrivati minorenni. Sono quasi un milione quelli che aspettano di diventare cittadini italiani ». <sup>100</sup>

Ce dilemme auquel l'Italie devra faire face pour grandir avec sa nouvelle population, nous rappelle celui des écrivains 'beurs' : celui de ces jeunes Italiens, issus de l'immigration, qui se trouvent dans cet 'entre-deux', où le patrimoine culturel de leurs parents joue sur leur évolution et constitue un double bagage culturel exceptionnel qui participe à la création de cette nouvelle Italie interculturelle.

Pour son avant-dernier roman, *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario*, publié en 2013, de la Rome multiethnique de piazza Vittorio et de viale Marconi, l'auteur déplace l'intrigue à Turin, où il habite depuis deux ans, et plus précisément à San Salvario, au cœur de la ville, un quartier jeune où 30% des résidents sont étranger. En effet, entre bar et *street food* ethniques, environ 100 nationalités différentes y sont présentes, entre églises, mosquées et temples.

L'ouvrage se présente comme une sorte de recherche anthropologique, déguisée en comédie à l'italienne et maculée de polar. Le protagoniste, Enzo Laganà, se définissant *terrone di seconda generazione*, est un chroniqueur pour l'édition locale d'un journal national : il s'agit, ici, d'un monde bien connu par l'auteur qui a été, lui-même, journaliste à Alger, puis à Rome.

Dans cette veine d'investigation, l'histoire s'ouvre sur le Vieux-Port de Marseille, un lieu permettant à l'auteur de rendre hommage à Jean-Claude Izzo, à Marseille et à ses générations d'immigrés italiens qui se sont succédées.

S'il ne revendique ni réinvente la figure du détective, l'écrivain réutilise celle d'un personnage déjà présent dans ses romans précédents : celui qui ne se contente pas de la réalité, qui veut comprendre, à travers un regard ironique, les origines des stéréotypes racistes et les raisons d'un certain nombre de comportements de beaucoup d'Italiens. Marseille le ramène aux habitants de Turin, par moitié d'origine méridionale, qui ont migré au Nord pour travailler et qui ont été victimes d'un racisme sans précédent.

---

<sup>100</sup> A. LAKHOUS, *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, op. cit., p. 157.

Nous sommes en 2006. Le lecteur suit deux histoires en parallèle : d'abord les fausses pistes inventées par Laganà à propos d'une guerre présumée entre les mafias albanaise et roumaine à Turin, avec son lot d'informateurs, de 'gorges profondes', qui mettent en évidence le sensationnalisme des médias ainsi que la manipulation de l'information, dans une Italie influencée par le 'berlusconisme'.

Enzo devient ensuite le médiateur dans l'histoire d'un petit cochon, Gino, qui, vêtu d'une écharpe de la Juventus, a été filmé se promenant dans une mosquée, violant la sacralité du lieu : il devient une sorte de réfugié politique persécuté par la partie la plus extrémiste de la communauté musulmane de San Salvario. L'auteur n'est pas tendre avec cette partie de la communauté qui s'enflamme pour des causes insensées, pas toujours dignes d'attention. Mais le sort de Gino est aussi au centre des attentions des sympathisants de l'extrême droite à la mémoire courte, et des défenseurs des animaux, pour lesquels le sort de Gino compte plus que celui des migrants. Les thématiques sont parfois seulement effleurées et sont tout aussi nombreuses que les personnages : les traversées des migrants du Sahara à la Méditerranée, le travail des volontaires, la politique italienne et ses relations avec la mafia, la cohabitation entre les communautés, le racisme des Italiens entre eux, qui s'est peu à peu déplacé vers les immigrés, sans oublier la question de la langue et des racines :

Mio padre ripeteva sempre che gli esseri umani hanno lo stesso destino degli alberi, privati delle loro radici muoiono. E non c'è radice più forte della lingua. [...] Ogni persona che lascia la propria terra è come un albero trapiantato altrove, guai a privarlo delle proprie radici.<sup>101</sup>

L'écriture de Lakhous est légère : il veut informer sans ennuyer, il sait doser les différents ingrédients, entre situations surréalistes et événements dramatiques. Il est très critique à l'égard d'une certaine manière d'informer, qui manipule la vérité afin de maintenir les Italiens toujours dans l'ignorance et de solliciter leurs pulsions les plus obscures.

Il aborde tout de même l'état de santé de son pays d'accueil de façon minutieuse : chaque mot est pesé, afin de mettre en scène des situations finalement plutôt ordinaires, dans une 'Italietta' qui ne semble jamais changer et qui s'enrichit des phobies des Italiens, phobies dérivant d'une présumée incommunicabilité entre les cultures.

Nous pouvons sans doute affirmer que l'auteur n'est jamais *graffiante* ; pourtant, Lakhous ne veut pas non plus paraître comme un naïf. Il croit en les 'mots' qui soignent les 'maux'. Dire, exprimer, défendre, dialoguer, tolérer, sont les verbes qu'il conjugue à tous les

---

<sup>101</sup> A. LAKHOUS, *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario*, Roma, Edizioni e/o, 2013.

temps tout au long de ses ouvrages. Ainsi, ses revendications ne sont pas exprimées violemment, certes, mais avec constance et conviction.

Le livre devient un instrument fondamental dont les écrivains italophones doivent se servir pour diffuser leurs impressions, partager leurs regards. L'écriture aide l'auteur à trouver ce qu'il a toujours cherché : faire dialoguer pacifiquement les cultures. Cette force que possèdent les livres nous fait penser immédiatement au personnage migrant d'Erri De Luca à la fin de son ouvrage intitulé *Tre cavalli* (2002). Il est rentré en Italie, mais avant il a été militant, il a tué, s'est défendu, s'est battu pour une cause, pourtant il finira par changer :

Se anch'io sono un altro è perchè i libri più degli anni e dei viaggi spostano gli uomini. Dopo molte pagine si finisce di imparare una variante, una mossa diversa da quella commessa e creduta inevitabile. Mi stacco da quello che sono quando imparo a trattare in altro modo la madesima vita. [...] Metto il libro nella tasca di dentro della giacca, me l'appunto sul petto all'interno. Nel vecchio posto dell'arma ora c'è tutt'altro.<sup>102</sup>

Vittorio VALENTINO

---

<sup>102</sup> Erri DE LUCA, *Tre cavalli*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 109.

## BIBLIOGRAPHIE

- BIANCOFIORE Angela, « Stranieri al Sud : per una ridefinizione delle frontiere », in Actes du colloque *Altri stranieri, Narrativa*, n. 28, Presses Universitaires de Paris X, 2006 ;
- CASSANO Franco, *Il pensiero meridiano* [1998], Bari, Laterza, 2007, (trad. fr. : *La pensée méridienne*, traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, Paris, Éditions de l'Aube, 2005) ;
- CLANET Claude, *Interculturel, introduction aux approches interculturelles en Éducation et en Sciences Humaines*, Toulouse, PUM, 1993 ;
- COMBERIATI Daniele, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang, 2010 ;
- DE LUCA Erri, *Tre cavalli*, Milano, Feltrinelli, 2002 ;
- DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* [1977], Torino, Einaudi, 2002 ;
- DUFLOT Jean, *De Lampedusa à Rosarno. Euromirage*, Villeurbanne, Édition Golias, 2011 ;
- ECO Umberto, « L'Afrique et L'Est : migration et libération », *Athanor*, n°4, 1993 ;
- FORCELLA Enzo, « È la prima volta della "civile Italia" », *La Repubblica*, 26 agosto 1989 ;
- GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996 ;
- GLISSANT Édouard, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009 ;
- GNISCI Armando (a cura di), *Nuovo planetario Italiano*, Troina, Città Aperta Edizioni, 2006 ;
- GNISCI Armando, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003 ;
- LAKHOUS Amara, *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario*, Roma, Edizioni e/o, 2013, (*Querelle autour d'un petit cochon italianissime à San Salvario*, traduit de l'italien par Élise Gruau, Arles, Actes Sud, 2014) ;
- LAKHOUS A., *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, Roma, Edizioni e/o, 2010, (*Divorce à la musulmane à viale Marconi*, traduit de l'italien par Élise Gruau, Arles, Actes Sud, 2012) ;
- LAKHOUS A., *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, Edizioni e/o, 2006, (*Choc des civilisations pour un ascenseur Piazza Vittorio*, traduit de l'italien par Élise Gruau, Arles, Actes Sud, 2007) ;
- LE PICHON Alain, SOW Moussa (dir.), *Le renversement du ciel*, Paris, CNRS Éditions, 2011 ;
- PARATI Graziella, « Italophone voices », in *Studi d'Italianistica nell'Africa australe/Italian Studies in Southern Africa*, vol. 8 n. 2, 1995 ;
- PISANELLI Flaviano, « Habiter et écrire la frontière. La poésie italienne de la migration », in M. Arfa Mensia et S. Saïd (sous la direction de), *Dynamisme des langues, souveraineté des cultures* (Actes du colloque international de Tunis, 15-17 avril 2010, Université de Carthage - ISLT de Tunis), Publications de l'Institut Supérieur des Langues de Tunis, 2013, p. 17-37 ;

PISANELLI Flaviano, « Per una 'scrittura plurale': modelli, immagini e lingua della poesia italiana della migrazione », in Giancarlo Quiriconi (a cura di), *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 2011, p. 403-434 ;

SAÏD Edward Wadie, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* [1978], Paris, Seuil, 1980 ;

TODOROV Tzvetan, *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Robert Laffont, 2008 ;

TODOROV Tzvetan, *L'homme dépaysé*, Paris, Seuil, 1996.

## Internet : une écriture du texte littéraire

Ces dernières années, le développement de la technologie a contribué à redéfinir les espaces d'échange et de partage entre les individus : échanges commerciaux et culturels, échanges de services et d'informations. Il est souvent question de culture numérique, cet « ensemble de technologies conjuguées, ayant produit et continuant à produire des pratiques sociales qui [...] menacent ou contestent la viabilité ou même la légitimité de certaines normes socio-culturelles établies »<sup>103</sup>. Le réseau marque en effet un changement dans la communication en général mais également dans la communication et la production littéraires ; on voit se répandre de multiples formes d'écriture sur internet, telles que l'*E-literature*<sup>104</sup> (qui a des points communs avec le *Net Art* ou *Digital Art*), les blogs et les forums littéraires<sup>105</sup>, ainsi que les expériences narratives de collectifs d'auteurs et d'auteurs individuels. On observe que la présence en ligne de ces auteurs ne se limite pas à la création de sites autobiographiques relatant leur vie et leurs œuvres ; il s'agit plutôt de la mise en place d'un espace où l'œuvre littéraire pure (le texte) s'étend et s'accomplit. Elle n'est plus un simple 'ensemble de mots' mais elle devient musique, son et image, réalisant et élargissant le concept d'hypertextualité cher à la tradition poststructuraliste : la relation qui unit le texte (A) hypotexte à un texte (B) hypertexte.

Dans le contexte culturel italien actuel, les producteurs et les usagers de la littérature se partagent, selon les termes d'Umberto Eco, entre *apocalittici* et *integrati*, détracteurs et partisans de la production sur le web<sup>106</sup>.

Nous essaierons ici d'analyser les expériences d'auteurs *integrati*, tels que Giuseppe Genna et le collectif Wu Ming dans le but de comprendre ce nouveau processus d'écriture et les changements qu'ils apportent au texte littéraire.

Giuseppe Genna est un auteur italien qui a tissé 'un' lien très étroit avec la toile depuis 1995 ; sa pratique de l'écriture en ligne commence avec la création du portail *Clarence* où il réalise un espace, *La società delle menti*, qui contribue au débat sur la littérature et, en particulier, sur le renouveau de la littérature italienne contemporaine. En ouvrant sa page web,

---

<sup>103</sup> Milad DOUEIHI, *La grande conversion numérique*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 37.

<sup>104</sup> On peut définir la *E-Literature* comme une « forma di espressione letteraria e computazionale, non riproducibile su carta, in grado di adoperare diversi sistemi semiotici in modalità ibrida, in grado di mutare forma nel momento in cui nuove tecnologie si rendono disponibili ». Fabio DE VIVO, « E-Literature questa sconosciuta. Storia e stato dell'arte, sistemi affini, generazioni e classificazioni dei generi », in *Testo e Senso*, n°11, 2011, testoesenso.it, p. 10.

<sup>105</sup> L'un des cas les plus emblématiques est celui du blog *Nazione Indiana*, projet de l'association culturelle « Mauta », née le 8 mai 2007, dont le but est de promouvoir la culture, les sciences et la 'démocratie'.

<sup>106</sup> Umberto ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 2003.

on trouve toute une série d'articles, interviews et critiques qui vont de la littérature étrangère à la littérature italienne très contemporaine. Des liens donnent la possibilité de consulter les archives et d'approfondir certains thèmes. On y trouve un forum où il est possible de partager impressions et points de vue, ainsi qu'une note spécifiant que les contenus du site peuvent être diffusés librement. Après la création de son *Clarence*, Genna travaille à la transposition en ligne de la revue papier *Carmilla, letteratura, immaginario e cultura d'opposizione*. Ce cas est très particulier, car ce fanzine arrête la distribution papier pour devenir l'un des webzines les plus lus du réseau italien. À la différence de *Clarence*, né comme un site, *Carmilla* transpose la revue papier sur écran en adaptant et élargissant les contenus. Comme sur une page web, on retrouve les liens qui conduisent vers les articles, les comptes rendus des livres, les interviews mais également vers les romans publiés en ligne. Il est également possible d'accéder en direct aux différents *spin-off*<sup>107</sup> des collaborateurs du site (*Schegge taglienti* d'Alessandra Daniele propose par exemple une série de courts récits de plusieurs auteurs dont l'attitude est ouvertement critique envers la société italienne contemporaine). En s'abonnant au site, il y a également la possibilité de laisser des commentaires et de publier des récits.

On constate que ces créations littéraires pour le web, à la différence des créations sur supports statiques tels que le papier, possèdent des caractéristiques dynamiques qui changent le rapport au texte. Ce dernier devient tout d'abord interactif, permettant à l'individu de communiquer rapidement avec d'autres individus tour à tour émetteurs et récepteurs, multimédial, car il véhicule les images, les textes écrits et le son, et hypertextuel, puisqu'il distribue des informations non linéaires et qu'il 'libère' le lecteur de la succession prédéterminée de ces informations. Le lecteur a donc la possibilité de décider s'il veut continuer une lecture linéaire du texte, s'en éloigner ou passer d'un texte à un autre. Ainsi le concept de hiérarchie (concept qui transparait dans l'utilisation d'un sommaire, qui n'a pas lieu d'être dans les pages web) disparaît : l'auteur a une capacité de contrôle moindre sur ses productions, qui peuvent d'ailleurs être reproduites et partagées par les lecteurs un nombre infini de fois.

Giuseppe Genna réalise ce type d'expérience avec le projet du roman *Medium. No profit, scrittore = lettore, dalla Rete alla carta ma fuori dal mercato*, ainsi décrit par l'auteur lui-même:

Ho deciso di pubblicare *Medium* e di pubblicarlo a tre livelli: a puntate, capitolo per capitolo, in Rete, con trattamento ipertestuale riguardo notazioni, personaggi, motivi che appaiono nel testo – i capitoli appariranno sia su [www.giugenna.com](http://www.giugenna.com) sia su questo sito; terminata la pubblicazione, quotidiana o quasi, dei capitoli, consegnerò

---

<sup>107</sup> *Spin-off* ou série dérivée, il s'agit d'une œuvre de fiction qui reprend soit les personnages (généralement secondaires) soit le cadre d'une fiction précédente.

il testo in un file pdf, scaricabile e leggibile gratuitamente sia su [www.giugenna.com](http://www.giugenna.com) sia su questo sito; al tempo stesso, fin dalla pubblicazione in Rete del primo capitolo, il libro sarà acquistabile in forma cartacea, avendo io deciso di rivolgermi a un servizio di qualità di *print on demand*, che stampa il libro, lo copertina in quadricromia come un normalissimo libro, e lo spedisce a casa di chi lo ha ordinato, alla cifra di 9.19 euro, che sono i puri costi di stampa, poiché io non ci guadagno un centesimo.<sup>108</sup>

L'idée est donc celle de créer un récit qui ne se limite pas à une simple histoire, mais qui fasse rentrer le lecteur dans un univers à 360°. On retrouve ainsi les vraies photos des personnages, une bande sonore (réalisée par Franco Battiato) – on peut écouter des extraits du roman en mp3 – et, si l'on clique sur le lien du site personnel de Genna, on peut également voir les *installazioni*<sup>109</sup> qu'il a créées. On est ainsi face à une nouvelle notion de texte qui devient un objet technico-sémiotique ; on ne peut plus parler d'œuvre mais plutôt d'un ensemble d'idées qui peuvent être croisées, reliées et reconstruites. La narration n'est plus figée, elle est un assemblage qui nous renvoie au concept de 'morceaux' de Derrida, à savoir ces idées qui se rencontrent afin de créer des parcours. Or, un texte n'est jamais seulement un texte linguistique mais il est poly-sémiotique : il possède plusieurs codes et se réalise grâce à la rencontre de différents signes. Dans la tradition de l'imprimerie le texte est toutefois caractérisé par sa fixité et sa linéarité tandis que, comme le souligne Roberto Inversa, la production narrative pour le web « scioglie la concatenazione lineare tra le unità di significato per mettere in evidenza un livello di relazioni superiore, macroscopico : la rete *dei testi*, l'intertestualità ». <sup>110</sup> Celle-ci devient visuellement manifeste grâce aux liens et le dialogue entre ces liens donne vie à une structure réticulaire dans un espace qui devient visible grâce à l'écran et qui ne se limite pas seulement au texte. La ligne cède donc la place au réseau en tant que paradigme de transmission de signification et ainsi le temps, la succession chronologique, disparaît en faveur d'une représentation spatiale du récit. Cette dimension spatiale enrichit et charge de sens le texte en lui donnant une vie autre et en lui permettant de se décliner dans une multitude de langages. C'est dans cette même logique que s'insère l'expérience du collectif Wu Ming.

Wu Ming désigne un groupe de quatre écrivains qui proviennent de la section de Bologne du Luther Blisset Project (1994-1999), collectif devenu célèbre grâce au roman qu'il a produit, *L'œil de Carafa*, (*Q* en italien)<sup>111</sup>. Ces auteurs sont présents sur la scène culturelle italienne

---

<sup>108</sup> <http://www.giugenna.com/mediumprogetto.html>, consulté le 10/09/2013.

<sup>109</sup> [http://www.giugenna.com/installazioni/visione\\_padre.html](http://www.giugenna.com/installazioni/visione_padre.html), consulté le 10/09/2013.

<sup>110</sup> Roberto INVERSA, « Narrative digitali », *Testo e Senso*, n. 11, 2011, p. 2.

<sup>111</sup> LUTHER BLISSETT PROJECT, *Q*, Turin, Einaudi, 2000.

depuis janvier 2000 et font partie du corpus – “nébuleuse”– du New Italian Epic<sup>112</sup>. En amont du travail d’écriture on remarque une vraie démarche ‘philosophique/intellectuelle’. En effet, voici ce que les Wu Ming affirment dans une interview :

Nous nous intéressons au processus social de construction des mythes, ce qui ne signifie pas pour nous « des histoires fausses », nous entendons par là des histoires racontées et partagées, re-racontées et manipulées, par une vaste et multiple communauté, des histoires qui pourraient donner forme à une espèce de rituel, une espèce de sens de la continuité entre ce que nous faisons et ce que d’autres ont fait dans le passé.<sup>113</sup>

Il n’existe donc pas une seule et unique histoire appartenant à un auteur. Chaque récit peut en cacher d’autres qui, pour pouvoir surgir, doivent circuler librement, être réécrits, changés et contaminés par différentes sensibilités. Le web devient alors le médium de communication privilégié de ce groupe d’auteurs ; il ne remplace pas le livre, mais il est conçu comme un support qui l’accompagne en facilitant la diffusion des contenus et en permettant que l’histoire continue à vivre sur des plates-formes changeantes. Les membres de Wu Ming créent tout d’abord un site officiel [wumingfoundation.com](http://wumingfoundation.com) (2000-2010), en html statique, dans lequel ils racontent leur histoire et décrivent leur parcours. Un sommaire donne une vision d’ensemble du contenu du site et permet ainsi de découvrir leur participation au projet Luther Blisset, les anecdotes, la naissance du livre *Q* et leurs actions contre l’industrie culturelle contemporaine et contre les médias. On trouve aussi sur ce site des liens vers les articles de presse qui retracent leur expérience et vers leurs œuvres, toutes publiées avec une licence *Creative commons* car ‘les histoires’, affirment les membres de Wu Ming, « ne sont pas à toi mais à la communauté sans laquelle on ne peut pas les raconter ; on peut vendre les livres car ce sont des objets mais les textes doivent être gratuits<sup>114</sup> ». Le texte littéraire est donc dissocié de l’objet livre ; ce dernier reste un bien, un outil, un autre médium qui peut répondre à des logiques commerciales. Le texte, au contraire, doit tout d’abord se libérer de la logique marchande et devenir ce que

---

<sup>112</sup> New Italian Epic, ou *Nuovo stile epico italiano*, est une dénomination proposée par Wu Ming1 lors d’une intervention à l’Université « McGill » à Montréal en Mars 2008. Il englobe un ensemble d’œuvres littéraires (romans et surtout romans historiques) écrites en Italie entre 1993 et 2008, comme par exemple *Gomorra* de Roberto Saviano, *Nelle mani giuste* de Giancarlo de Cataldo ou encore *Sappiano le mie parole di sangue* de Babsi Jones. Cette définition sera ensuite exposée dans *NEW ITALIAN EPIC version 2.0. Memorandum 1993-2008 : narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, in [www.wumingfoundation.com/italiano/WMI\\_saggio\\_sul\\_new\\_italian\\_epic.pdf](http://www.wumingfoundation.com/italiano/WMI_saggio_sul_new_italian_epic.pdf), consulté le 14/09/2013.

<sup>113</sup> In [http://quadrupani.samizdat.net/spip.php?article69&var\\_recherche=mon%20nom%20est%20personne](http://quadrupani.samizdat.net/spip.php?article69&var_recherche=mon%20nom%20est%20personne), consulté le 10/09/2013.

<sup>114</sup> Hubert ARTUS, *Wu Ming : Aucun pays n'est à l'abri de devenir un peu l'Italie*, Rue89, 27/04/2008, <http://blogs.rue89.nouvelobs.com/cabinet-de-lecture/wu-ming-aucun-pays-n-est-a-l-abri-de-devenir-un-peu-l-Italie>, consulté le 8/09/2013.

Roland Barthes définit dans *S/Z*, le *scriptible*, c'est-à-dire « un modèle productif, un présent perpétuel<sup>115</sup> ». Le meilleur exemple de cette démarche est le roman collectif *Manituana*, publié en 2007. Il fait partie d'un projet transmédiatique de « costruzione di mondo »<sup>116</sup>, une narration qui continue dans plusieurs médias et avec des langages différents (musique, BD, vidéo) ; le clou de ce projet est le site officiel [manituana.com](http://manituana.com). En ouvrant la page web, un plan apparaît dans lequel se trouve un en-tête avec le titre du roman et le nom du collectif et plus bas des liens qui renvoient à d'autres sections. Il est ainsi possible d'avoir accès au livre, téléchargeable en format pdf et rtf, et à une sorte de bande d'annonce, une présentation multimédiale, dans laquelle une voix lit des morceaux du texte accompagnés d'images et de musique. Il est également possible de lire les critiques et de suivre les liens vers les revues ou les journaux qui les ont publiées (*Les Matricules des Anges*, *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*). Ensuite, une section spéciale offre la possibilité de lire les *Racconti ammutinati*, une série de contes qui relatent des épisodes précédant le roman (*Prolegomeni*) ou qui, de par leur style, la reconstitution ou l'époque se rattachent au monde de *Manituana* (les *spin-off* dont il a déjà été question). On a ensuite la possibilité, en utilisant *google earth*, de parcourir les lieux du livre. En ouvrant le fichier *Manituana.kml*, on peut choisir de visiter un lieu, en cliquant sur le lien l'application ouvre à son tour une fenêtre où l'on retrouve les passages du roman qui le décrivent. Le voyage continue ainsi en temps réel, dans les différents scénarios qui peuplent le récit. Ce dernier est agrandi encore par une section qui renvoie à des morceaux de musique et à des interventions qui parlent de l'œuvre. On arrive ensuite au niveau 2 dans lequel il est nécessaire d'insérer un pseudonyme et un mail pour obtenir l'accès. Là, on trouve les différents personnages et leur généalogie<sup>117</sup>, une section *Diramazioni* (embranchements) dans laquelle sont proposés des matériaux qui suggèrent des parcours alternatifs, des *diramazioni* justement, ou des histoires parallèles qui ont le but d'élargir les frontières de la narration et d'inciter les lecteurs à la production d'autres récits qui viendraient compléter le monde *Manituana* : « Noi

---

<sup>115</sup> Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 10.

<sup>116</sup> [wumingfoundation.com/italiano/biografia.htm](http://wumingfoundation.com/italiano/biografia.htm), consulté le 8/09/2013.

<sup>117</sup> Les Wu Ming expliquent ainsi leur naissance littéraire : « Nella fase iniziale della documentazione ci siamo trovati di fronte a personaggi storici con biografie complesse, romanzesche, romantiche nell'accezione settecentesca del termine. Vite di frontiera, personaggi a cavallo tra mondi e culture, non era difficile trasformare quelle figure in eroi letterari. Così le biografie hanno funzionato come humus e come seme per far crescere i personaggi non-storici, quelli di fantasia. Abbiamo cercato di rendere sulla pagina il senso di legami complessi, su più livelli: sociali, affettivi, abbiamo cercato il senso comune in traiettorie esistenziali apparentemente divergenti e i motivi di stacco e differenza in destini apparentemente simili; abbiamo giocato molto sull'idea di alter-ego, di doppio animico, di ombra. Le relazioni tra i personaggi seguono così un'economia emozionale e spirituale prima che di meccanismo narrativo, ed è forse questo a conferire alle pagine la carica emotiva di cui parli ». (*Dalla versione integrale dell'intervista al Venerdì di Repubblica*, 23 marzo 2007) in [inside.manituana.com/section/77](http://inside.manituana.com/section/77), consulté le 8/09/2013.

vorremmo che diventassero racconti prodotti dalla comunità dei lettori in modo che il sito si trasformasse in un'estensione partecipata del romanzo e soprattutto del mondo che vogliamo esplorare. Unico vincolo: coerenza e compatibilità storiche<sup>118</sup> ». La même volonté se manifeste dans la partie *Conversazioni* qui abrite les réflexions, les opinions et les pensées multiples des lecteurs, chaque post est publié et peut être commenté par la suite. Ces réflexions viennent à leur tour peaufiner le récit d'origine, qui s'étend vers d'autres événements historiques, d'autres contextes et d'autres luttes comme, par exemple, celles des mineurs (et parmi eux des immigrés italiens) dans le Colorado en 1914 (*Libri usati, stragi di operai, Manituana. Un percorso "serendipico"*)<sup>119</sup>. Pour compléter ce tableau, en 2007 les Wu Ming réalisent une œuvre multimédiale sur la révolte indienne de 1763 guidée par Pontiac<sup>120</sup> avec les textes de WM2, Giovanni Cattabriga, les musiques d'Oppi, Pieretto, Pillia et Sommacal et les dessins de Camuncoli et Landini, téléchargeables gratuitement sur le site. Les Wu Ming expliquent de cette manière la naissance de cette œuvre dérivée :

Già altre volte avevamo usato il reading musicale per mettere in scena le nostre storie. In questo caso, però, volevamo sperimentare una maggiore autonomia. Le letture, intrecciate alla musica, non dovevano essere semplici estratti del romanzo: volevamo che costituissero una vicenda laterale, completa, che si potesse seguire dall'inizio alla fine anche senza conoscere *Manituana*. Così abbiamo scritto dodici testi originali, mentre i musicisti facevano altrettanto con le loro composizioni : parole e musica sono nate e cresciute insieme. [...] Complice la nostra domestichezza con i prodotti per l'infanzia, la scelta è caduta su una sorta di fiaba sonora per adulti, un audiolibro illustrato, con disegni, parole e suoni.<sup>121</sup>

Le récit devient alors une entité en mouvement, il est une permutation et une recomposition d'autres textes et le travail littéraire n'est donc pas seulement un pur travail d'écriture qui a une fin en soi ; il représente plutôt la volonté d'ouverture aux multiples possibilités de création. Le texte s'approche ainsi du 'texte idéal' de Roland Barthes, dans lequel les réseaux sont multiples et jouent entre eux ; il n'y a pas un seul commencement et le nombre de sens n'est jamais clos. Dans ce texte idéal, en outre, la lecture n'est plus une opération prédictive, un geste parasite ; lire est un acte créatif. Le lecteur peut réagir au texte, l'utiliser, le diffuser et il peut s'engager dans l'histoire. George Landow parle à ce propos de

---

<sup>118</sup> <http://inside.manituana.com/section/90>, consulté le 9/09/2013.

<sup>119</sup> <http://inside.manituana.com/documenti/91/8319>, consulté le 9/09/2013.

<sup>120</sup> Odawa Pontiac, chef indien qui a mené la guerre dite 'révolution Pontiac' en 1763 entre les tribus indiennes de la région des Grands Lacs aux États-Unis et le gouvernement britannique. C'est le protagoniste du roman *Manituana*.

<sup>121</sup> <http://pontiac.manituana.com/section/103>, consulté le 9/09/2013.

« scrilettore » (*Wreader*)<sup>122</sup> ; celui-ci peut donc prendre part à la création littéraire de manière active et rapide et ainsi les rôles d’auteur et de lecteur se mêlent car ce dernier devient consommateur et producteur de texte. Tout d’abord, il est l’auteur d’un texte personnalisé puisqu’il choisit le parcours de lecture à suivre, « arrogandosi così l'autorità di un'autonoma costruzione di significati<sup>123</sup> », et il peut ensuite collaborer à la création d’autres œuvres en se positionnant dans une relation directe avec les auteurs et en éliminant ainsi la distance qui le séparait d’eux auparavant. Le web donne en effet la possibilité de trouver, d’organiser et de partager une expérience selon une attitude mentale d’ouverture et de liberté qui permet de dépasser l’idée de contrôle individuel au profit de la participation du plus grand nombre. En 2003, par exemple, Wu Ming et le portail internet Xaiel, lancent le projet d’un roman collectif en ligne. L’incipit est donné, les internautes peuvent écrire la suite. Naît ainsi le roman *Ti chiamerò Russel*, publié ensuite par une petite maison d’édition d’Imola, Bacchilega et le collectif Kai Zen, formé par quatre internautes (Jadel Andreetto, Bruno Fiorini, Guglielmo Pispisa et Aldo Soliani) qui avaient participé à ce projet de ‘Roman total’ et dont les histoires avaient été sélectionnées. Chacun écrivait de chez soi, sans se connaître ; ils ne se rencontrent finalement que lors de la première présentation du livre dans une librairie d’Imola. C’est ainsi que les membres de ce nouveau collectif expliquent leur rencontre : « Ci siamo piaciuti e ci siamo scambiati l’indirizzo email. Poi da casa abbiamo cominciato a bombardarci di idee, progetti, proposte<sup>124</sup> ». Ainsi le projet Kai Zen voit le jour qui s’articule en deux parties : d’une part, la formation fixe qui publie sous le nom de Kai Zen (tous ces récits sont publiés en *copyleft*, sous la licence *creative commons*) et, d’autre part, le projet expérimental de ‘Roman total’, à savoir des initiatives en ligne ouvertes à tous, basées sur l’expérience de *Ti chiamerò Russel*. Ici l’écriture n’est plus un processus individuel, elle est plutôt un processus qui tient du travail d’équipe et qui adopte une approche ludique du métier d’écrivain ; partager, discuter, confronter et remanier le texte deviennent les opérations de base qui aboutissent à l’œuvre littéraire. Cette nature sociale constitue la caractéristique la plus représentative du web et de sa version 2.0<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> George P. LANDOW, *Hypertext 2.0. The convergence of contemporary critical theory and technology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.

<sup>123</sup> Raul MORDENTI, *L'altra critica. La nuova critica della letteratura tra studi culturali, didattica e informatica*, Roma, Metemi, 2007.

<sup>124</sup> Sonia LOMBARDO, en collaboration avec *Kai Zen Clan*, *Laboratorio Kai Zen. Serie guide alla letteratura 2.0 : la scrittura collettiva*, <http://fr.scribd.com/doc/47327859/Letteratura-2-0-la-scrittura-collettiva>, consulté le 9/09/2013.

<sup>125</sup> Ce terme désigne une plate-forme dont l’architecture serait la participation, l’interaction des usagers et donc le partage entre les usagers. Le web 2.0 valoriserait donc le rôle contributif des utilisateurs (on parle à ce propos de ‘plate-forme participative’ ou, comme Pierre Lévy, d’‘intelligence collective’).

Le dialogue sous-jacent au texte a, bien sûr, toujours existé<sup>126</sup>, mais le web le rend visible grâce, notamment, à sa mobilité et à la possibilité d'une utilisation participative qui laisse le circuit écriture-lecture-réécriture ouvert.

La narrativité contemporaine sur le web se décline selon des règles qui brisent la fixité du texte en lui conférant une nouvelle identité. En publiant en ligne, ces auteurs dépassent les confins du livre en tant qu'objet et offrent à la narration la possibilité de s'ouvrir et de faire tache d'huile. Les récits deviennent des lieux habitables et le web à son tour devient la métaphore de la possibilité d'un 'texte en devenir', changeant, fluide, transmédial, scriptible et re-scriptible. Giuseppe Genna, Wu Ming et Kai Zen s'approprient ce média de différentes manières mais dans le même esprit, dans le but de créer des histoires assez grandes « per essere casa per chiunque » et assez labyrinthiques « per poter regalare la felicità dello smarrimento »<sup>127</sup>. Ils créent des « schizzi paesistici »<sup>128</sup>, habités et dilatés par d'autres expressions artistiques, comme le démontrent *Manituana* et *Medium*. La narration n'est donc pas en train de perdre sa valeur, comme le craignent les détracteurs de ces pratiques, elle est plutôt en train de se renouveler en acceptant les défis et les possibilités que les nouvelles technologies lui ouvrent. Ces écrivains suivent le slogan de Jello Biafra<sup>129</sup>, *Don't hate the media. Become a media*. Devenir média signifie gagner en puissance et élargir le spectre des actions possibles ; cela implique l'instauration d'une communication ouverte et toujours en devenir qui permet à la culture de se libérer de toute hiérarchie et d'aller au delà de l'autorité de l'auteur en redéfinissant l'enjeu du travail littéraire, cette « capacité de faire du lecteur, non plus un consommateur mais un producteur de textes ».<sup>130</sup>

Irene CACOPARDI

---

<sup>126</sup> Prenons comme exemple les textes manuscrits du Moyen Âge avec leurs notes et leurs gloses ; ces textes sont à leur tour ouverts, une caractéristique qui semble s'arrêter avec la tradition de l'imprimerie et avec la philologie de l'époque de Gutenberg.

<sup>127</sup> Gaia DE PASCALE, *WU MING. Non soltanto una band di scrittori*, Genova, Il melangolo, 2009, p. 82.

<sup>128</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999, p. 3.

<sup>129</sup> Eric Reed Boucher, ex-chanteur du groupe punk hardcore *Dead Kennedys*. Voir son autobiographie, Jello BIAFRA, *Que la farce soit avec vous : Paroles 1978-2011*, Le Martinot, Rytrut éditions, 2012.

<sup>130</sup> R. BARTHES, *S/Z, op. cit.*, p. 10.

## BIBLIOGRAPHIE

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 ;

BIAFRA Jello, *Que la farce soit avec vous : Paroles 1978-2011*, Le Martinot, Rytrut éditions, 2012 ;

DE PASCALE Gaia, *WU MING. Non soltanto una band di scrittori*, Genova, Il melangolo, 2009 ;

DE VIVO Fabio, « E-Literature questa sconosciuta. Storia e stato dell'arte, sistemi affini, generazioni e classificazioni dei generi », *Testo e Senso*, n. 11, 2011, <http://testoesenso.it/article/view/53/57> ;

DOUEIHI Milad, *La grande conversion numérique*, Paris, Éditions du Seuil, 2008 ;

INVERSA Roberto, « Narrative digitali », *Testo e Senso*, n. 11, 2011, <http://testoesenso.it/article/viewFile/42/45> ;

LANDOW George P., *Hypertext 2.0. The convergence of contemporary critical theory and technology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997 ;

MORDENTI Raul, *L'altra critica. La nuova critica della letteratura tra studi culturali, didattica e informatica*, Roma, Metemi, 2007 ;

WITTGENSTEIN Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999.

## SITOGRAFIE

<http://blogs.rue89.nouvelobs.com>

<https://www.carmillaonline.com>

<https://giugenna.com>

<http://www.manituana.com>

<https://www.nazioneindiana.com>

<http://quadruppani.samizdat.net>

<http://testoesenso.it>

<http://www.wumingfoundation.com/giap/>

<http://fr.scribd.com>