

2

CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA
LEGALITÀ PER IL PATRIMONIO
AMBIENTALE, SOCIALE,
CULTURALE ED ECONOMICO

STUDI DEI CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA LEGALITÀ

A CURA DI

Giuliana Calcani,
Francesca Di Lascio,
Maria Chiara Giorda,
Fridanna Maricchiolo,
Susanna Nanni



Roma TriE-Press
2024



2

CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA
LEGALITÀ PER IL PATRIMONIO
AMBIENTALE, SOCIALE,
CULTURALE ED ECONOMICO

STUDI DEI CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA LEGALITÀ

A CURA DI

Giuliana Calcani,
Francesca Di Lascio,
Maria Chiara Giorda,
Fridanna Maricchiolo,
Susanna Nanni



CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA LEGALITÀ PER IL PATRIMONIO AMBIENTALE,
SOCIALE, CULTURALE ED ECONOMICO

Collana diretta da Maria Chiara Giorda, Fridanna Maricchiolo, Paola Perucchini
Premi Tesi, Serie “Studi dei custodi consapevoli di legalità”

Comitato editoriale

Giuliana Calcani, Alessandro Calvi, Patrizio Campisi, Giulia Caneva, Giampaolo Conte,
Francesca Di Lascio, Laura Farroni, Gianpaolo Fontana, Maria Chiara Giorda, Francesco
Longobucco, Roberto Maieli, Fridanna Maricchiolo, Susanna Nanni, Valerio Pieri,
Giovanna Pistorio, Anna Lisa Tota.

Coordinamento editoriale

Gruppo di lavoro *Roma TrE-Press*

Cura editoriale e impaginazione

teseo  editore Roma teseoeditore.it

Elaborazione grafica della copertina

MOSQUITO  mosquitoloroma.it

Caratteri grafici utilizzati: Domaine Display Black; Futura-Bold; FuturaStd Book; MinionPro-Regular
(copertina e frontespizio). Garamond (testo).

Edizioni *Roma TrE-Press* ©

Roma, novembre 2024

ISBN 979-12-5977-397-5

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence
(CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla,
trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell'ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma.

STUDI DEI CUSTODI CONSAPEVOLI DI LEGALITÀ, vol. 2
a cura di Giuliana Calcani, Francesca Di Lascio, Maria Chiara Giorda, Fridanna
Maricchiolo, Susanna Nanni

Indice

Giuliana Calcani, Francesca Di Lascio, Maria Chiara Giorda, Fridanna Maricchiolo, Susanna Nanni <i>Introduzione al Volume 2</i>	7
Marianna Mazzeola <i>La regolazione ambientale tra sviluppo sostenibile e transizione ecologica</i>	11
Jacopo Cerrito <i>Islam e laicità in Francia. Analisi e riflessioni sul processo ai fatti del Bataclan</i>	33
Michela Silvestri <i>Un'analisi sociologica sugli stereotipi di genere nell'infanzia: l'educazione come pratica di libertà in bell books</i>	55
Valerio Greco <i>L'immagine della donna nei videogiochi da Lara Croft a Frey Holland: solite stereotipie o cambio di direzione?</i>	83
Flaminia Torregiani <i>Teatro per la Identidad para público infantil: nuove sfide artistiche per il recupero dei pronipoti in Argentina</i>	113
Lia Montereale <i>La circolazione internazionale dei beni culturali: principali profili giuridici, giurisprudenziali e di diplomazia culturale</i>	143
Tamara Follesa <i>Metodologie di indagine e approcci multidisciplinari nell'autenticazione dell'arte contemporanea per il contrasto al fenomeno della falsificazione. Un caso studio attorno all'opera di Umberto Lilloni</i>	161

GIULIANA CALCANI, FRANCESCA DI LASCIO, MARIA CHIARA GIORDA,
FRIDANNA MARICCHIOLO, SUSANNA NANNI

Introduzione al Volume 2

Anche questo secondo volume della collana editoriale Custodi Consapevoli della Legalità presenta alcuni contributi, in totale sette, sintesi o estratti di tesi di laurea o di master universitario che hanno trattato temi sulla legalità in tre diverse aree del progetto presentato nella premessa, che rimandano rispettivamente al patrimonio ambientale, sociale e culturale.

Per quanto riguarda l'area del patrimonio ambientale, l'articolo proposto dalla dr.ssa Marianna Mazzarella ha ad oggetto il principio dello sviluppo sostenibile, che viene esaminato nella prospettiva giuridica e, in particolare, del diritto amministrativo. Lo scritto ricostruisce, innanzitutto, l'evoluzione del quadro normativo di riferimento muovendo dall'analisi delle indicazioni emerse, in primo luogo, nel diritto internazionale grazie all'operato dell'ONU. È poi oggetto di ricostruzione la sequenza dei provvedimenti che accolgono il principio di sostenibilità ambientale nel contesto europeo, ricostruito fino alle recenti previsioni del programma *REPowerEU*. Delle fonti richiamate sono messi in evidenza, in particolare, i principi generali, qualificati come 'fondamentali' ai fini della regolazione ambientale non solo a livello europeo ma anche (e soprattutto) a livello nazionale. Il contributo conclude evidenziando come, in mancanza di un quadro normativo unitario e stabile, la legislazione c.d. 'per principi' abbia il pregio di consentire la governance non solo multilivello ma anche multisettore delle questioni ambientali attraverso la possibile applicazione, in chiave espansiva, del diritto internazionale anche nei diritti nazionali. I contenuti del diritto italiano in materia confermano la tesi esposta, tenuto conto della loro stretta prossimità a quelli di derivazione sovranazionale.

Per quanto riguarda l'area tematica del patrimonio sociale, sono tre le tesi pubblicate in questo volume. L'estratto della tesi di Jacopo Cerrito, *Islam e laicità in Francia. Analisi e riflessioni sul processo ai fatti del Bataclan*, analizza, con gli strumenti storico religiosi, il processo riguardante l'attentato al Bataclan del 13 novembre 2015, concentrandosi sulla figura centrale di Salah Abdeslam. Partendo dalle motivazioni della sentenza e dalla narra-

zione giudiziaria di Emmanuel Carrère, la paura legata all'Islam, la difesa estrema della laicità come risposta alla crisi dell'identità nazionale sono legate al ruolo dell'Islam nelle periferie francesi, focalizzandosi sulla cultura beur e sulle dinamiche di esclusione e reislamizzazione. Viene evidenziato come la ghettizzazione e la mancanza di integrazione siano i fattori principali che portano alla radicalizzazione e alla violenza. Emerge l'importanza di un dialogo costruttivo per superare il separatismo e promuovere una reale inclusione tra le diversità, in un continuo dialogo tra storia e memoria. Cerrito ha saputo valorizzare fonti originali e legarle a un impianto teorico forte che getta luce su un evento straordinario che cela tuttavia un dilagare di ordinario disagio, violenza e repressione. Nodi affrontati dalle discipline che oggi si occupano di religione e fenomeni fondamentalisti, studiandone le ragioni e le dinamiche.

La tesi di Michela Silvestri affronta il ruolo delle aspettative, degli stereotipi di genere e del Femminismo nella società odierna nell'influenzare e condizionare scelte e atteggiamenti già durante l'età scolare. Il testo evidenzia come i processi culturali di socializzazione possano influenzare le aspettative di genere nelle bambine e nei bambini. Dopo aver espresso alcune perplessità sul binarismo di genere che ne consegue, il lavoro di Silvestri si occupa di presentare in breve il movimento femminista intersezionale, vale a dire quello che prende in considerazione le varie forme di oppressione e privilegio e le mette in relazione, facendo riferimento alle opere dell'attivista afroamericana bell hooks, la quale ha messo in rilievo l'interconnessione tra sessismo, razzismo e lotta di classe. Importante è l'ambito educativo per lo sviluppo del pensiero critico e della costruzione di comunità di apprendimento fondate sul rispetto e l'ascolto reciproco. A termine dell'elaborato, sono presentati alcuni spunti e suggestioni su come praticare un'educazione più attenta ai temi di genere, che permetta il corretto sviluppo dei più piccoli, poiché da essi dipende una società più libera e, di conseguenza, più giusta.

Sempre sul tema degli stereotipi e della parità di genere, la tesi di Valerio Greco, con un approccio sociologico, partendo dal presupposto e l'osservazione che nell'immaginario sociale, la presenza femminile è sempre inferiore a quella maschile, indaga la rappresentazione della donna all'interno del mondo dei videogiochi ripercorrendo un arco di tempo che va dal 1996 al 2023 attraverso alcune protagoniste emblematiche: Lara Croft, Bayonetta, Aloy, Ellie, Frey. Questa analisi ha fatto emergere la presenza degli aspetti stereotipici del ruolo femminile nell'immaginario sociale e culturale, incarnati nei personaggi femminili analizzati: dal fisico perfetto e attraente fortemente sessualizzato e oggettivato, all'immagine demoniaca da strega, dalla

tendenza generale ad aiutare tutti coloro che soffrono, soprattutto i più deboli, dalla solidità morale e psicofisica, alla rivalità tra donne. Greco racconta come si è evoluto nel tempo la rappresentazione della donna nei videogiochi, tentando di uscire dal corpo sessuato, riducendo la marcatura di genere maschio-femmina o uomo-donna.

A cavallo tra l'area del patrimonio sociale e quella del patrimonio culturale si colloca il lavoro di Flaminia Torregiani, frutto di una ricerca di tesi magistrale condotta a Buenos Aires con una Borsa per la Mobilità Internazionale di Ateneo. Esso esplora il territorio della difesa del diritto all'identità in Argentina per esaminare, da una prospettiva teatrale, l'infaticabile lotta delle Abuelas di Plaza de Mayo (Nonne di Piazza di Maggio) nella ricerca dei loro nipoti: i figli dei *desaparecidos*, bambini, oggi adulti, sottratti dai militari durante l'ultima dittatura civico-militare argentina (1976-1983) a genitori che, considerati sovversivi, vennero sequestrati, torturati, uccisi e i loro corpi fatti scomparire. In anni recenti, si è compresa l'importanza di estendere la ricerca anche ai pronipoti che, non solo rappresentano la quarta generazione di vittime del terrorismo di Stato in Argentina ma costituiscono anche un canale privilegiato per la ricerca dei loro genitori. Per questo, il *Teatro por la Identidad*, movimento teatrale nato nel 2000 come "braccio artistico" delle Abuelas per estendere la loro lotta sui palcoscenici argentini e internazionali, ha iniziato a rivolgersi a un pubblico giovanissimo – quello dei pronipoti, appunto – dando vita a *Teatro por la Identidad para público infantil*. La tesi di Torregiani esamina, allora, un corpus di opere – di cui si riporta in questa sede l'analisi circoscritta a tre di esse: *Preguntas* di Anabel Ares, *Boyón, y la isla de la incertidumbre* di Mariano Rabe Monti e *Una carta para Clara* di Antonia García Castro – volte alla sensibilizzazione di una cultura democratica e di difesa di diritti umani attraverso una pedagogia teatrale della memoria che ricorre a forme e linguaggi specificamente pensati per bambini e bambine dai 6 ai 12 anni di età.

In riferimento più stretto all'Area del patrimonio culturale, le due tesi premiate con la pubblicazione di un estratto in questo secondo volume, – Legalità e patrimonio culturale, sono incentrate su aspetti diversi, ma interconnessi, della tutela dei beni archeologici e storico-artistici. *La circolazione internazionale dei beni culturali: principali profili giuridici, giurisprudenziali e di diplomazia culturale* è il titolo della ricerca condotta da Lia Montereale per il conseguimento del master biennale di secondo livello "Esperti nelle attività di valutazione e di tutela del patrimonio culturale", nel Dipartimento di Studi Umanistici - Roma Tre. Grazie all'attività svolta presso il Ministero della Cultura e alla sinergia con esperti dello stesso Ministero e dell'Avvocatura Generale dello Stato, Lia Montereale offre una sintesi critica e ag-

giornata del complesso sistema di indirizzo e di controllo, necessario a garantire la legalità di esportazione e di importazione di beni culturali, in rispetto della normativa vigente in Italia, nel quadro più ampio del diritto dell'Unione europea, delle Convenzioni internazionali e delle attività di diplomazia culturale per il recupero dei beni esportati illecitamente.

L'estratto di tesi di Tamara Follesa, dal titolo *Metodologie di indagine e approcci multidisciplinari nell'autenticazione dell'arte contemporanea per il contrasto al fenomeno della falsificazione: un caso studio attorno all'opera di Umberto Lilloni*, riguarda invece l'autenticazione dell'opera d'arte, attività che è il presupposto stesso per la sua legale messa in circolazione a fini commerciali o espositivi. In questo caso si tratta del lavoro conclusivo per il conseguimento del diploma di master annuale di secondo livello "Strumenti scientifici di supporto alle attività di conoscenza e di tutela del patrimonio culturale" del Dipartimento di Studi Umanistici - Roma Tre, svolto da una professionista già attiva nel settore delle perizie d'arte, che ha preso in esame una delle opere a firma Lilloni presenti nel Laboratorio sul falso attivo presso il suddetto Ateneo, grazie all'accordo di collaborazione con il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale.

In entrambi i casi ad essere premiato è stato il risultato ottenuto grazie a corsi *post lauream* e laboratori innovativi, attivi presso l'Università Roma Tre, da due giovani e brillanti professioniste che non hanno esitato a tornare studentesse, anche se già inserite nel modo del lavoro, consapevoli dell'importanza della formazione e dell'aggiornamento continuo, con una prospettiva interdisciplinare.

*Giuliana Calcani
Francesca Di Lascio
Maria Chiara Giorda
Fridanna Maricchiolo
Susanna Nanni*

MARIANNA MAZZARELLA*

La regolazione ambientale tra sviluppo sostenibile e transizione ecologica

ABSTRACT

Al fine di fornire un'analisi delle politiche pubbliche internazionali ed europee in materia di sviluppo sostenibile e nell'ambito del processo di transizione ecologica, si indagano innanzitutto le principali iniziative adottate sin dagli anni Settanta del secolo scorso, per procedere poi allo studio dei principi fondamentali della tradizionale regolazione ambientale europea e nazionale, che guidano le azioni amministrative.

To analyse the International and European public policies on sustainable development and within the framework of the ecological transition process, the main initiatives adopted since the 1970s are first investigated, followed by the study of the fundamental principles of traditional European and national environmental regulation, which guide administrative actions.

PAROLE CHIAVE: Regolazione ambientale; Sviluppo sostenibile; Transizione ecologica; Ambiente; Diritto dell'ambiente.

KEYWORDS: Environmental regulation; Sustainable development; Ecological transition; Environment; Environmental law.

* Marianna Mazzarella è assegnista di ricerca in diritto amministrativo nell'Università Roma Tre.

1. Premessa: la spinta internazionale ed europea verso la sostenibilità

L'alterazione e la conseguente rottura dell'equilibrio tra il «fatto creativo» e il «fatto distruttivo» dell'uomo (Giannini, 1971. 1122) hanno determinato l'insorgenza della tutela ambientale come nuovo interesse dotato di rilevanza giuridica (Giannini, 1973. 23; Postiglione, 1985. 32-60; Predieri, 1981. 507-512; Rossi, 2021. 4; Salvemini, 2019. XIX-XX).

L'insufficienza delle nuove tecnologie nella limitazione dello sfruttamento delle risorse, l'incremento della popolazione mondiale, l'enorme – e talvolta sovrabbondante – produzione di beni da parte dei paesi maggiormente sviluppati e il raggiungimento di un livello medio di industrializzazione anche da parte di quelli meno industrializzati hanno evidenziato la necessità di adottare nuovi modelli industriali (Moliterni, 2022. 407 ss.; Rossi, 2021. 4-5).

La crescita economica deve coniugarsi con la tutela ambientale: a livello internazionale, europeo, e poi nazionale, sono stati avviati dei processi volti a dirigere le politiche industriali verso una vera e propria transizione ecologica, che generi una scissione tra lo sfruttamento delle risorse naturali, ancora a disposizione, e il raggiungimento degli scopi economici (Moliterni, 2020. 53).

La locuzione “transizione ecologica” rinvia in modo diretto a un processo di passaggio verso una prospettiva di maggiore tutela dell'ambiente, cioè verso una dimensione sostenibile (*System Dynamics Group Massachusetts Institute of Technology* (MIT), 1972. 155). Essa non ha dimostrato, tuttavia, di avere dei confini ben delineati: oltre alla mancanza di una definizione di transizione ecologica, non si ha piena contezza di ciò verso cui si transita e degli obiettivi che si intendono raggiungere, né soprattutto della sua estensione e intensità temporale (de Leonardis, 2021. 781-782).

Nel Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza italiano (di seguito PNRR) la transizione ecologica è intesa come fondamento di un «nuovo modello di sviluppo italiano ed europeo» (PNRR, 14), sostenibile, fondato sulla riduzione delle emissioni, sulla prevenzione del dissesto territoriale e sulla minimizzazione dell'impatto sull'ambiente delle attività produttive. Il processo di transizione ecologica investe oggi diversi settori, quello economico, sociale, degli ecosistemi e delle istituzioni, diversamente dalla fine degli anni Ottanta, quando era caratterizzato dall'intergenerazionalità, ma limitato al settore ambientale (Bifulco, 2008. 74 ss.; de Leonardis, 2021. 789).

Si potrebbe, dunque, definire «la transizione ecologica come l'insieme delle strategie e iniziative finalizzate a costruire le basi di una società attenta agli equilibri planetari (in tale definizione si mette in evidenza la centralità

della tutela e del rispetto dell'ambiente) che hanno ad oggetto non uno ma vari sistemi complessi (qui ad esempio appare in contropunto il ruolo delle istituzioni) e che hanno nella sostenibilità il proprio punto di forza (qui si sottolinea il riferimento all'ambiente come elemento trainante)» (de Leonardi, 2021. 794).

Nel compimento del processo di transizione ecologica, lo sviluppo deve essere sostenibile: la sostenibilità, cioè, «costituisce un limite alla massimizzazione dello sviluppo» (Rossi, 2021. 20-21). Affinché tale transizione avvenga, occorre limitare lo sviluppo ogniqualvolta contrasti con l'interesse ambientale e incida negativamente sulla qualità della vita delle generazioni future (Rossi, 2021. 20-21).

Alla luce di tale contesto si intende ricostruire le politiche pubbliche internazionali ed europee in materia di sviluppo sostenibile e transizione ecologica. A tal fine si indagano innanzitutto le principali iniziative adottate sin dagli anni Settanta del secolo scorso in vista di uno sviluppo sostenibile, per procedere poi all'analisi dei principi fondamentali della tradizionale regolazione ambientale europea e nazionale, che guidano le azioni amministrative.

2. Le principali iniziative adottate: dalla Dichiarazione «sull'ambiente umano» del 1972 all'Accordo di Parigi del 2015

Soffermandosi sulle origini storico-politiche della sostenibilità e dello sviluppo sostenibile è possibile comprendere la *ratio* degli strumenti giuridici adottati in vista del compimento del processo di transizione ecologica.

Il concetto di sostenibilità è studiato per la prima volta in seno alla Conferenza delle Nazioni Unite, tenutasi a Stoccolma nel 1972 (Salvemini, 2019. 59-60), durante la quale è stata elaborata la Dichiarazione «sull'ambiente umano». In essa viene sancito il diritto di ogni uomo a godere della libertà, dell'eguaglianza e di condizioni di vita soddisfacenti in un ambiente che gli permetta di vivere nella dignità e nel benessere. Secondo le previsioni di tale documento, l'essere umano stesso è responsabile della protezione e del miglioramento dell'ambiente davanti alle generazioni future: lo sviluppo economico e sociale degli stati deve infatti collocarsi in tale direzione e garantire il raggiungimento dei suddetti obiettivi.

Il principio 21 di tale Dichiarazione prevede, da un lato, la possibilità per ogni stato di sfruttare le proprie risorse e, dall'altro, il dovere di controllare che le attività svolte sul proprio territorio non arrechino danni ambientali ad altri stati o ad aree non coperte dalla propria giurisdizione.

In vista di ciò, in seguito alla Conferenza, è stato elaborato un Piano di azione, costituito da 109 raccomandazioni. È stato inoltre istituito il primo organo internazionale dotato di specifiche competenze ambientali: il Programma delle Nazioni Unite per l'ambiente (*United Nations Environment Programme-UNEP*) (Nucera, 2011. 190-219), deputato alla raccolta e alla valutazione di dati ambientali globali e nazionali, all'elaborazione di strumenti politici di protezione ambientale e al coordinamento e orientamento degli organi politici.

Dal 1972 le istituzioni internazionali, e comunitarie, sono intervenute a più riprese nel dare avvio alla definizione dei principi cardine del diritto dell'ambiente e delle politiche ambientali, assumendo un ruolo cardine rispetto al raggiungimento di tali finalità (de Leonardis, 2004. 513 ss.).

Nel 1987 la Commissione Mondiale su Ambiente e Sviluppo (*World Commission on Environment and Development-WCED*) ha elaborato il Rapporto Brundtland, dal titolo «*Our common future*» (Crosetti, Ferrara, Fracchia, Olivetti Rason, 2008), nel quale è contenuto per la prima volta un riferimento allo sviluppo sostenibile inteso come: «[...] uno sviluppo che soddisfi i bisogni del presente senza compromettere la possibilità delle generazioni future di soddisfare i propri». Lo sviluppo sostenibile deve essere dunque ritenuto un processo di cambiamento caratterizzato dalla coerenza tra lo sfruttamento delle risorse, la direzione degli investimenti, l'orientamento dello sviluppo tecnologico, i cambiamenti istituzionali e i bisogni attuali e futuri (Fois, 2017. 72 ss.; Fracchia, 2012. 559 ss.; Fracchia, 2019. 88-90).

Le dichiarazioni contenute nel Rapporto Brundtland e nella precedente Dichiarazione delle Nazioni Unite alla Conferenza «sull'ambiente umano» hanno costituito le fondamenta della successiva Dichiarazione «sull'ambiente e lo sviluppo» e dell'Agenda 21 (Antonioli, 2016. 38; Soave, 1993. 761-767), frutto della Conferenza delle Nazioni Unite «sull'ambiente e lo sviluppo» (*United Nations Conference on Environment and Development-UNCED*) tenutasi a Rio de Janeiro nel 1992 (Salvemini, 2019. 60-62). Da esse emerge un più profondo legame tra lo sviluppo sostenibile e una maggiormente equa distribuzione della ricchezza da parte dei paesi più sviluppati a quelli che possiedono un numero inferiore di risorse (Marchisio e Caraguso, 1993. 259 ss.): cioè tra ambiente e sviluppo, come si evince anche dal titolo della conferenza. Al principio 3 si definisce lo sviluppo sostenibile come: «The right to development must be fulfilled so as to equitably meet developmental and environmental needs of present and future generations». Nonostante l'assenza di una chiara definizione di sviluppo sostenibile (Perlingieri, 2005. 73), si assiste a una associazione concettuale tra l'ambiente e lo sviluppo, evidenziando così la necessità di adottare un metodo interpretativo

integrato (Fracchia, 2019. 84-88).

In tale occasione sono stati elaborati due dei principi cardine del diritto dell'ambiente, quali il principio di precauzione e il principio del «chi inquina paga», in una prospettiva nuova, di elaborazione di strumenti preventivi di tutela dell'ambiente, piuttosto che di riparazione *ex post* dei danni prodotti. Si introducono, con il principio 7 della Dichiarazione di Rio, responsabilità «comuni ma differenziate» in relazione al degrado ambientale diffuso: alla luce delle tecnologie e delle risorse finanziarie impiegate, i paesi sviluppati hanno infatti maggiori responsabilità (Nespor, 2016. 87-88). Come sancito all'art. 3 della Convenzione, relativo ai principi guida dell'auspicato cambiamento climatico, proprio il principio di responsabilità risulta essere al centro delle negoziazioni e degli accordi in materia climatica e soprattutto della Convenzione quadro sul cambiamento climatico (Castro, 2016. 379-400; Cullet, 2016. 305-328), la *United Nations Framework Convention on Climate Change* (UNFCCC) (Bodanksy, 1993. 451-558; Boisson de Chazournes, 1996. 285-300) adottata a Rio de Janeiro nel 1992, ed entrata in vigore nel 1994, insieme alla Convenzione sulla biodiversità (*UN Convention on Biological Diversity*) e alla Convenzione per la lotta alla desertificazione (*Convention to Combat Desertification*).

La sostenibilità non è stata più intesa solo come tutela dell'ambiente dall'intervento umano e come uso contenuto delle risorse naturali, ma è stata dotata di una dimensione sociale ed economica, di integrazione tra tutela ambientale e sviluppo economico e industriale (Daly, 2007. 38).

L'Agenda 21 è rimasta però solo un rilevante progetto di riforme che i governi dei paesi che hanno partecipato all'*Earth Summit* di Rio sono stati chiamati a realizzare attraverso l'adozione delle politiche ambientali (Fracchia, 2019. 87): tale occasione ha comunque rappresentato una tappa fondamentale nell'avvio dell'elaborazione di un insieme di norme proiettate al diritto ambientale (Robinson, 2011. 11).

A partire dai principi enunciati nella Dichiarazione di Stoccolma del 1972, richiamati in varie previsioni della Dichiarazione di Rio, sono stati elaborati a livello internazionale strumenti di *hard law*, con l'effetto di introdurre vincoli concreti e principi cogenti per gli stati (Robinson, 2011. 11). I principi enunciati in queste Dichiarazioni non si sono, infatti, consolidati a tal punto nella prassi da divenire diritto consuetudinario internazionale, costituendo tuttavia la base normativa per le successive convenzioni vincolanti e per il riconoscimento costituzionale di diritti ambientali (Franzese, 2017. 246-247; Salvemini, 2019. XXI; Treves, 2000. 181-182).

Per dare attuazione agli impegni assunti dagli Stati a Rio – in seguito all'*International Conference on Population and Development* (ICPD) del 1994; al Ver-

tice mondiale per lo sviluppo sociale; e alla *Beijing Platform for Action* del 1995 – è stato approvato nel 1997 il Protocollo di Kyoto, attraverso cui è sancito l’impegno alla riduzione delle emissioni di anidride carbonica, rispetto alle rilevazioni effettuate nel 1990 (Crosetti, Ferrara, Fracchia e Olivetti Rason, 2008. 12-13; Montini, 1999. 133-148). L’entrata in vigore del Protocollo era subordinata alla sottoscrizione da un numero di Stati tale da raggiungere la produzione del 55% delle emissioni (Porena, 2009. 75 ss.).

Tale evento è risultato fondamentale nella prosecuzione di un percorso verso la sostenibilità ambientale e il cambiamento climatico (Brednich, Magraw, Rowley and Rubin, 1998. 315 ss; Caravita, 2005. 65 ss.; Nesper, 2004. 1-9) nonostante le talvolta paradossali previsioni (Tonoletti, 2013. 43).

Eppure, occorre considerare il fondamento non giuridico della nozione di sviluppo sostenibile e l’assenza di caratteristiche tali da consentirne una univoca definizione (Antonioli, 2016. 21-22; Fracchia, 2010. 37-90). Assumendo, infatti, una prospettiva antropocentrica (Cafagno, 2007. 44 ss.), lo sviluppo sostenibile è, come anticipato, finalizzato a una tutela generazionale (Bifulco, 2008. 74 ss.), non qualificabile tanto come tutela giuridica quanto più come un patto solidaristico (Antonioli, 2016. 23). L’indeterminatezza dei confini della nozione di sviluppo sostenibile e l’estensione dell’ambito di applicazione, anche solo nel settore ambientale, hanno condotto a una sua definizione come concetto «vorace» (Brunel, 2004. 52-53) e «fluido» (Santolini, 2004), che ha prodotto la trasformazione del diritto ambientale da strumento di protezione dall’inquinamento a vero e proprio principio ispiratore delle politiche pubbliche e l’elaborazione della prospettiva generazionale (Ewald, Gollier et de Sadeleer, 2001).

Al fine di verificare gli obiettivi realizzati e gli avanzamenti compiuti, nel 2002 si è riunita a Johannesburg la Conferenza sullo sviluppo sostenibile, che ha adottato la Dichiarazione sullo sviluppo sostenibile – nota come «Dalle nostre origini al futuro» – e il relativo Piano di attuazione, documenti ricognitivi degli obiettivi già precedentemente individuati e contenenti raccomandazioni ed esortazioni a porre in essere politiche nella direzione indicata (Cordini, 2003. 101-136; Fodella, 2003. 385-403).

Un successivo importante traguardo in tal senso è stato raggiunto dalla Conferenza delle Nazioni Unite sullo sviluppo sostenibile «Rio +20», svoltasi a Rio de Janeiro, in Brasile, nel 2012, venti anni dopo la precedente Conferenza del 1992. Mediante l’adozione del documento programmatico «*The Future We Want*», i Paesi aderenti – in considerazione delle attività fino a quel momento poste in essere – hanno manifestato nuovamente le proprie intenzioni di sostenere e attuare le politiche di sviluppo sostenibile già assunte nelle precedenti occasioni. In tale contesto è stata dichiarata l’in-

tenzione di elaborare degli obiettivi di sviluppo sostenibile, senza ancora definirli puntualmente. Nella Conferenza di Rio +20 si è discusso in particolare dello strumento della *green economy* e della necessità di elaborare un sistema di *governance* europeo e internazionale composto da istituzioni in grado di favorire il raggiungimento delle politiche sostenibili.

Le determinazioni contenute nelle precedenti dichiarazioni e piani di azione hanno rappresentato un riferimento per le conferenze e i documenti successivi, tra cui l'Agenda 2030 delle Nazioni Unite per lo Sviluppo Sostenibile, adottata dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite il 25 settembre 2015. Il programma di sostenibilità globale previsto, finalizzato al compimento di una trasformazione sociale in senso ambientale entro il 2030, contiene l'indicazione di 17 obiettivi di Sviluppo Sostenibile, i c.d. *Sustainable Development Goals* – SDGs, che si sostanziano di 169 *target*, incentrati principalmente sulla lotta alla povertà, sull'eliminazione della fame e sul contrasto al cambiamento climatico (Giovannini, 2018. 35-45 e 61-72). Tutti i Paesi sottoscrittori dell'Agenda 2030 e gli individui che li compongono devono perseguire tali obiettivi secondo le proprie possibilità, affinché si realizzi l'auspicata sostenibilità.

Anche gli SDGs, adottati con una risoluzione non vincolante, costituiscono però strumenti di *soft law*. Nonostante non possano essere considerati elementi di diritto internazionale in senso proprio, i loro precisi elementi appartengono a esso e producono effetti nei diversi ordinamenti giuridici, influenzando gli accordi di libero scambio e quelli di investimento, effettuati all'interno e all'esterno dell'Unione europea (Huck, 2022; Peel and Fisher, 2016. 301-355).

L'inidoneità delle misure realizzate, e analizzate, fino a questo momento, nel determinare un concreto cambio di paradigma verso lo sviluppo sostenibile è stata rappresentata dalla crisi climatica, il cui aggravamento ha reso evidente la criticità della condizione ambientale attuale (Moliterni, 2022. 399-401).

In tale quadro si inserisce la sottoscrizione dell'Accordo di Parigi nel dicembre 2015 (Bevilacqua, 2022; Bodansky, 2016. 142-150; Maljeans-Dubois 2023. 35-50; Montini, 2015. 517-528) – basato sul contenimento dei cambiamenti climatici e del riscaldamento globale, è stato adottato mediante la decisione (UE) 2016/1841 del Consiglio, del 5 ottobre 2016, in sostituzione del precedente Protocollo di Kyoto e nell'ambito della Convenzione quadro delle Nazioni Unite sui cambiamenti climatici del 1992 – e l'adozione dell'Agenda di Addis Abeba, contenente più di cento misure finanziarie per investire nella sostenibilità.

2.1. *Dal Green Deal europeo al REPowerEU*

In ragione del rapporto di integrazione tra il diritto internazionale e il diritto comunitario ed europeo (Mengozzi e Morviducci, 2014. 276-278), anche le istituzioni europee hanno avvertito la necessità di uniformarsi e dotare di fondamento giuridico le azioni, principalmente programmatiche, poste in essere a livello internazionale.

Dapprima con la sottoscrizione dell'Atto unico europeo (1986) (Rizzo, 2012. 3-5), e poi con la conclusione del Trattato di Maastricht (1992) e del Trattato di Amsterdam (1997) (Crosetti, Ferrara, Fracchia e Olivetti Rason, 2008. 18-20; Renna, 2012. 65-66), è stato determinato l'atteso cambio di paradigma verso la dimensione sostenibile (Bellomo, 2020. 149): nello svolgimento e nel finanziamento delle attività economiche, la Comunità europea doveva assicurare che le stesse venissero realizzate nel pieno rispetto degli interessi ambientali, da integrare con le altre politiche comunitarie.

Per dare attuazione agli accordi pattizi internazionali dell'ultimo decennio, l'Unione europea ha adottato, da ultima, la strategia denominata «*Green Deal*» (Bevilacqua, 2023. 43-64; Bevilacqua, 2024; Chiti, 2022. 19-48). La Commissione ha infatti inteso assumere un approccio *whole of government*, coordinando le attività di tutte le amministrazioni per favorire il raggiungimento dei 17 obiettivi indicati dalle Nazioni Unite.

Il *Green Deal* non è un progetto di portata meramente europea, esso mira, bensì, a sviluppare l'esecuzione delle iniziative delle Nazioni Unite – quali l'Accordo di Parigi e l'Agenda 2030 –, dando all'Unione europea un ruolo centrale nella transizione ecologica, fungendo da esempio per gli altri paesi del mondo nel perseguimento dei medesimi obiettivi ambientali (Chiti, 2021. 10-11).

Gli stati devono però essere pronti ad affrontare questo tipo di cambiamento e adottare gli strumenti giuridici idonei a realizzarlo (Moliterni, 2022. 405-415). Gli accordi programmatici devono trasformarsi in impegni vincolanti, da cui derivano vere e proprie responsabilità, e gli SDGs devono quindi assumere dei profili giuridici (Huck, 2022. 14).

È proprio in questa direzione che si pone il regolamento (UE) 2021/1119 del Parlamento europeo e del Consiglio del 30 giugno 2021, che rappresenta la «Normativa europea sul clima», in attuazione del precedente Accordo di Parigi (Giorgi, 2021. 14-28). Esso costituisce un rilevante traguardo normativo, da cui si evince l'intenzione di raggiungere gli obiettivi sanciti nel *Green Deal* per il compimento dell'atteso cambio di paradigma dal contenimento dei danni ambientali a una vera e propria transizione ecologica. Al regolamento si deve inoltre la definizione di un sistema di *governance* multilivello che deve guidare tale cambiamento. Come è infatti possibile os-

servare dalla ricostruzione effettuata, relativa allo sviluppo sostenibile e alle azioni intraprese in materia ambientale, a livello internazionale si determinano gli obiettivi da perseguire; a livello europeo la Commissione individua le strategie e, mediante gli atti di indirizzo, programma gli interventi, poi sottoposti a monitoraggio. A livello nazionale, infine, si adottano i piani di intervento diretti a realizzare le politiche e le finalità dettate dall'Unione europea, potendosi discostare da quanto raccomandato a livello europeo adottando adeguate motivazioni. Gli Stati membri non sono così vincolati davvero all'adozione di stringenti politiche ambientali, disponendo in merito di un'elevata discrezionalità (Bevilacqua, 2022).

Mediante il suddetto regolamento non vengono, tuttavia, definiti né macro né micro interventi da porre concretamente in essere per ridurre le emissioni inquinanti, ma si attribuiscono alla Commissione e agli Stati membri unicamente obblighi di intervento e disciplina, così delineando «una cornice regolatoria generale – in realtà piuttosto vaga» (Bevilacqua, 2022), che determina gli obiettivi, i soggetti coinvolti e le relative linee di azioni presenti e future. Nonostante la natura di atto giuridico vincolante e immediatamente applicabile da parte degli Stati membri dell'Unione europea, il regolamento (UE) 2021/1119 non determina in modo puntuale le misure da realizzare, rappresentando così un ulteriore documento programmatico delle azioni dell'Unione e degli Stati, alla stregua del *Green Deal*, lontano dal costituire uno strumento attuativo delle dichiarate politiche ambientali (Bevilacqua, 2022; Chiti, 2022. 37 ss.).

Una novità coerente con gli obiettivi del *Green Deal* e in linea con i precedenti strumenti adottati è invece rappresentata dalla comunicazione della Commissione del 14 luglio 2021 «*Fit for 55%*», contenente misure volte a realizzare l'obiettivo della neutralità climatica dell'Unione europea entro il 2030 (Cavaliere, Celati, Franca, Gandiglio, Germani, Giorgi e Scarano, 2022. 409-465; Chiti, 2021. 130-148; Monteduro, 2021. 447-476). Il pacchetto di riforme si colloca in una dimensione empirica di revisioni e aggiornamenti della normativa sovranazionale. Nell'aprile 2023 sono state infatti approvate sia la riforma del sistema per lo scambio di quote di emissioni dell'Unione europea (*European Union Emission System*-ETS), sia il meccanismo di adeguamento del carbonio alle frontiere, noto come *carbon tax* – relativo alla determinazione di un prezzo di importazione di un numero contenuto e predeterminato di beni altamente inquinanti a causa dell'elevata presenza di carbonio. È stato inoltre istituito il Fondo sociale per il clima per finanziare gli Stati membri nel sostegno economico ai cittadini in condizioni di povertà energetica, secondo meccanismi equitativi e solidaristici.

Per compiere la transizione ecologica dei sistemi produttivi, in attua-

zione delle misure previste nel *Green Deal* e alla luce delle conseguenze prodotte dal conflitto russo-ucraino sotto il profilo dell'approvvigionamento energetico (Bruti Liberati, 2021. 129-145; Clarich, 2022. 438-478; Donati, 2022. 13-24; Vetrò, 2022. 53-104), occorre poi considerare il Piano *REPowerEU*, finalizzato a diffondere il maggiore utilizzo di energie rinnovabili e a rendere l'Unione europea indipendente dalla fornitura russa di combustibili fossili. La Commissione europea ha proposto e approvato il regolamento (UE) 2023/435 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 27 febbraio 2023, di modifica del regolamento (UE) 2021/241, prevedendo, tra le altre misure, l'inserimento di capitoli relativi al *REPowerEU* nei piani di ripresa e resilienza degli Stati membri.

Infine, in continuità con il pacchetto «*Fit for 55%*» e il *REPowerEU*, mediante la comunicazione COM(2023) 62 final, del 1 febbraio 2023, l'Unione europea ha adottato *A Green Deal Industrial Plan for the Net-Zero Age*, un nuovo piano industriale per raggiungere l'obiettivo delle zero emissioni nette. Il nuovo piano industriale è costituito da quattro pilastri: semplificazione e razionalizzazione normativa (sono già state elaborate delle proposte normative sull'industria a zero emissioni nette, sulle materie prime critiche e per una riforma dell'assetto del mercato dell'energia elettrica); accesso più rapido ad adeguati finanziamenti; investimenti per migliori competenze industriali; apertura agli scambi commerciali.

3. I principi fondamentali della regolazione ambientale europea e nazionale

La regolazione ambientale italiana si è sin dalle origini sostanziata di principi che hanno disciplinato a lungo la materia, in assenza di una dimensione normativa unitaria e alla luce della maggiore centralità e attenzione posta sul diritto dell'ambiente (Cafagno, 2007; Caravita, 2005; dell'Anno, 2004; Fonderico, 2006, 612 ss.; Fracchia 2013). Le differenti modifiche apportate, infatti, al Codice dell'ambiente (introdotte mediante il decreto legislativo 16 gennaio 2008, n. 4, e il decreto legislativo 29 giugno 2010, n. 128, ma anche dal decreto legislativo 4 marzo 2014, n. 46, e dal decreto legislativo 16 giugno 2017, n. 104) e le difficoltà di cristallizzazione della disciplina ambientale all'interno di un *corpus* statico di norme hanno portato più volte a riflettere sulla possibilità di intervenire tramite il modello della legislazione per principi, che caratterizza già il sistema giuridico europeo (Caravita e Morrone, 2016. 62-63; Dell'Anno, 2021. 1).

I principi ambientali accolti nell'ordinamento italiano si fondano e ri-

calcano quasi perfettamente quelli elaborati a livello internazionale e sovranazionale, anche in considerazione della iniziale difficoltà di individuare dei principi generali nazionali in materia, a causa della disorganicità normativa, spesso adottata in via di emergenza (Fonderico, 2003. 2021). Se il legislatore nazionale risulta vincolato al rispetto e al recepimento dei principi ambientali internazionali e comunitari, prima, ed europei, poi, in virtù degli artt. 10 e 11 Cost., la pubblica amministrazione è tenuta a rispettarli nell'esercizio del potere pubblico in ragione dell'esplicita previsione dell'art. 1, legge 7 agosto 1990, n. 241, e degli artt. 3-*bis*, 3-*ter*, 3-*quater*, 3-*quinqüies*, 3-*sexies*, del Codice dell'ambiente.

Proprio da tali articoli si evince il vincolo di subordinazione del nostro ordinamento rispetto a quello europeo in materia ambientale: i principi generali di tutela dell'ambiente sono ispirati non solo alle previsioni costituzionali, ma anche degli obblighi internazionali ed europei.

I principi di precauzione, dell'azione preventiva, della correzione alla fonte dei danni causati all'ambiente e il principio del «chi inquina paga» regolano, ai sensi dell'art. 174, co. 2, TUE, le politiche ambientali europee e, di conseguenza, vincolano nel nostro ordinamento enti pubblici e privati e persone fisiche e giuridiche. Dal momento che tali principi sono stati elaborati a livello comunitario ed europeo e poi recepiti nell'ordinamento italiano, si ritiene opportuno osservarli e analizzarli dalla prospettiva sovranazionale.

In mancanza di riferimenti normativi alla tutela ambientale nel Trattato costitutivo della Comunità europea, il legislatore europeo, tra il 1972, anno della convenzione di Stoccolma, e il 1986, anno di emanazione dell'Atto unico europeo, interveniva esercitando dei poteri impliciti e in via sussidiaria per dotare la Comunità di una disciplina ambientale armonizzata, così contribuendo alla realizzazione del mercato unico europeo (Renna, 2012. 64-66). Con l'Atto unico europeo vengono modificati i Trattati di Roma, esplicitati gli obiettivi da perseguire e i principi guida in materia ambientale, poi ampliati dal successivo Trattato di Amsterdam.

I primi principi introdotti – oggi enumerati all'art. 191 TFUE e all'art. 3-*ter* del Codice dell'ambiente – sono stati: il principio di prevenzione o dell'azione preventiva, quello della correzione alla fonte dei danni causati all'ambiente e il principio del «chi inquina paga».

Alla luce del principio di prevenzione – che compare per la prima volta nel Primo programma di azione del 1973, ribadito poi nel Secondo e Terzo programma di azione, fino a giungere a una sua costituzionalizzazione con l'Atto unico europeo e con il Trattato di Maastricht e riguardo al quale è opportuno richiamare la direttiva 96/82/CE – è necessario porre in essere

adeguati ed efficaci interventi prima della produzione di danni ambientali così riducendo le probabilità che vengano prodotti (de Leonardis, 2011. 14-43; Dell'Anno, 1986. 206-231, Fracchia, 2021. 59-61; Morlino, 2020. 34-35; Renna, 2012. 77-78. Riguardo alla numerosa giurisprudenza sul tema, si v. *ex multis*: Cons. Stato, sez. V, sent. 26 gennaio 2015, n. 313; Cons. Stato, sez. IV, sent. 28 giugno 2016, n. 2921; TAR Veneto, sez. II, sent. 4 febbraio 2020, n. 124; Cons. Stato, sez. I, sent. 2 settembre 2020, n. 1725). Bisogna, dunque, intervenire *ex ante*, in via preventiva, e non *ex post*, in via riparatoria, sia per l'impossibilità di ripristinare perfettamente lo *status quo ante* dell'ambiente, dopo che è stato danneggiato, sia per contenere gli effetti economici riparatori. Per tali motivi il principio di prevenzione ispira la pubblica amministrazione nell'esercizio delle proprie funzioni, relativamente alla pianificazione ambientale, ai procedimenti e ai provvedimenti autorizzatori (basti pensare alla dichiarazione di impatto ambientale, alla valutazione di impatto ambientale, all'autorizzazione integrata ambientale e alla valutazione strategica ambientale).

Un corollario del principio di prevenzione può essere considerato il divieto di inquinamento transfrontaliero: ogni stato, nella piena libertà di scelta dello sfruttamento ambientale, deve porre in essere attività che non siano dannose per le aree ambientali di interesse globale e per quelle poste sotto la giurisdizione di altri stati (si tratta della c.d. *customary rule*. Sul punto Caravita e Casseti, 2016. 73-74). In vista di ciò è necessario che gli stati cooperino tra loro per tutelare aree situate in territori confinanti o privi di giurisdizione (sul principio di cooperazione in materia ambientale: Caravita e Casseti, 2016. 74-76; Renna, 2012. 76-77). Gli stati, a livello internazionale ed europeo, e le pubbliche amministrazioni, a livello nazionale, devono rendere disponibili tutte le informazioni e i dati necessari a effettuare una corretta valutazione dei rischi di danni transfrontalieri e attivare eventuali consultazioni tra i soggetti statali, e tra questi e i cittadini privati, soprattutto per quel che concerne lo svolgimento di attività industriali (riguardo all'acquisizione della valutazione di impatto ambientale da parte di più stati interessati dalle conseguenze ambientali derivanti dell'esercizio di un'attività industriale potenzialmente dannosa si è espressa la Corte internazionale di giustizia, nel 2010. Si tratta della sentenza 20 aprile 2010, Cartiere sul fiume Uruguay (Argentina c. Uruguay). Sul tema si veda anche Dell'Anno, 2021. 10-18; Salvemini, 2019. 70-72)

Il principio di prevenzione va posto in correlazione con il principio di correzione alla fonte dei danni causati all'ambiente (Crosetti, Ferrara, Fracchia e Olivetti Rason, 2008. 34-35; Fracchia, 2019. 80; Morlino, 2020. 35; Renna, 2012. 81-82), che ne costituisce una specificazione. Successivamente

alla produzione di danni ambientali, si interviene sulla loro fonte per evitare o limitare ulteriori conseguenze negative. Tale principio ispira, dunque, le attività dirette a bonificare e mettere in sicurezza le aree inquinanti, quelle di smaltimento dei rifiuti e l'introduzione di norme contenenti standard ambientali che regolino attività produttive altamente inquinanti, così uniformando le relative attività amministrative autorizzatorie. Alla luce di tali considerazioni, si evince anche un profilo preventivo di tale principio, relativamente alla fissazione di limiti, non superabili, di inquinamento tollerato.

Il principio di correzione dei danni alla fonte viene quindi utilizzato qualora l'applicazione dei principi di precauzione e prevenzione non dia esito positivo.

Il principio di precauzione (Allena, 2016. 411-446; de Leonardis, 2012. 413-432; de Leonardis, 2005; Marchetti, 2017. 194 ss.; Trimarchi, 2005. 1673 ss.), altro principio guida dell'esercizio delle funzioni amministrative, sebbene rappresenti un'evoluzione di quello di prevenzione, si differenzia da esso quanto al rischio e all'incertezza che caratterizzano le valutazioni relative al verificarsi di un determinato danno ambientale (parte della dottrina ha ritenuto che il principio di precauzione e quello di prevenzione coincidessero. Si v. Kramer, 2002. 83 ss. Sull'autonomia dei due principi si sono espressi il Tribunale CE, 26 novembre 2002, *Artogodan GmbH* e altri c. Commissione delle Comunità europee e la Corte di giustizia CE, 24 luglio 2003, C-39/03 P, *Commissione delle Comunità europee c. Artogodan GmbH* e altri). Se da un lato entrambi i principi sono finalizzati alla realizzazione di interventi preventivi; dall'altro, il principio di prevenzione viene adottato quando si ha conoscenza del rapporto causale tra azione ed effetto e si ha certezza della verificazione di un danno, che è invece solo potenziale nell'applicazione del principio di precauzione (de Leonardis, 2011. 24-25). Ne deriva che, in quest'ultimo caso, si anticipa la soglia di applicazione di misure preventive e si agisce secondo la probabilità scientifica del rischio di realizzazione di un evento dannoso (Morlino, 2020. 33). Le istituzioni pubbliche sono chiamate a esercitare discrezionalmente (Allena, 2016. 429 ss.; Morlino, 2020. 33-34), e comunque in modo proporzionato, i propri poteri in via anticipata rispetto alla produzione del danno, considerando le valutazioni scientifiche obiettive (cfr. art. 191, par. 3, TFUE).

Entrambe le finalità di prevenzione e di riparazione del danno sono anche proprie del principio «chi inquina paga» (Buonomo, 2017. 154-155; Butti, 1990. 441 ss.; Palombino, 2003. 871-897), rilevante sotto il profilo della responsabilità della pubblica amministrazione. Colui che inquina, e non la collettività, deve sostenere i costi relativi alla riparazione del danno prodotto, così rispondendo non solo a una finalità di ricostituzione in pri-

stino della condizione precedente al danneggiamento, ma anche deterrente e punitiva. Coloro che esercitano attività economiche e industriali ad alto rischio di inquinamento sono incentivati a porre in essere comportamenti idonei a ridurre eventuali danni ambientali. Questo principio si è infatti evoluto nel tempo, acquisendo non più solo una prospettiva economica, ma anche di attribuzione della responsabilità civile (Sono significative a riguardo la Direttiva 84/631/CEE, la Direttiva 2003/34/CE e la Direttiva 2004/35/CE. Sul tema De Cesaris, 1995. 47-48). Se quindi, da un lato, tramite l'applicazione di questo principio, si intende disincentivare la commissione di azioni nocive, da cui deriva un'internalizzazione delle esternalità negative a carico del privato che le ha commesse; dall'altro, si interviene, dopo la produzione del danno ambientale, accollando oneri economici e giuridici in capo a colui che lo ha commesso (Fracchia, 2019. 81).

Il principio «chi inquina paga» deve anche essere interpretato, a fini preventivi, nel senso che i privati che esercitano attività altamente inquinanti, seppur legalmente previste in quanto rispettose degli standard ambientali individuati caso per caso dal legislatore, sono tenuti a sopportare maggiori oneri economici; sono invece incentivate le attività che producono inferiori livelli di inquinamento (il riferimento è alle agevolazioni fiscali e ai contributi che incentivano l'utilizzo di nuove tecnologie e di energie rinnovabili. Cfr. Renna, 2012. 82-83).

Come previsto nell'art. 191, par. 2, TFUE, la politica ambientale dell'Unione europea è condotta nel rispetto dei principi analizzati per realizzare un elevato livello di tutela dell'ambiente, alla luce delle diversità che caratterizzano le diverse regioni dell'Unione. Alla tutela dell'ambiente (per una definizione di tutela dell'ambiente si v. Caravita, 1990. 53) deve essere dunque attribuita una considerazione “elevata” in sede di bilanciamento degli interessi nell'esercizio dei pubblici poteri, al fine di garantire la conservazione delle risorse ambientali. Le differenze esistenti su base regionale non possono indurre ad adottare strumenti di tutela inferiori o misure eccezionali a favore di alcune realtà territoriali. Al contrario, il principio dell'elevato livello di tutela deve ispirare l'introduzione di strumenti idonei a superare le diversità tra le regioni europee, così favorendo una tutela ambientale elevata e diffusa (De Cesaris, 1995. 49).

L'applicazione di questo principio si scontra, tuttavia, con la difficoltà della determinazione oggettiva del *quantum* della tutela (sul punto occorre considerare la posizione della Corte di giustizia, nella sentenza del 14 luglio 1998, C-284/95, in cui si chiarisce che il livello di tutela deve essere “elevato” e non il più elevato possibile): le conoscenze possedute sulle tematiche ambientali non sono, infatti, sempre scientificamente sufficienti e certe;

spesso non è agevole determinare la preminenza della tutela ambientale anche su altre finalità ambientali; e le scelte adottate in ragione del principio dell'elevato livello di tutela non producono sempre vantaggi a lungo termine (Fracchia, 2021. 63; Morlino, 2020. 32).

L'armonizzazione di questi principi e l'idonea realizzazione delle politiche ambientali richiede un'attribuzione delle competenze al «livello appropriato di azione» e l'esistenza di una *governance* multilivello impone l'individuazione delle competenze di cui dispongono i diversi soggetti internazionali, europei e nazionali, alla luce del principio di sussidiarietà.

4. Conclusioni

L'attuazione di un processo di transizione ecologica mondiale – che coinvolga tutti i sistemi economici e produttivi – tramite l'elaborazione di politiche pubbliche dirette a integrare lo sviluppo industriale con la tutela dell'ambiente sembra che oggi rappresenti, come si è tentato di dimostrare, una delle priorità delle istituzioni europee.

Tale processo ha dimostrato di non avere dei confini ben delineati, dal momento che oltre alla mancanza di una definizione appropriata di transizione ecologica, non si ha piena consapevolezza della sua estensione e intensità temporale.

Il processo di transizione ecologica investe oggi diversi settori – quello economico, sociale, degli ecosistemi e delle istituzioni – diversamente dalla fine degli anni Ottanta, quando, caratterizzato dall'intergenerazionalità, era limitato al settore ambientale.

La transizione ecologica, secondo la dottrina, può essere interpretata come un insieme di strategie e iniziative idonee a porre le basi per la costruzione di una società che consideri gli equilibri del pianeta, e idonee anche alla costituzione di sistemi complessi, accomunati dalla sostenibilità ambientale (de Leonardis, 2021. 794). Da tali tentativi definitivi emerge la necessità di considerare la transizione ecologica come un processo strettamente legato alla tutela dell'ambiente.

Le nozioni di transizione ecologica e di sviluppo sostenibile risultano, di conseguenza, intrinsecamente legate. Nonostante l'assenza di una chiara definizione anche di sviluppo sostenibile, ritenuto dalla dottrina come «in sé ambiguo» (Perlingieri, 2005. 73), si assiste a un'associazione concettuale tra l'ambiente e lo sviluppo, evidenziando così la necessità di adottare un metodo interpretativo integrato. Lo sviluppo sostenibile deve essere ritenuto un processo di cambiamento caratterizzato dalla coerenza tra lo sfrut-

tamento delle risorse, la direzione degli investimenti, l'orientamento dello sviluppo tecnologico, i cambiamenti istituzionali e i bisogni delle generazioni presenti e future.

La sostenibilità ambientale attraversa l'ambito politico, economico-finanziario e sociale, rappresentando il fine rispetto a cui effettuare quella che Giannini definisce la «ponderazione» tra interessi pubblici e privati (Giannini, 1939. 103), che investono, nel caso di specie, lo sviluppo economico e l'ambiente. Espletando tale bilanciamento, occorre considerare la frequente preminenza del primo sul secondo e il fattore temporale che guida gli interventi, spesso emergenziali, da porre in essere. Si riscontano, pertanto, evidenti difficoltà nel determinare e sistematizzare i concetti di transizione ecologica e sviluppo sostenibile in una dimensione giuridica, dal momento che emerge un loro imprescindibile legame con le scienze economiche e sociologiche.

Ci si è domandati, quindi, come, nel mondo e poi in Europa, si siano presentate le esigenze ambientali e climatiche e con quali politiche pubbliche si è risposto ad esse.

Le origini storico-politiche della sostenibilità e dello sviluppo sostenibile sono internazionali, e anche i relativi programmi di azione e documenti programmatici adottati, di cui il principale promotore sono le Nazioni Unite. In ragione del rapporto di integrazione tra il diritto internazionale e il diritto comunitario ed europeo anche le istituzioni europee hanno avvertito la necessità di dotare di fondamento giuridico le azioni, principalmente programmatiche, poste in essere a livello internazionale.

Compresa la necessità di riscoprire l'intervento pubblico, al fine di elaborare un nuovo modello economico e industriale fondato sulla sostenibilità, occorre chiarire le modalità con cui tale intervento deve avvenire. Esso non deve esplicarsi tramite l'imposizione di obblighi positivi per le imprese e il mercato, ma attraverso strumenti di regolazione, con cui guidare le imprese e le loro attività economiche alla luce del principio di sostenibilità ambientale, predisponendo apposite norme, anche programmatiche (Amanati e Canepa, 2022. 144).

Proprio in questo settore si manifesta, tuttavia, la crisi della legge generale e astratta, in quanto non sempre idonea a rispondere in tempi celeri alle esigenze emergenziali (Grassi, 2023). Nel diritto dell'ambiente si esula dal classico rapporto tra diritti e doveri, che caratterizza il sistema legislativo tradizionale.

Per questo motivo ci si è soffermati sui principi fondamentali che regolano la materia, in considerazione dell'assenza di una dimensione normativa unitaria. Le difficoltà di cristallizzazione della disciplina ambientale

all'interno di un *corpus* statico di norme hanno portato più volte a riflettere sulla possibilità di intervenire tramite il modello della legislazione per principi. L'analisi di questi ultimi, e non solo delle suddette iniziative internazionali ed europee, ha evidenziato come la disciplina dell'ambiente sia multilivello, oltre che multisetoriale. La convivenza tra le regole elaborate da organismi nazionali e internazionali ne è la rappresentazione.

I principi ambientali accolti nell'ordinamento italiano si fondano, e ricalcano, quasi perfettamente quelli elaborati a livello internazionale e sovranazionale, anche in considerazione della iniziale difficoltà di individuare dei principi generali nazionali in materia, a causa della disorganicità normativa.

Bibliografia

- ALLEN, M. (2016). Il principio di precauzione: tutela anticipata v. legalità-prevedibilità dell'azione amministrativa. *Diritto dell'economia (I)*, 2, 411-446.
- AMMANATI, L. e CANEPA, A. (2022). Intervento pubblico e finanza sostenibile per la transizione ecologica. *Rivista trimestrale di diritto dell'economia*, 4, 136-167.
- ANTONIOLI, M. (2016). *Sostenibilità dello sviluppo e governance ambientale*, Torino: Giappichelli.
- BELLOMO, E. (2020). Appalti verdi in urbanistica ed edilizia: i criteri ambientali minimi. *Rivista giuridica di urbanistica*, 1, 143-160.
- BEVILACQUA, D. (2022). La normativa europea sul clima: una regolazione strategica o un passo troppo timido?. *Rivista giuridica dell'ambiente*, 29.
- BEVILACQUA, D. (2023). Dallo sviluppo sostenibile al green New Deal nella governance sovranazionale e multilivello. In *Il governo dello sviluppo sostenibile*, a cura Mattarella B.G., Torino: Giappichelli.
- BEVILACQUA, D. (2024). *Il Green New Deal*, Milano: Giuffrè.
- BIFULCO, R. (2008). *Diritto e generazioni future. Problemi giuridici della responsabilità generazionale*, Milano: FrancoAngeli.
- BODANSKY, D. (1993). The United Nations Framework Convention on Climate Change: A Commentary. *Yale Journal of International Law*, 18, 451-558.
- BODANSKY, D. (2016). The legal character of the Paris Agreement. *Review of European, Comparative and International Environmental Law*, 2, 142-150.
- BOISSON DE CHAZOURNES, L. (1996). The United Nations Framework Convention on Climate Change: On the Road towards Sustainable Development. In Wolfrum R. (ed.), *Enforcing Environmental Standards – Economic Mechanisms as Viable Means?*, Berlin: Beiträge zum Ausländischen Öffentlichem Recht und Völkerrecht, Springer Verlag, 285-300.
- BREIDNICH, C., MAGRAW, D., ROWLEY, G. and RUBIN, J. (1998). The Kyoto Protocol to the United Nations Framework Convention Climate Change. *American Journal of International Law*, 92, 315 ss.
- BRUNEL, S. (2004). *Le développement durable*, Paris: Puf.
- BRUTI LIBERATI, E. (2021). “Green Deal”, “green industrial policy” e settore dell'energia. *Rivista giuridica dell'ambiente*, 1, 129-145.
- BUONOMO, V. (2017). La tutela dell'ambiente nelle fonti internazionali. In COSSEDU, A. e RIGATELLI, M.G., *Ambiente e Diritti. Tra responsabilità e partecipazione*, Roma: Aracne, 123-161.
- BUTTI, L. (1990). L'ordinamento italiano e il principio “chi inquina paga”. *Rivista giuridica dell'ambiente*, 3, 441 ss.
- CAFAGNO, M. (2007). *Principi e strumenti di tutela dell'ambiente. Come sistema complesso, adattivo, comune*, Torino: Giappichelli.

- CARAVITA, B. (2005). *Diritto dell'ambiente*, Bologna: il Mulino.
- CARAVITA, B. e CASSETTI, L. (2016). La comunità internazionale. In *Diritto dell'ambiente*, a cura di Caravita, B., Cassetti, L. e Morrone, A., Bologna: il Mulino.
- CARAVITA, B. e MORRONE, A., (2016). Le fonti del diritto ambientale. In *Diritto dell'ambiente*, a cura di Caravita, B., Cassetti, L. e Morrone, A., Bologna: il Mulino.
- CASTRO, P. (2016). Common but Differentiated Responsibilities beyond the Nation State: How Is Differential Treatment Addressed in Transnational Climate Governance Initiatives?. *Transnational Environmental Law*, 2, 379-400.
- CAVALIERI, G., CELATI, B., FRANCA, S., GANDIGLIO, M., GERMANI, A.R., GIORGI, A. e SCARANO, G. (2022). Il “Fit for 55” “unpacked”: un’analisi multi-disciplinare degli strumenti e degli obiettivi delle proposte settoriali per la decarbonizzazione dell’economia europea. *Rivista della regolazione dei mercati*, 2, 409-465.
- CHITI, E. (2021). Introduction to the Symposium: Managing the Ecological Transition of the European Union. *Rivista quadrimestrale di diritto dell'ambiente*, 1, 9-13.
- CHITI, E. (2021). Verso una sostenibilità plurale? La forza trasformatrice del “Green Deal” e la direzione del cambiamento giuridico. *Rivista quadrimestrale di diritto dell'ambiente*, 3, 130-148.
- CHITI, E. (2022). Managing the ecological transition of the eu: the european green deal as a regulatory process. *Common Market Law Review*, 1, 19-48.
- CLARICH, M. (2022). Energia (voce). *Enciclopedia del diritto*, 438-478.
- CORDINI, G. (2003). Il diritto ambientale da Rio de Janeiro a Johannesburg. In Acuña, E.R. (ed.), *Profili di diritto ambientale da Rio de Janeiro a Johannesburg. Saggi di diritto internazionale, pubblico comparato, penale ed amministrativo*, Torino: Giappichelli.
- CROSETTI, A., FERRARA, R., FRACCHIA, F. e OLIVETTI RASON, N. (2008). *Introduzione al diritto dell'ambiente*, Roma-Bari: Laterza, 2008.
- CULLET, P. (2016). Differential Treatment in Environmental Law: Addressing Critiques and Conceptualizing the Next Steps. *Transnational Environmental Law*, 2, 305-328.
- DALY, H. (2007), *Ecological Economics and Sustainable Development, Selected Essays of Herman Daly*, Cheltenham: Edward Elgar.
- DE CESARIS, A.L. (1995). Le politiche comunitarie in materia di ambiente. In Casese, S. (a cura di), *Diritto ambientale comunitario*, Milano: Giuffrè.
- DE LEONARDIS, F. (2004). La disciplina dell’ambiente tra Unione europea e WTO. *Diritto amministrativo*, 3, 513-559.
- DE LEONARDIS, F. (2005). *Il principio di precauzione nell’amministrazione del rischio*, Milano: Giuffrè.
- DE LEONARDIS, F. (2011). Principio di prevenzione e novità normative in materia di rifiuti. *Rivista quadrimestrale di diritto dell'ambiente*, 2, 14-43.

- DE LEONARDIS, F. (2012). Il principio di precauzione. In *Studi sui principi del diritto amministrativo*, a cura di Renna, M. e Saitta, F., Milano: Giuffrè.
- DE LEONARDIS, F. (2021). La transizione ecologica come modello di sviluppo di sistema: spunti sul ruolo delle amministrazioni. *Diritto amministrativo*, 4, 779-812.
- DELL'ANNO, P. (1986). Prevenzione dell'inquinamento: situazione attuale e prospettive. *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1, 206-231.
- DELL'ANNO, P. (2004). *Principi del diritto ambientale europeo e nazionale*, Padova: Cedam.
- DELL'ANNO, P. (2021). *Diritto dell'ambiente*, Milano: Wolters Kluwer.
- DONATI, F. (2022). Il "Green Deal" e la "governance" europea dell'energia e del clima. *Rivista della regolazione dei mercati*, 1, 13-24.
- EWALD, F., GOLLIER, C. et DE SADELEER, N. (2001). *Le principe de precaution*, Paris: Puf.
- FODELLA, A. (2003). Il vertice di Johannesburg sullo sviluppo sostenibile. *Rivista giuridica dell'ambiente*, 2, 385-403.
- FOIS, P. (2017). Il diritto ambientale nell'ordinamento dell'Unione europea. In CORDINI G., FOIS P., MARCHISIO S., *Diritto ambientale. Profili internazionali europei e comparati*, Torino: Giappichelli.
- FONDERICO, F. (2003). La tutela dell'ambiente. In *Trattato di diritto amministrativo. Diritto amministrativo speciale*, II, a cura di Cassese, S., Milano: Giuffrè.
- FONDERICO, F. (2006). La "codificazione" del diritto dell'ambiente in Italia: modelli e questioni. *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 3, 612 ss.
- FRACCHIA, F. (2010). *Lo sviluppo sostenibile. La voce flebile dell'altro tra protezione dell'ambiente e tutela della specie umana*, Napoli: Editoriale Scientifica.
- FRACCHIA, F. (2012). Principi di diritto ambientale e sviluppo sostenibile. In *Trattato di diritto dell'ambiente*, a cura di Dell'Anno, P. e Picozza, E., Padova: Cedam.
- FRACCHIA, F. (2013). *Introduzione allo studio del diritto dell'ambiente. Principi, concetti e istituti*, Napoli: Editoriale Scientifica.
- FRACCHIA, F. (2019). *Environmental Law. Principles, Definitions and Protection Models*, Napoli: Editoriale Scientifica.
- FRACCHIA, F. (2021). I principi generali nel codice dell'ambiente. *Rivista quadrimestrale di diritto dell'ambiente*, 3, 4-73.
- FRANZESE, L. (2017). Sviluppo sostenibile. In BELLOTTI, P., GUISCARDI, M., MASTROMARINO, G. e PELUSO S., *Protezione dell'ambiente e sviluppo sostenibile. Tra diritto interno e diritto europeo*, Padova: Clerp.
- GIANNINI, M.S. (1939). *Il potere discrezionale della pubblica amministrazione. Concetti e problemi*, Milano: Giuffrè.
- GIANNINI, M.S. (1971). Diritto dell'ambiente e del patrimonio naturale e culturale. *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 2, 1122-1134.
- GIANNINI, M.S. (1973). Ambiente: saggio sui diversi suoi aspetti giuridici. *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1, 15-73.

- GIORGI, A. (2021). Substantiating or Formalizing the Green Deal Process? The Proposal for a European Climate Law. *Rivista quadrimestrale di diritto dell'ambiente*, 1, 14-28.
- GIOVANNINI, E. (2018). *L'utopia sostenibile*, Roma-Bari: Laterza.
- GRASSI, S. (2023). La tutela dell'ambiente nelle fonti internazionali, europee ed interne. *federalismi.it*, 13.
- HUCK, W. (2022). *Sustainable Development Goals. Article-by-Article Commentary*, North America: Nomos and Hart Publishing.
- MALJEAN-DUBOIS, S. (2023). Climate Change in International Law. The Paris Agreement: A Renewed Form of States' Commitment?. *French Yearbook of Public Law*, 1, 35-50.
- MARCHETTI, B. (2017). Il principio di precauzione. In *Codice dell'azione amministrativa*, a cura di Sandulli, M.A., Milano: Giuffrè.
- MARCHISIO, S., e GARAGUSO, G.C. (1993). *Rio 1992: vertice per la terra: atti della Conferenza mondiale sull'ambiente e lo sviluppo con saggi introduttivi e guida ragionata*, Milano: FrancoAngeli.
- MENGOZZI, P. e MORVIDUCCI, C. (2014). *Istituzioni di diritto dell'Unione europea*, Padova: Cedam.
- MOLITERNI, A. (2020). La transizione alla "green economy" e il ruolo dei pubblici poteri. In *L'ambiente per lo sviluppo. Profili giuridici ed economici*, a cura di Rossi, G. e Monteduro, M., Torino: Giappichelli.
- MOLITERNI, A. (2022). Transizione ecologica, ordine economico e sistema amministrativo. *Diritti comparati*, 3, 395-452.
- MONTEDURO, M.T. (2021). Cambiamenti climatici e politiche fiscali: impatti sociali ed effetti economici del pacchetto europeo "Fit for 55". *Rivista di diritto finanziario e scienza delle finanze*, 4, 447-476.
- MONTINI, M. (1999). Le politiche climatiche dopo Kyoto: interventi a livello nazionale e ricorso ai meccanismi di flessibilità. *Rivista giuridica dell'ambiente*, 1, 133-148.
- MONTINI, M. (2015). L'accordo di Parigi sui cambiamenti climatici. *Rivista giuridica dell'ambiente*, 4, 517-528.
- MORLINO, E. (2020). *Amministrare e punire. La tutela dell'ambiente tra procedimento amministrativo e processo penale*, Milano: FrancoAngeli.
- NESPOR, S. (2004). Oltre Kyoto: il presente e il futuro degli accordi sul contenimento del cambiamento climatico. *Rivista giuridica dell'ambiente*, 4, 1-9.
- NESPOR, S. (2016). La lunga marcia per un accordo globale sul clima. Dal protocollo di Kyoto all'accordo di Parigi. *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1, 81-121.
- NUCERA, G.G. (2011). La governance ambientale internazionale. L'UNEP e la necessità di una riforma verso Rio + 20. *Rivista quadrimestrale di diritto dell'ambiente*, 3, 190-219.

- PALOMBINO, F.M. (2003). Il significato del principio «chi inquina paga» nel diritto internazionale. *Rivista giuridica dell'ambiente*, 5, 871-897.
- PEEL, J. and FISHER, D. (2016). *The role of international environmental law in disaster risk reduction*, Boston: Brill Nijhoff.
- PERLINGIERI, P. (2005). I diritti umani come base dello sviluppo sostenibile. Aspetti giuridici e sociologici. In ID., *La persona e i suoi diritti. Problemi di diritto civile*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- PORENA, D. (2009). *La protezione dell'ambiente tra Costituzione italiana e "Costituzione globale"*, Torino: Giappichelli.
- POSTIGLIONE, A. (1985). Ambiente: suo significato giuridico unitario. *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1, 32-60.
- PREDIERI, A. (1981). Paesaggio (voce). *Enciclopedia del diritto*, 507-512.
- RENNA, M. (2012). I principi in materia di tutela dell'ambiente. *Rivista quadrimestrale di diritto dell'ambiente*, 1-2, 62-84.
- RIZZO, A. (2012). L'affermazione di una politica ambientale dell'Unione europea. Dall'Atto Unico Europeo al Trattato di Lisbona. In *Diritto europeo dell'ambiente*, a cura di Giuffrida R., Torino: Giappichelli.
- ROBINSON, N.A. (2011). Reflecting on Rio: environmental law in the coming decades. In J. Benidickson, J., Boer, B., Benjamin, A.H. and Morrow, K. (eds), *Environmental Law and Sustainability after Rio*, Cheltenham: Edward Elgar.
- Rossi, G. (ed.) (2021). *Diritto dell'ambiente*, Torino: Giappichelli.
- SALVEMINI, L. (2019). *I principi di diritto dell'ambiente*, Torino: Giappichelli.
- SANTOLINI, F. (2004). Ecologia, economia, diritto e sviluppo sostenibile: relazioni necessariamente complementari ma inevitabilmente ambigui. *Rivista della Scuola superiore di economia e finanze*, 8-9.
- SOAVE, P. (1993). Lo sviluppo sostenibile nella prospettiva dell'Agenda 21 – Il programma d'azione lanciato alla Conferenza di Rio de Janeiro. *Rivista giuridica dell'ambiente*, 5, 761-767.
- System Dynamics Group Massachusetts Institute of Technology (MIT) per il progetto del Club di Roma sui dilemmi dell'umanità (1972). *I limiti dello sviluppo*, Milano: Mondadori.
- TONOLETTI, B. (2013). Da Kyoto a Durban. In *Cambiamento climatico e sviluppo sostenibile*, a cura di Cartei, G.F., Torino: Giappichelli.
- TREVES, T. (2000). Aspetti generali del diritto internazionale dell'ambiente. *Diritto della Regione (II)*, 2.
- TRIMARCHI, F. (2005). Principio di precauzione e qualità dell'azione amministrativa. *Rivista italiana di diritto pubblico comunitario*, 6, 1673 ss.
- VETRÒ, F. (2022). Sviluppo sostenibile, transizione energetica e neutralità climatica. Profili di "governance": efficienza energetica ed energie rinnovabili nel "nuovo ordinamento" dell'energia. *Rivista italiana di diritto pubblico comunitario*, 1, 53-104.

JACOPO CERRITO

Islam e laicità in Francia
*Analisi e riflessioni sul processo ai fatti del Bataclan**

ABSTRACT

Questo lavoro affronta il processo riguardante l'attentato al Bataclan del 13 novembre 2015. Al centro dell'analisi si trova la figura di Salah Abdeslam, il principale imputato, visto come giustificazione per sostenere l'ipotesi dell'incompatibilità tra Islam e laicità. La ricerca evidenzia come questa figura controversa abbia distolto l'attenzione dalle responsabilità della Repubblica francese nella gestione della diversità nello spazio pubblico. Partendo dalle motivazioni della sentenza e dalla cronaca giudiziaria di Emmanuel Carrère, si esplora la paura dell'Islam e la difesa estrema della laicità come risposta alla crisi dell'identità nazionale. Il saggio esamina anche il ruolo dell'Islam nelle *banlieues* francesi, focalizzandosi sulla cultura *beur* e sulle dinamiche di esclusione e reislamizzazione. La ghettizzazione e la mancanza di integrazione sono presentate come le principali cause di radicalizzazione e violenza, suggerendo la necessità di un rinnovato impegno dello Stato nelle periferie. La conclusione propone una riflessione critica sulle dinamiche di identità e giustizia sostenendo l'importanza di un dialogo costruttivo per superare il separatismo e favorire una reale inclusione.

This paper addresses the trial concerning the attack on the Bataclan on 13 November 2015. At the centre of the analysis is the figure of Salah Abdeslam, the main defendant, seen as a justification to support the hypothesis of the incompatibility between Islam and laïcité. The research highlights how this controversial figure has diverted attention from the responsibilities of the French Republic in managing diversity in the public space. Starting from the motivations of the sentence and the judicial chronicle of Emmanuel Carrère, it explores the fear of Islam and the extreme defence of secularism as a response to the crisis of national identity. The essay also examines the role of Islam in the French banlieues, focusing on beur culture and the dynamics

* Questo saggio è frutto di una sintesi della tesi magistrale *L'Islam e la laicità francese: analisi e riflessioni sul processo ai fatti del Bataclan*. Vorrei esprimere il mio sincero ringraziamento alla professoressa Maria Chiara Giorda per il suo prezioso supporto e per la fiducia che ha sempre riposto in me. Un ringraziamento particolare va anche all'Università di Roma Tre per avermi accompagnato nel mio percorso di studi e per aver reso possibile la realizzazione di questo articolo.

of exclusion and re-islamisation. Ghettoisation and lack of integration are presented as the main causes of radicalisation and violence, suggesting the need for a renewed engagement of the state in the suburbs. The conclusion proposes a critical reflection on the dynamics of identity and justice, arguing the importance of constructive dialogue to overcome separatism and foster real inclusion.

PAROLE CHIAVE: Islam, radicalizzazione, sociologia della religione, archivi.

KEYWORDS: Islam, radicalization, sociology of religion, archives.

Questo saggio ha come oggetto di studio uno dei processi più sentiti della storia della Repubblica francese, ossia quello riguardante l'attentato della sera del 13 novembre 2015 presso il teatro Bataclan. L'obiettivo che ha mosso la ricerca è quello di mostrare come Salah Abdeslam, il principale imputato, possa essere utilizzato come capro espiatorio al fine di sostenere l'ipotesi per cui l'Islam sia incompatibile con la laicità. La controversa figura dell'imputato si presta perfettamente a facili strumentalizzazioni tanto che queste ultime hanno distolto l'attenzione del pubblico internazionale da tematiche importanti e più urgenti: le mancanze e l'incapacità della Repubblica francese di elaborare e mettere in pratica un metodo funzionale della gestione della diversità nello spazio pubblico. Il metodo utilizzato è quello dell'analisi qualitativa che si basa principalmente su due fonti: le motivazioni della sentenza redatte dalla Corte d'Assise, attualmente edite e liberamente accessibili sul giornale indipendente di *Les Jours*, e la cronaca giudiziaria dello scrittore Emmanuel Carrère, pubblicata per Adelphi sotto il titolo di *V13* nel 2023.

1. La paura dell'Islam

Nel 1996 il politologo statunitense Samuel P. Huntington, nel suo saggio *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, definì l'Occidente e l'Islam come civiltà monolitiche, culturalmente definite e inevitabilmente destinate a un conflitto, data la loro ontologica incompatibilità (Huntington, 2021). Questa prospettiva geopolitica, unita a eventi memorabili come l'attentato al World Trade Center, ha esercitato un'influenza significativa sul dibattito politico occidentale, scoraggiando il potenziale dialogo tra le parti coinvolte. In Francia questa visione ha trovato un terreno particolarmente fertile, in virtù di una lunga storia coloniale che ha lasciato un'eredità complessa e conflittuale nelle relazioni tra lo Stato e le comunità di fede musulmana. La questione centrale riguarda l'asserita incompatibilità tra l'Islam e la laicità, dovuta alla difficoltà di conciliare il dogma religioso con i valori laici francesi. I detrattori dell'Islam sostengono che questa incompatibilità derivi principalmente dalle posizioni estremamente conservatrici e anacronistiche associate alla dottrina islamica. Se si analizza più nel dettaglio si vede, per esempio, come alcune posizioni assunte dai cattolici su temi civili particolarmente cari alla contemporaneità (aborto, omosessualità, eutanasia, sessismo, ecc.) non si allontanino più di tanto dalle posizioni intransigenti degli integralisti musulmani. Dunque, risulta piuttosto controversa questa chiusura così rigida nei confronti del-

l'Islam. In ogni caso, nel tentativo di conciliare l'Islam con i presunti valori occidentali, emerge un problema: il principio di laicità in Francia vieta allo Stato di intervenire sul dogma, a eccezione di situazioni riguardanti l'ordine pubblico o il benessere di un minore. Questa regola vale anche nel caso in cui determinate proposizioni religiose contraddicessero la legge. Tecnicamente lo Stato è interdetto dalla valutazione del contenuto e dalla forma del messaggio presente nel dogma¹. Se si cercasse forzatamente di favorire un Islam laico "alla francese", la politica metterebbe mano al contenuto della religione svuotandola della propria tendenza alla trascendenza.

La specifica paura nei confronti dell'Islam è collegata al depotenziamento e allo sgretolarsi dello Stato-nazione o più in generale alla crisi della sovranità. La logica supposta è quella per cui la tendenza alla comunitarizzazione della religione musulmana avrebbe come effetto un drastico mutamento della società a favore di un forte disequilibrio (Roy, 2008). Questo si tradurrebbe nello sgretolamento della società civile così da favorire la tendenza universalista dell'Islam e la connessione delle *banlieues* all'Umma². Quindi, la difesa a oltranza della laicità, come se veramente minacciata, è più che altro un'estenuante difesa della propria identità che inizia a sbriciolarsi. Questa conflittualità delegittimante, però, non è un dato puramente teorico ma un problema quotidiano che milioni di musulmani sono costretti a sopportare. Tutto ciò si concretizza nel disprezzo nei confronti dei giovani *beur*³, nel sarcasmo e nel senso di superiorità rivolto nei confronti delle donne che portano il velo e nei giudizi qualitativi espressi da ministri e *leader* politici (Khosrokhavar, 2020). Collegare il problema delle *banlieues* all'Islam significherebbe occultare un problema sociale sacrificando un unico capro espiatorio⁴. Individuare colpe e colpevoli nell'Islam, nell'immigrazione e nel terrorismo permette di fortificare un senso di appartenenza a livello

¹ Lo Stato può intervenire solo perseguendo coloro che lo utilizzano per perpetrare un crimine o per fomentare qualcuno a commetterlo.

² Questo ragionamento è errato a causa di un cattivo uso del metodo comparativo, poiché tutte le grandi religioni hanno una tendenza universalista e un forte spirito di proselitismo.

³ Il termine *beur*, *verlan* della parola *arabe*, è un lessico che si è iniziato a diffondere a partire dall'inizio degli anni Ottanta per indicare la comunità originaria del Maghreb che risiede in Francia.

⁴ D'altronde il capro espiatorio ha una duplice funzione. In primo luogo, è funzionale a sollevare i soggetti dalla responsabilità della situazione in atto. In secondo luogo, trovare un nemico è utile a canalizzare le proprie ansie e paure verso un punto preciso (GRAZIANO, 2021).

nazionale che non esisterebbe di per sé in natura⁵. Le fragilità dell'identità e della sovranità nazionale sorgono in virtù del fatto che i presupposti sui cui si era fondata sono venuti meno. Su tutto il senso di sicurezza. La politica cerca di riunire i cittadini con il meccanismo esattamente opposto: se non è possibile creare coesione nazionale garantendo sicurezza e benessere, la comunità si riunirà attorno allo Stato perché impaurita.

2. La cultura *beur* e il dramma delle *banlieues*

Di particolare rilevanza nel dibattito relativo all'Islam europeo è il potenziale ruolo che la religione ricopre negli episodi di violenza o di mancata integrazione che caratterizzano le *banlieues* delle città⁶. In seguito all'aumento degli attacchi terroristici in Europa, in particolare durante il biennio francese 2015/2016, l'attenzione si è concentrata sui giovani musulmani di seconda e terza generazione reputati giovani radicalizzati. Riguardo al legame tra Islam e violenza, il dibattito si è polarizzato su due posizioni principali. Da un lato, le tesi essenzialiste di Bernard Lewis e Gilles Kepel ritengono che l'Islam si configuri come una civiltà monolitica, caratterizzata da una propensione culturale alla violenza (Lewis, 2004). Dall'altro lato la tesi sostenuta da Olivier Roy, l'islamizzazione della radicalità, suggerisce che le istanze dell'Islam politico e fondamentalista trovino riscontro nell'odio e nella rabbia nichilista (Roy, 2017) dei giovani europei marginati⁷, che vengono quindi radicalizzati (Khosrokhavar, 2014). In ogni caso, il riferimento per la stampa e per l'opinione pubblica francese è sempre la cultura *beur* e, in particolare, il caso emblematico del *riot* nelle *banlieues* del 2005⁸. Per molto tempo si è

⁵ Nel 2007, il Presidente Nicolas Sarkozy istituì il ministero dell'Immigrazione, dell'Integrazione e dell'Identità nazionale che aveva l'obiettivo di espellere 25.000 immigrati irregolari. Questo fu il primo tentativo per cercare di collegare a livello istituzionale il problema identitario con delle problematiche di natura sociale.

⁶ In Francia, l'associazione tra Islam, periferia e violenza è diffusa perché una buona percentuale di detenuti è di origine musulmana e i giovani radicalizzati spesso provengono da quartieri difficili. Tuttavia, è del tutto disfunzionale generalizzare partendo da piccoli campioni di poche centinaia di individui inscrivibili in una categoria molto vasta come le seconde generazioni di immigrati in Francia.

⁷ È bene differenziare la marginalità sociale dall'emarginazione sociale. Se la prima inerisce a una condizione di disagio psicologico la seconda riguarda un *deficit* di natura economica (ORSINI, 2016).

⁸ A tal proposito è risultata piuttosto forte e controversa l'intervista contenuta nella rivista

richiamato questo episodio, distorcendo il supposto ruolo giocato dall'Islam, per evitare di affrontare una complessa riflessione circa i disagi e il malessere dei giovani cresciuti nelle *banlieues* francesi. L'ipotesi dell'anima violenta dell'Islam nelle periferie è stata utilizzata come giustificazione per evitare provvedimenti nei confronti degli abusi della polizia ripetutamente denunciati dai giovani *beurs* dei quartieri periferici. Il problema della relazione tra la polizia e i quartieri più difficili rappresenta perfettamente la situazione: il salafismo prende piede nelle periferie perché la Repubblica francese le abbandona, mostrando il suo volto più violento. Di fatto i sottoprefetti, che cambiano circa ogni due anni, non garantiscono continuità. I servizi pubblici stanno scomparendo e la scuola promuove un discorso laico fuorviante e astratto, scollegato dalla realtà sociale. La dissoluzione della polizia locale ha reso le forze dell'ordine inefficaci, lasciando solo la BAC, le brigate anticriminalità, orientate più alla caccia che alla prevenzione, come unico contatto dei giovani con la legge (Roy, 2017). Se si analizzano le realtà periferiche si può immediatamente notare come i giovani *beurs* siano molto più inscrivibili in una sorta di sottocultura urbana di matrice occidentale costituita dallo *slang* di strada, il *verlan*, da un abbigliamento di riferimento tendenzialmente *brandizzato*, dalla musica di rivolta come il *rap*. In sostanza, sono molto più vicini a una cultura consumistica occidentale che alla cultura d'origine dei loro genitori. Si potrebbe affermare che in contesti urbani, come quello sopra descritto, avvenga una sorta di appropriazione dello spazio di esclusione sociale. Proprio in quest'ottica, è interessante leggere la reislamizzazione di queste zone d'ombra urbane come il tentativo di distruggere quest'identità per propiziare il nascere di nicchie identitarie che rifiutino in massa i valori e la cultura occidentale. In ogni caso, la reislamizzazione delle periferie avviene in maniera settaria ossia intorno a zone precise di condivisione come la moschea e attorno a figure molto carismatiche capaci di guidare nel processo di radicalizzazione. Di fatto, «l'identità "beur" può essere ricondotta a una forma di neoetnicità che combina statuto sociale, localizzazione urbana e origine familiare, ma la reislamizzazione si afferma proprio come rottura con le forme di identità acquisite in seguito al fenomeno migratorio.» (Roy, 2003, p. 62). In questa prospettiva, l'identità *beur* risulta essere l'appropriazione e la combinazione di diverse identità e culture formando una neoetnicità che si rispecchia nella cultura dei padri ma che cresce e si fortifica negli spazi occidentali. Questo fenomeno corrisponde a una ricostruzione identitaria sulla base di un modello di accul-

sovranoista «Front Populaire» tra Michel Houellebecq e Michel Onfray del 2022 (Onfray e Simon, 2022).

turazione. L'identità in cui i giovani *beurs* trovano sicurezza è un'identità ricomposta e multipla: non riuscendo a condividere i presupposti su cui si strutturano i paradigmi etnici e culturali dei paesi d'origine, fanno proprie le categorie del paese d'acquisizione riformulandole in una chiave del tutto nuova. L'estrapolazione di elementi religiosi e la loro riattualizzazione in contesti diversi è possibile solo per il processo di deculturazione a cui la religione è sottoposta (Roy, 2017).

Il problema che si apre sullo sfondo è quello per cui l'etichetta "musulmani" viene a configurarsi come categoria neoetnica. Questo accade perché si utilizza la religione musulmana come marcatore culturale universale presupponendo che tutte le persone di origine musulmana partecipino indistintamente a questa classe ritenendo che la religione possa fungere da criterio privilegiato per il raggruppamento. Quest'etichetta viene attribuita ai presunti partecipanti a prescindere dalla loro religiosità e ricreando così la contrapposizione tra chi ne fa parte e gli esclusi. La sottocultura *beur* risulta essere la narrazione più diffusa e dominante all'interno delle periferie francesi e le tendenze all'islamizzazione di questi spazi sono il contraltare a questa prospettiva. Questa interazione quasi conflittuale si sviluppa all'interno di un quadro molto chiaro e preciso: l'adesione all'Islam, anche tra i giovani che difficilmente potrebbero essere considerati credenti e praticanti, funge a trascendere simbolicamente la doppia negazione che, come una tenaglia, li stringe nella sua morsa. La doppia negazione è quella di non essere, da una parte arabi e dall'altra francesi. Non vengono considerati francesi in Francia perché le loro origini nordafricane li condannano a stigmate impropri di natura razzista, al contempo non sono considerati arabi nei paesi di provenienza dei genitori poiché non parlano la lingua e non ne rispecchiano i costumi. Da qui scaturisce un profondo sentimento di vittimizzazione legato alla paura di molti giovani di non aver un futuro in quanto privati di un percorso identitario da seguire. Come sostiene Farhad Khosrokhavar, sono quattro le possibili strade che si possono intraprendere a partire da questa posizione. La prima via è cercare di integrarsi nelle classi medie, abbandonando così la condizione di esclusione, la sponda degli ultimi e degli esclusi. La seconda è quella della delinquenza di strada, dove l'odio verso la società si manifesta attraverso una rivendicazione egoistica: migliorare la propria vita anche a discapito degli altri, ritenuti privilegiati e responsabili della propria misera condizione. In alternativa, vi è l'esilio interiore. Ci si allontana dalla società aderendo a forme spirituali islamiche salafite che possono garantire pace all'interno di una comunità separata. L'odio verso la società si sublima in una sorta di tracotanza identitaria che si esplica nella retorica dei migliori che riescono a elevarsi spiritualmente

(Khosrokhavar, 2020). In questo caso, la comunità separatista islamica si alimenta notevolmente tramite i matrimoni combinati all'interno della stessa comunità, la volontà di apprendere la lingua e anche l'accettazione acritica di una serie di interpretazioni coraniche ambigue, come ad esempio quelle relative al trattamento della donna, in nome della cieca fede in Allah. L'ultima opzione è quella di intraprendere la violenza armata contro la Francia o, più in generale, contro il modello occidentale. Il profondo senso di disumanizzazione dovuto al disagio e all'esclusione viene portato all'eccesso e sublimato in un registro religioso sacralizzando le azioni perpetrate in nome di Dio (Khosrokhavar, 2014). L'accezione che viene ad assumere è duplice: da una parte ha una funzione anti-secolare ossia combattere i miscredenti in nome di Dio, dall'altra è antimperialista, quindi, fare proprie le rivendicazioni di paesi oppressi in virtù di presupposti condivisi. Il risultato a cui si vuole arrivare è quello di uscire dalla zona d'ombra, se non è possibile esser visto e integrato nella società allora è preferibile essere ricordato come l'eroe negativo di cui tutti devono aver paura⁹. A questo punto, risulta evidente come il primo problema da affrontare sia quello del separatismo. La chiusura in sé stessi, la ghettizzazione nelle *banlieues* o nel carcere, è la prima causa motrice del processo di allontanamento dallo Stato. È necessario agire sul fenomeno ma partendo da una riflessione critica sul proprio operato: le esperienze dei giovani sono sicuramente eccessive e in parte distorte, ma riflettono una società che proclama l'uguaglianza ma discrimina chi non ha origini francesi, facendo sentire quest'ultimi rifiutati e non riconosciuti come veri cittadini (Khosrokhavar, 2020). Una valida soluzione potrebbe essere la speranza portata avanti da Khosrokhavar ossia che lo Stato torni a essere Stato. L'eccessiva concentrazione della popolazione musulmana rende impossibile una vera socializzazione che ruoti attorno alla Repubblica, non permettendo ai singoli individui di vivere la laicità. Al contempo, erigere la laicità a religione civile significa adoperarla come arma contro gli ultimi escludendoli da un possibile dialogo costruttivo. L'auspicio è quello per cui la Repubblica possa entrare da protagonista in queste strutture sociali chiuse, mostrando la propria presenza da un punto di vista economico e culturale.

⁹ Un jihadista, nel momento in cui compie un attentato diviene un personaggio noto internazionalmente; egli non teme la morte anzi, al contrario, è un motivo di maggior visibilità che gli permetterà di essere ricordato più a lungo.

3. Riflessioni sul processo ai fatti del Bataclan

Ora si procederà ad analizzare il caso di studio posto centro di questo lavoro ossia il processo in Corte d'Assise speciale di Parigi all'attentato avvenuto il 13 novembre 2015 presso il teatro Bataclan nella capitale francese¹⁰. Il processo ha avuto un impatto mediatico talmente forte da favorire il sorgere delle più disparate narrazioni in merito. Pertanto, l'obiettivo dell'analisi sarà riflettere sul possibile valore simbolico che può essere attribuito o meno alle parti coinvolte.

Il processo ai fatti del Bataclan è uno dei processi più emblematici e risonanti della storia contemporanea della Francia¹¹. Dietro la sbarra degli imputati spicca su tutti l'uomo copertina, Salah Abdeslam. Egli è il simbolo del processo, l'unico superstite del commando armato che ha perpetrato la strage del 13 novembre; sopravvissuto perché, per codardia, umanità o semplicemente per problemi tecnici, non si è fatto esplodere e non ha concretamente preso parte all'attentato di quella notte. Abdeslam ripeterà più volte che desidera il dialogo ma, ricordando molto Meursault, il celebre protagonista de *Lo straniero* di Camus, è totalmente in balia delle conseguenze che lui stesso ha innescato e sa perfettamente di non potersi sottrarre a queste. Egli può solamente aspettare che gli eventi facciano il loro corso. Il personaggio di Abdeslam è sicuramente un personaggio che, come affermano i periti psichiatri Zagury e Ballivet, indossa diverse maschere: da una parte è sempre il ragazzo di Molenbeek, che conduce una vita nell'illegalità come attestano gli anni trascorsi in carcere in seguito a un tentativo di rapina a mano armata, dall'altra parte, però, è un feroce combattente di Daesh capace di organizzare uno dei più grandi attentati nella storia dell'Europa contemporanea¹². Seguendo gli studi di Khosrokhavar, egli è

¹⁰ Per l'analisi ci si baserà sulla motivazione della sentenza letta dal magistrato Périès e sulla cronaca giudiziaria pubblicata dallo scrittore francese Emmanuel Carrère che ha seguito l'intero processo per Robinson de *La Repubblica*.

¹¹ L'impatto emotivo della strage in sé è stato talmente sconvolgente da interessare un pubblico nazionale e internazionale alle sorti degli imputati e alla possibilità di rimarginare le ferite delle vittime. Le istanze presentate dalle parti in causa sono caricate dall'opinione pubblica da una forte simbologia manichea: da una parte lo Stato e le istituzioni, dall'altra i nemici dello Stato e delle istituzioni. Inoltre, il processo è piuttosto paradossale dato che l'esito non può essere sorprendente, anzi non lo deve assolutamente essere.

¹² «Inoltre, gli esperti hanno notato (...) un'oscillazione nell'imputato, da un lato, tra il suo impegno assoluto che emerge dal suo discorso di circostanza, testimoniando così la sua radicalizzazione, cioè il suo inserimento in un sistema totalitario che lo priva di ogni au-

passato dall'esser un ragazzo difficile, in un quartiere difficile, con la prospettiva di migliorare economicamente la sua vita a essere un combattente ideologico nella terra dei miscredenti dopo essersi radicalizzato in carcere. Abdeslam ha una propria moralità, che chiaramente non coincide con quella dell'uomo medio della società francese, e sulla base di questa persegue il proprio bene: riscattare le sofferenze patite dai musulmani nel mondo. Abdeslam ha una propria logica che non è condivisa da tutti. In quanto cittadino naturalizzato francese, più in generale in quanto figlio di uno Stato di diritto, Abdeslam ha una propria avvocata di difesa: Olivia Ronen¹³. Questo è frutto di un lungo processo razionalista e positivista che ha fatto in modo che lo Stato fosse esclusivamente un garante della legge impersonale a cui spetta il compito di tracciare le linee per definire i ruoli di vittima e colpevole tra le parti in causa. Lo Stato, nel diritto positivista, è *super partes* e non si pone a livello delle vittime o dei carnefici. Questo tipo di ragionamento è del tutto incompatibile con una delle voci della parte civile, in particolare con quella di Patrick Jardin, il padre di una delle vittime coinvolte nella strage del Bataclan. Egli «comincia congratulandosi con il commissario della BAC per aver ammazzato quella “merda” di Samy Amimour e dice che quelli come Salah Abdeslam meritano la fucilazione. La pena di morte non esiste più, peccato, ma almeno che queste carogne marciscano tutta la vita in carcere prima di bruciare all'inferno» (Carrère, 2023, p. 74). Patrick Jardin, spinto da un profondo odio le cui ragioni sono più che comprensibili, dà voce a un tipo di retorica particolarmente cara all'estrema destra¹⁴.

tonomia di pensiero e lo protegge, e dall'altro, la sua umanità che lascia intravedere e che vorrebbe vedere riconosciuta.»; si cita da: V13 – motivations, p. 112, (trad. dell'autore). Il testo integrale delle motivazioni della sentenza ai fatti del Bataclan è consultabile *online* al sito: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwi29cbHxN7_AhWP_aQKHUjCbYQFnoECAsQAQ&url=https%3A%2F%2Flesjours.fr%2Fressources%2Fdocument%2Fmotivation-verdict-vendredi%2Fv13-motivation-vdef.pdf&usg=AOvVaw0yTbtao6yEHcILPj3ONudz&opi=89978449>.

¹³ Come ricorda Xavier Nogueras, uno degli avvocati difensori di Mohamed Amri, a Emmanuel Carrère non si difende la causa bensì l'imputato (CARRÈRE, 2023).

¹⁴ A tal proposito, è stato particolarmente dibattuto e attaccato dalla stampa internazionale un articolo pubblicato dal giornale francese *Le Monde* dove effettivamente si faceva riferimento ai suoi legami passati con l'*Action des forces opérationnelles* (AFO), associazione di estrema destra, e al fatto che cercava di diventare una vera e propria icona antiislamica. I detrattori dell'articolo, o del giornale in generale, hanno insistito sull'ipocrisia di assecondare un determinato discorso ipocrita e buonista in nome del politicamente corretto. Anzi, si sono addirittura incensate alcune frasi di Jardin inerenti al fatto che a lui disgustava ab-

Egli, in sostanza, crede più nella vendetta che nella giustizia e crede sia più funzionale una legge del taglione che il diritto. Queste posizioni sono, paradossalmente, molto vicine al tipo di narrazione diffusa presso i gruppi fondamentalisti e violenti, come Daesh, dove il colpevole è processato in quanto tale e, in quanto colpevole, deve pagare. La burocrazia e la prassi giudiziaria sono futili laddove regna la violenza e la barbarie; nessun dolore, in uno stato di diritto, dovrebbe legittimare la violenza o le istigazioni all'odio¹⁵. Una lettura interessante l'ha offerta il filosofo Slavoj Žižek sostenendo come il fondamentalismo violento islamico e l'estremismo conservatore di destra siano due facce della stessa medaglia. Le due sponde celano lo stesso tipo di discorso ideologico sotto spoglie differenti ma entrambe con uno stesso scopo preciso: lo scontro di civiltà. Da una parte, i gruppi come Daesh hanno l'obiettivo di estirpare la categoria di Islam europeo spronando i musulmani moderati all'odio e alla radicalizzazione alimentando l'invidia provata dalle posizioni subalterne in cui spesso sono relegati i giovani musulmani. D'altra parte, quelli che vengono definiti i «razzisti anti-immigrazione» cercano di disarticolare ogni retorica progressista d'accoglienza utilizzando appositamente gli episodi stragisti come prova evidente dell'impossibilità di dialogo e di convivenza (Žižek, 2016).

Una dialettica che fa riferimento alla stessa tipologia di retorica si può rintracciare nella difesa di rottura¹⁶ portata avanti da Olivia Ronen, l'avvocata di difesa di Salah Abdeslam, durante la testimonianza dell'ex presidente della Repubblica Francois Hollande¹⁷. In sostanza, Olivia Ronen afferma

bassare la testa come altri arrivando a descriverlo come un eroe della società civile.

¹⁵ Le parole di Jardin, invece, vanno ad alimentare un tipo di narrazione secondo la quale i musulmani sarebbero del tutto incompatibili con l'Occidente e con i suoi valori e questo ragionamento, non a caso, è lo stesso portato avanti dalle nicchie identitarie fondamentaliste.

¹⁶ Come suggerisce Carrère, la sua difesa ricorda quella proposta dall'avvocato Jacques Vergès durante il processo Klaus Barbie. La linea di difesa sostenuta dal Vergès è quella per cui così come la Gestapo si è macchiata di crimini efferati in Francia così la Francia si è macchiata degli stessi e identici crimini in Algeria, così se la giustizia dovesse agire su Barbie si dovrebbero prendere le stesse misure per la Francia.

¹⁷ I presupposti relativi alla sua testimonianza, in realtà, sono molto dibattuti perché Hollande, la sera del 13 novembre, si trovava all'interno dello Stade de France. Tecnicamente era interdotta la possibilità di costituirsi come parte civile a tutti coloro che si trovavano all'interno dello stadio in quanto non avrebbero potuto rispettare l'articolo 331 del Codice di procedura penale per il quale i testimoni devono poter fare chiarezza sui fatti, sulla moralità e sulla personalità degli imputati. Hollande, in quanto ex Presidente e in quanto re-

che per i terroristi gli attacchi rappresentano una risposta legittima al presunto terrorismo di stato perpetrato dalla Francia in Iraq e in Siria. Loro vedono nella loro azione un principio di proporzionalità che presuppone la ciclicità della violenza tra le parti coinvolte nel conflitto (Carrère, 2023). L'avvocata Ronen cerca di attribuire una parte della responsabilità alla stessa Francia spostando l'attenzione sul piano geopolitico¹⁸. Come verrà suggerito durante l'arringa finale dell'avvocato Isa Gultaslar difensore di Sofien Ayari, l'idea è quella di processare gli imputati secondo il diritto internazionale dei conflitti armati e non secondo la legislazione antiterroristica nazionale francese. Al netto della logica del discorso della difesa, nella sostanza i registri sono differenti: attribuire delle responsabilità internazionali alla Francia non solleva di certo Abdeslam dalle proprie responsabilità penali.

Dato questo contesto, è opportuno analizzare le dichiarazioni del Presidente Hollande successive all'attentato. Dopo aver dichiarato che la strage significava propriamente un atto di guerra, Hollande ha affermato a Versailles, davanti a Camera e Senato in seduta comune, che la Francia era ufficialmente in guerra e che avrebbe dovuto rispondere in maniera spietata, promessa mantenuta data l'intensificazione dei *raid aerei*¹⁹. Nonostante abbia precisato che non si trattasse di uno scontro di civiltà, ha di fatto posto la Francia e Daesh sullo stesso piano. Considerare Abdeslam, ma più in generale il gruppo che ha agito il 13 novembre, come milizie estere e non come criminali interni alla Francia significa riconoscere i terroristi di Daesh come Stato Islamico. Donandogli questo statuto, gli si attribuisce una personalità giuridica internazionale al pari della stessa Francia tanto da poterci entrare in guerra. In questa maniera, si avvalora, almeno secondo una prospettiva del tutto teorica, la stessa difesa di rottura portata avanti dall'avvocata Ronen. Tutto ciò va in contrasto con quanto affermato dalla

ferente di alcuni messaggi di odio proferiti la sera del 13 dal commando armato, è stato un'eccezione a questa regola.

¹⁸ In quest'occasione Olivia Ronen corregge il Presidente Hollande che sosteneva che i *raid* francesi in Iraq fossero iniziati a fine settembre. La Ronen evidenzia come questi fossero incominciati il 19 settembre ossia due giorni prima del messaggio pronunciato da Abu Muhammad al-Adnani, portavoce di Daesh, in cui esortava i combattenti di tutto il mondo a colpire i "malvagi e spregevoli francesi".

¹⁹ Le parole dell'allora Presidente sono arrivate a posteriori rispetto all'attacco di 36 *raid* dell'aviazione francese nella zona di intorno alla città di Raqqa. Nei giorni a seguire, la Francia ha ufficializzato una collaborazione bellica con la Russia di Putin per coordinarsi negli attacchi contro l'autoproclamato Stato Islamico in Siria.

Corte d'assise del processo per cui «Non è contestato né contestabile che l'organizzazione Isis (ISIS) sia un gruppo terrorista, il cui scopo era quello di turbare gravemente l'ordine pubblico attraverso l'intimidazione e il terrore commettendo attacchi intenzionali alla vita e all'integrità della persona»²⁰. Considerare Daesh come un'associazione terroristica da contrastare è assai diverso dall'entrarci in guerra. Prendere parte a un conflitto internazionale significherebbe entrare in una dinamica tra pari e ciò può avvenire laddove si applichi la teoria del riconoscimento internazionale, particolarmente in voga durante la prima metà del Novecento, per cui si attribuisce un peso decisivo e determinante all'atto finale del riconoscimento dello Stato da parte della comunità internazionale²¹. In alternativa, secondo le dottrine più moderne, le due caratteristiche necessarie sono quelle dell'effettività, ossia l'effettivo esercizio di un potere di governo riconosciuto su un dato territorio, e l'indipendenza (Conforti & Iovane, 2021). Anche questa seconda prospettiva lascia aperti non pochi dubbi circa la statura internazionale di Daesh.

Ritornando al processo, è il caso di prendere in esame le condanne, in particolare quella che riguarda il protagonista indiscusso: Salah Abdeslam. La corte ha tenuto a precisare che «Le pene inflitte appaiono alla Corte necessarie per sanzionare i fatti di estrema gravità ma sufficienti alla protezione della società, alla prevenzione della commissione di nuove infrazioni e al ripristino dell'equilibrio sociale»²². In questo caso si allude alla duplice funzione assunta dalla pena. Da una parte, questa deve punire l'azione criminale proporzionalmente al danno cagionato quindi guardando al passato. Dall'altra parte, devono essere rivolte al futuro che in questo caso si tratta della funzione di deterrenza assunta dalla pena che ha l'obiettivo di preservare la stessa società civile (Beccaria, 1944). A Salah Abdeslam è stata comminata la pena più alta prevista dal diritto francese ossia l'ergastolo ostativo²³. Le motivazioni della sentenza sono le seguenti:

²⁰ Si cita da: V13 – motivation, p. 7 (trad. dell'autore).

²¹ Il riconoscimento può essere visto in due modi differenti, da una parte è un atto unilaterale da parte di chi riconosce, dall'altro è anche il primo accordo bilaterale reciproco dell'entità che si sta delineando, in virtù dello stesso riconoscimento.

²² Si cita da: V13 – motivation, p. 111 (trad. dell'autore).

²³ L'ergastolo ostativo è una pena detentiva a vita che non prevede la possibilità di assegnare al recluso il lavoro all'esterno, la semilibertà e i benefici penitenziari. Dal febbraio 1994, l'ergastolo ostativo è stato applicato solo quattro volte a criminali efferati colpevoli di violenze sessuali e mentali, e omicidio di minori. Dal 2011, è stato esteso a chi ha ucciso o tentato di uccidere autorità pubbliche. Dal 2016, dopo i tragici eventi del 13 novembre,

«Nel corso del procedimento, egli ha affermato e rivendicato il suo status di combattente dello Stato Islamico, ha affermato la legittimità degli atti commessi in nome dello Stato Islamico, ha dichiarato di assumersi la responsabilità dei suoi atti pur minimizzando il suo coinvolgimento, dimostrando così l'assenza di qualsiasi consapevolezza della gravità degli atti, l'assenza di pentimento e di qualsiasi interrogatorio, anche se ha potuto esprimere di essere stato toccato dalle testimonianze delle parti civili. (...) Di conseguenza, la gravità degli atti a cui Salah Abdeslam ha partecipato come coautore con coscienza e volontà, le circostanze in cui sono stati commessi e la personalità di Salah Abdeslam così come descritta giustificano la comminazione di una pena detentiva molto elevata al fine di raggiungere gli obiettivi di ristabilire l'equilibrio sociale e proteggere la società a seguito di questi crimini; (...) la Corte ha ritenuto idonea la condanna all'ergastolo ostativo considerando manifestamente inadeguata qualsiasi altra pena»²⁴.

Le ragioni che portano la corte a pronunciare questa sentenza contro l'imputato sono riassumibili in due punti. La prima è l'effettiva mancanza di un pentimento da parte di Abdeslam. Il fatto che egli trovi toccante la testimonianza della parte civile non è assolutamente sufficiente a bilanciare le sue affermazioni a sostegno e a favore dei suoi compagni terroristi²⁵. Se prima si era avanzato un parallelismo con Meursault, il tragico personaggio pensato da Camus, la connessione continua a sussistere se si osserva come entrambi non riescano a mostrare un vero e proprio dispiacere, o meglio, un pentimento effettivo. Questo sua tendenza, questa sua impostazione ideologica e psicologica risulta determinante in quanto, come affermano gli stessi psichiatri, ne risulta impossibile prevedere l'avvenire. Egli si è mostrato in passato come un pericolo per la società e l'effettiva mancanza di rimorso e redenzione non gli permette di non essere più visto come un effettivo pericolo per la società in cui vive. Egli nonostante non abbia nell'effettivo posto in essere la strage, l'ha comunque progettata meritandosi lo *status* di terrorista. Il fatto di rivendicare l'appartenenza a Daesh e ai suoi battaglioni costringe la stessa corte a continuare a considerarlo come un terrorista al di là della propria fede. Applicare il principio di deterrenza, in questo caso, risulta inevitabile proprio in virtù dell'atteggiamento e delle

è prevista anche per coloro che sono giudicati terroristi, senza aver effetto retroattivo.

²⁴ Si cita da: V.13 – motivations pp. 112-113 (trad. dell'autore).

²⁵ Orly Reznan, l'avvocata di Mohamed Bakkali, ha cercato di giustificare i fatti attraverso il concetto di cameratismo. La linea portata avanti è stata quella secondo cui la solidarietà ha prevalso sugli altri stimoli, la retorica alimentata è stata quella del buon musulmano che deve sostenere i propri fratelli.

parole dell'imputato. L'eventuale critica alla proporzionalità del diritto è risolvibile attraverso la logica dell'intercambiabilità sulla scena del crimine che è a fondamento della stessa logica delle associazioni terroristiche. In breve, per essere considerato terrorista non è necessario premere un grilletto o detonare un ordigno esplosivo, ma è sufficiente collaborare con i propri soci affinché abbiano la possibilità di perseguire l'obiettivo ultimo. Proprio per questo motivo la pena massima non è una sproporzione. Sul banco degli imputati non c'è l'Islam, non vi è neppure Daesh, non è un conflitto tra bene e male; è, nella sua semplicità, il processo a Salah Abdeslam cittadino europeo e francese che in quanto tale deve essere giudicato secondo le leggi e le norme contenute nel diritto dello Stato che lo processa. Secondo questa prospettiva, l'ergastolo ostativo previsto per i reati di terrorismo va inevitabilmente applicato al caso di Salah Abdeslam che, lungi dal voler sollevare la Francia dalla cattiva gestione del fenomeno della radicalizzazione, non può non esser definito terrorista.

4. Conclusioni

Emmanuel Carrère, riferendosi al processo, lo ha descritto più volte come "storico" trasmettendo quella forte sensazione emotiva che, rifacendosi alla tradizione occidentale, solo il sentimento del tragico può produrre. Aristotele parlava di catarsi come effetto immediato di una tragedia, alludendo a quella purificazione interiore che l'animo umano può piacevolmente subire. In un certo senso, trasportare un tribunale in un'arena pubblica attualizzando un processo mediatico ha anche questo scopo: suscitare quell'apprensione, quell'afflato emotivo di un pubblico internazionale verso le sorti di un singolo individuo come se queste fossero indissolubilmente legate a quelle degli spettatori. Attribuirgli una certa unicità storica e morale ha l'obiettivo di creare maggior interesse verso l'avvenimento ma al contempo alimenta dei possibili rischi. Si rende possibile la strumentalizzazione del processo e dell'imputato per fini che trascendono l'esito del diritto. Caricare l'avvenimento di una forte simbologia morale ha permesso che diversi gruppi sociali potessero appropriarsi di determinate istanze e rivendicazioni e di inserirle all'interno di una loro narrativa conflittuale, indirizzata verso l'irriducibile conflitto identitario. Una contrapposizione che vede sacrificare un'unica vittima: l'Islam moderato.

La figura di Salah Abdeslam si presta perfettamente a essere strumentalizzata per giustificare una presunta contrapposizione tra l'Islam e la laicità. Sussumere Abdeslam nella cultura islamica *tout court*, riducendo una

religione universale a una delle sue innumerevoli facce, è il primo passo per sostenere la conflittualità identitaria tra le due parti. Tentare di sovraccaricare il processo da un punto di vista morale, ponendo l'Islam sul banco degli imputati è il miglior modo per distogliere l'attenzione dai problemi sociali che animano la realtà francese. Non bisogna mai dimenticare che, prima di tutto, Salah Abdeslam è un cittadino europeo. Un cittadino che vive una condizione psicologica da marginato e che trova risposte e scopi della propria esistenza nel radicalizzarsi. Proprio per questa ragione la figura di Abdeslam non deve servire a processare una religione ma dovrebbe essere uno strumento utile a mettere in luce una serie di problemi che affliggono molti cittadini.

I *mass media* europei si sono molto concentrati su questo processo, aumentando le aspettative nel pubblico. L'interesse creato dai giornali e dalle televisioni ha attribuito una crucialità alla condanna piuttosto che evidenziare il valore del diritto. In un certo senso, come se la sentenza non fosse l'esito dell'applicazione del diritto, ma fosse una punizione catartica e necessaria per mettere un punto alla questione. Tuttavia, nulla è più sterile e dannoso di un fatto relegato al passato. La memoria che si sceglierà di trasmettere, di cui faranno parte simili episodi, dovrà essere rivolta al futuro per aiutare a stimolare un'etica condivisa. Perché il rischio è quello di sacralizzare la conflittualità passata, rendendola unica, disincentivando la riflessione sul contesto che l'ha posta in essere. Tutto ciò per ribadire che la narrazione che si porta avanti deve essere misurata e consapevole. Se mediaticamente si carica il processo di un eccessivo valore morale non si fa altro che alimentare la tesi dello scontro di civiltà.

Questo conflitto identitario tra Occidente e Islam, che viene presentato come inevitabile data la presunta assenza di valori condivisi, poggia su una tradizione che non ha a che fare con quella filosofica e giuridica occidentale. Anzi, rimanda a una cultura della guerra e del conflitto che si è cercata di amministrare e gestire nel corso dei secoli. I sentimenti di rancore e di vendetta conducono inevitabilmente alla ciclicità del conflitto, la vendetta può solo generare altro odio che a sua volta innescherà una reazione uguale e contraria. Il diritto, figlio di una tradizione occidentale rivendicata da alcune delle posizioni più intransigenti, non ammette questa ciclicità, anzi la spezza²⁶. È possibile valorizzare l'applicazione della legge trascendendo la

²⁶ Se si fa riferimento all'*Orestea* di Eschilo, per esempio, il *fil rouge* che unisce la tragedia greca a questa ricerca è la disarticolazione della vendetta tramite il potere del diritto. Nella terza tragedia de *Le Eumenidi*, il matricida Oreste fugge dalle Erinni che simboleggiano la cultura della vendetta. Solo Atena riuscirà a risolvere la situazione istituendo l'Areopago,

moralità delle singole parti e il contenuto della sentenza. La sentenza è il prodotto materiale di un tribunale che incarna la laicità intesa come effetto del diritto. Ciò che interessa è la replicabilità di una sentenza tramite l'elaborazione di una prassi utile a gestire la diversità religiosa che possa rappresentare un limite etico normativo. La giustizia finale e l'esito del processo sono il concretizzarsi dell'etica laica che ha un valore pedagogico non in virtù della sua stessa applicazione bensì per il valore che rappresenta, d'altronde «La legge fornisce la cornice all'interno della quale si sviluppa il lavoro culturale e politico» (Benhabib, 2008, p. 90). Lo scopo di questa interpretazione è quello di ribilanciare contenutisticamente il modello della laicità disinnescando quella che Khosrokhavar definisce la religione civile della neolaicità. Questo conflitto non ha ragion d'essere dato che il paradigma laico dovrebbe essere uno strumento e non un dogma, di conseguenza non può essere posto sullo stesso piano di una religione.

Una chiave di lettura utile per disarticolare questa *impasse* teorica che si struttura sull'istanza identitaria è rintracciabile nel concetto di “meticciato” proposto da Giacomo Marramao (2009) e nella categoria di “somialianza” coniata da Francesco Remotti (2019). I due modelli che storicamente hanno dominato la scena internazionale contrapponendosi tra loro, l'assimilazionismo repubblicano francese e il multiculturalismo inglese, hanno mostrato tutte le loro problematiche nel traghettare la società sempre più globalizzata dalla modernità-nazione alla modernità-mondo. Il primo modello, cercando di rendere lo spazio pubblico un luogo privo di differenze, ha condotto la società civile ad una *reductio ad unum*. Il secondo, invece, acquisisce i tratti di un monoculturalismo plurale dove ogni differenza deve presentarsi con le sue prerogative in un raggruppamento a mosaico. La soluzione che Remotti indica nel concetto di somialianza, in questo caso, viene riproposta sotto le vesti della realtà del meticciato, «l'unica maniera per cogliere quello che sta avvenendo è partire dall'idea che noi viviamo in una sorta di *doppio movimento di contaminazione e di differenziazione*» (Marramao, 2009, p. 263). Il concetto di pluralità è controverso: non è solamente fra le identità ma anche interna alla costruzione di ciascuna di esse. L'idea proposta per cominciare a disinnescare il conflitto è quello di accettare che individui, Stati e presunte civiltà siano il frutto di una reciproca influenza. Nessuno schema fisso o manicheo potrebbe mai permettere di comprendere e gestire veramente la diversità. Disinnescare le identità fisse e immutabili nel tempo è il primo passo per poter tentare di sviluppare, attraverso un dialogo condiviso, una forma di civiltà universale che possa trascen-

il primo tribunale ateniese, contrapponendo alla forza della violenza il *lógos*. Solo il *nomos* può effettivamente tendere verso l'ideale di giustizia, superando qualsiasi passionale lotta identitaria.

dere il binomio conflitto-violenza (Sen, 2008). Questa teorica civiltà, fondata sul meticciato e la somiglianza, è quanto di più vicino a quel valore espresso da Todorov nel concetto di umanità: la facoltà di «riconoscere l'uguale dignità degli altri anche se sono diversi da noi» (Todorov, 2009, p. 35).

Bibliografia

- BAUBÉROT, J. (2008). *Le tante laicità nel mondo*. Roma: Luiss University Press.
- BAUMAN, Z. (2003). *Intervista sull'identità*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- BECCARIA, C. (1944). *Dei delitti e delle pene*. Roma: Colombo editore.
- BENHABIB, S. (2008). *Cittadini globali. Cosmopolitismo e democrazia*. Bologna: il Mulino.
- BENHABIB, S. (2009). *La rivendicazione dell'identità culturale. Eguaglianza e diversità nell'era globale*. Bologna: il Mulino.
- BOMBARDIERI, M., GIORDA, M.C., HEJAZI, S. (2019). *Capire l'Islam. Mito o realtà?* Brescia: Editrice Morcelliana.
- CAMPANINI, M. (2005). *Il pensiero islamico contemporaneo*. Bologna: il Mulino.
- CAMPANINI, M. (1999). *Islam e politica*. Bologna: il Mulino.
- CASTELLS, M. (2003). *Il potere delle identità*. Milano: EGEA Università Bocconi editore.
- CARRÈRE, E. (2023). *V13. Cronaca giudiziaria*. Milano: Adelphi Edizioni.
- CATARCI, M., FIORUCCI, M., GIORDA, M.C., GERVASIO, G., MERLUZZI, M., PERUCCHINI, P. (2021). "Non avere paura": prevenire le discriminazioni attraverso l'educazione interculturale. *Educational Reflective Practices*, 22-39.
- CASANOVA, J. (2000). *Oltre la secolarizzazione. Le religioni alla riconquista della sfera pubblica*. Bologna: Il Mulino.
- CONFORTI, B., IOVANE, M. (2021). *Diritto internazionale*. Napoli: Editoriale scientifica.
- COURBAGE, Y., TODD, E. (2007). *Le rendez-vous des civilisations*. Paris: Éditions du Seuil et La République des Idées.
- FILIALI-ANSARY, A. (2003). *Islam e laicità. Il punto di vista dei musulmani progressisti*. Roma: Cooper&Castelvecchi.
- FILORAMO, G., MASSENZIO, M., RAVERI, M., SCARPI, P. (1998). *Manuale di storia delle religioni*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- FUKUYAMA, F. (2019). *Identità. La ricerca della dignità e i nuovi populismi*. Milano: UTET.
- GRAZIANO, M. (2021). *Geopolitica della paura. Come l'ansia sociale orienta le scelte politiche*. Milano: Bocconi Editore.
- HABERMAS, J., TAYLOR, C. (2008). *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*. Milano: Feltrinelli Editore.
- HEGEL, G.W.F. (1995). *Fenomenologia dello Spirito*. Milano: Rusconi Libri.
- HONNETH, A. (2002). *Lotta per il riconoscimento. Proposte per un'etica del conflitto*. Milano: il Saggiatore.
- HUNTINGTON, S.P. (2021). *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*. Milano: Garzanti Editore.

- KEPEL, G. (1996). *A ovest di Allah*. Palermo: Sellerio.
- KEPEL, G. (2021). *Il ritorno del Profeta. Perché il destino dell'Occidente si decide in Medio Oriente*. Milano: Feltrinelli editore.
- KEPEL, G. (2001). *Jihad ascesa e declino. Storia del fondamentalismo islamico*. Roma: Carocci.
- KEPEL, G. (1991). *La revanche de Dieu: chrétiens, juifs et musulmans à la reconquête du monde*. Paris: Éditions du Seuil.
- KEPEL, G. (1989). *L'Islam ieri e oggi*. Firenze: Giunti Editore.
- KHOSROKHAVAR, F. (2020). *Depuis plus de trente ans la France fait fausse route au sujet de l'Islam*. Le club Mediapart. <<https://blogs.mediapart.fr/farad123/blog/181020/depuis-plus-de-trente-ans-la-france-fait-fausse-route-au-sujet-de-l-islam>>.
- KHOSROKHAVAR, F. (2003). *I nuovi martiri di Allah*. Milano: Mondadori.
- KHOSROKHAVAR, F. (2020). *La néo-laïcité ou la nouvelle religion civile en France*. Le club Mediapart. <<https://blogs.mediapart.fr/farad123/blog/291020/la-neo-laicite-ou-la-nouvelle-religion-civile-en-france>>.
- KHOSROKHAVAR, F. (2020). *Le laïcisme et la lutte contre l'islam radical*. Le club Mediapart. <<https://blogs.mediapart.fr/farad123/blog/081120/le-laicisme-et-la-lutte-contre-l-islam-radical>>.
- KHOSROKHAVAR, F. (2004). *L'islam dans les prisons*. Paris: Balland.
- KHOSROKHAVAR, F. (2014). *Radicalisation*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- KURU, A.T. (2009). *Secularism and state policies toward religion: the United States, France, Turkey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEWIS, B. (1991). *Il linguaggio politico dell'Islam*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- LEWIS, B. (2004). *La crisi dell'Islam. Le radici dell'odio verso l'occidente*. Milano: Mondadori.
- LEWIS, B. (2001). *L'Europa e l'Islam*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- MAALOUF, A. (2021). *Identità assassine. La violenza e il bisogno di appartenenza*. Milano: La nave di Teseo.
- MANDUCHI, P., MELIS, N. (2019). *Ġibād. Definizioni e riletture di un termine abusato*. Milano: Mondadori.
- MARRAMAO, G. (2009). *Passaggio a Occidente. Filosofia e globalizzazione*. Torino: Bollati Boringheri.
- MARTY, M.E., APPLEBY, R.S. (1995). *The Fundamentalism Project*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MASTROMARINO, A. (2018). *Stato e Memoria. Studio di diritto comparato*. Milano: FrancoAngeli.
- ONFRAY, M., SIMON, S. (2022). *Fin de l'Occident? Houellebecq-Onfray La Rencontre, FrontPopulaire, hors-serie n° 3*.

- ORSINI, A. (2016). *ISIS. I terroristi più fortunati del mondo e tutto ciò che è stato fatto per favorirli*. Milano: Rizzoli.
- RAMADAN, T. (2003). *Jihād, violenza guerra e pace nell'islām*. Imperia: Al Hikma.
- REMOTTI, F. (1996). *Contro l'identità*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- REMOTTI, F. (2010). *L'ossessione identitaria*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- REMOTTI, F. (2019). *Somiglianze. Una via per la convivenza*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- ROY, O. (1995). *Généalogie de l'islamisme*. Paris: Hachette Livre.
- ROY, O. (2017). *Generazione ISIS. Chi sono i giovani che scelgono il califfato e perché combattono l'occidente*. Milano: Feltrinelli.
- ROY, O. (2003). *Global Muslim. Le radici occidentali del nuovo Islam*. Milano: Feltrinelli.
- ROY, O. (2008). *Islam alla sfida della laicità. Dalla Francia una guida magistrale contro le isterie xenofobe*. Venezia: Marsilio Editori.
- ROY, O. (2017). *La santa ignoranza. Religioni senza cultura*. Milano: Feltrinelli Editore.
- SEN, A. (2008). *Identità e violenza*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- TIBI, B. (1997). *Il fondamentalismo religioso*. Torino: Bollati Boringhieri.
- TODOROV, T. (2018). *Gli abusi della memoria*. Sesto San Giovanni: Meltemi Editore.
- TODOROV, T. (2009). *La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà*. Milano: Garzanti.
- Trentin, M., a cura di, (2017). *L'ultimo califfato. L'organizzazione dello Stato islamico in Medio Oriente*. Bologna: Il Mulino.
- WEBER, M. (2004). *La scienza come professione. La politica come professione*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- ŽIŽEK, S. (2016). *La nuova lotta di classe. Rifugiati, terrorismo e altri problemi coi vicini*. Milano: Adriano Salani Editore.

V13 Motivations:

<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwi29cbHxN7_AhWP_aQKHUtiCbYQFnoECAsQAQ&url=https%3A%2F%2Flesjours.fr%2Fressources%2Fdocument%2Fmotivation-verdict-vendredi%2Fv13-motivation-vdef.pdf&usg=AOvVaw0yTbtao6yEHcILPj3ONudz&opi=89978449>.

MICHELA SILVESTRI

*Un'analisi sociologica sugli stereotipi di genere nell'infanzia:
l'educazione come pratica di libertà in bell hooks**

ABSTRACT

Il presente elaborato di tesi si propone di approfondire il ruolo delle aspettative e degli stereotipi di genere e quindi del Femminismo nella società attuale, con particolare attenzione alla sfera educativa e formativa, seguendo l'ipotesi che i bambini in età scolare ne subiscano l'influenza e ne siano condizionati nelle scelte e negli atteggiamenti quotidiani.

Attraverso l'analisi delle aspettative legate al genere che emergono già nella prima infanzia, si vedrà come la loro origine può essere rintracciata nelle consuetudini culturali piuttosto che nella predisposizione biologica. Dopo aver espresso alcune perplessità sul binarismo di genere che ne consegue, il mio lavoro si occupa di presentare in breve il movimento femminista intersezionale, vale a dire quello che prende in considerazione le varie forme di oppressione e privilegio e le mette in relazione. Di particolare importanza sono le opere dell'attivista afroamericana bell hooks, che ha messo in rilievo l'interconnessione tra sessismo, razzismo e lotta di classe. Il suo vissuto da insegnante, inoltre, è riflesso nei suoi testi sull'educazione qui presi in esame, dai quali emerge l'importanza del pensiero critico e della costruzione di comunità di apprendimento fondate sul rispetto e l'ascolto reciproco. A termine dell'elaborato, alcuni spunti e suggestioni su come praticare un'educazione più attenta ai temi di genere che permetta il corretto sviluppo dei più piccoli, poiché da essi dipende una società più libera e, di conseguenza, più giusta.

This paper aims to investigate the role of gender expectations and stereotypes and therefore of Feminism in today's society, with particular attention to the educational and formative field, following the hypothesis that school-aged children are influenced by it and conditioned in their daily choices and attitudes.

Through the analysis of gender-related expectations that emerge in early childhood, we will see how their origin can be traced in cultural habits rather than in biological predisposition. After expressing some perplexity about the gender binarism that ensues, my work deals with briefly presenting the intersectional feminist movement, that is, the one that considers and links the

* Estratto della tesi di laurea in Scienze della Formazione Primaria, Dipartimento di Scienze della Formazione - Università Roma Tre, relattrice prof.ssa Milena Gammaitoni.

various forms of oppression and privilege. Of particular importance are the works of the African American activist bell hooks, who highlighted the interconnection between sexism, racism and class struggle. His experience as a teacher, moreover, is reflected in his texts on education examined here, from which emerges the importance of critical thinking and the construction of learning communities based on respect and mutual listening. At the end of the work, some ideas and suggestions on how to practice a more attentive education to gender issues that allows the proper development of children, because a freer and, consequently, more just fairer society depends on them.

PAROLE CHIAVE: Femminismo, Genere, Stereotipi, Educazione, Bell hooks.

KEYWORDS: Feminism, Gender, Stereotypes, Education, Bell hook.

1. Introduzione

«Il pensiero di avere un figlio piuttosto che una figlia la faceva sperare in una rivincita su tutte le sue impotenze passate. Un uomo, se non altro, è libero; può percorrere passioni e paesi, attraversare gli ostacoli, afferrare le gioie più remote. Ma per una donna ci sono ostacoli di ogni tipo» (Flaubert, 1857/2018: 85).

Questo passo tratto da *Madame Bovary* di Gustave Flaubert del 1857 è emblematico e rappresentativo di una percezione ben definita dei ruoli di genere e delle aspettative sociali connesse al sesso biologico di appartenenza. Occorre, infatti, operare una distinzione: mentre il termine *sesso* fa riferimento alle specificità dei caratteri biologici che contraddistinguono soggetti con diverso ruolo nella riproduzione, il *genere* ha a che fare con le differenze socialmente costruite tra i due sessi in termini di comportamenti distintivi e considerati appropriati (Ruspini, 2017). Ad ogni modo, nonostante sia necessario collocare l'opera di Flaubert in un'epoca in cui le donne godevano di modesti diritti e le rivendicazioni femministe muovevano i primi passi sul loro tortuoso cammino, l'influenza degli stereotipi di genere e la lotta per la parità risultano temi quanto mai attuali, sebbene raramente trattati con un'adeguata cura e affrontati con la profondità che meriterebbero.

La preoccupazione sociale diffusa sul genere trova le sue cause nel radicamento delle categorie di genere che rende inaccettabile una qualsiasi loro modifica, poiché essa comporterebbe un pieno ripensamento delle norme ormai consolidate che regolano il vivere in comunità. Il cambiamento spaventa da sempre, e il significato che attribuiamo ad alcuni cambiamenti spesso risulta più imponente del cambiamento stesso (Ruspini, 2017), perché lo sforzo di riadattamento ha conseguenze sfuggenti e potenzialmente imprevedibili. La realtà dei fatti è che la società, attraverso i propri assiomi culturali, si serve di ogni mezzo per ottenere dagli individui dei due sessi il comportamento più adeguato ai valori che le preme conservare e quindi trasmettere (Gianini Belotti, 1991). E se invece la decostruzione e il ripensamento delle categorie di genere fossero ormai non solo inevitabili ma persino necessari per l'evoluzione della società?

La studiosa Judith Lorber in *Oltre il Gender* coglie con precisione il processo di costruzione delle categorie di genere e il ruolo che le istituzioni sociali svolgono al suo interno:

[...] viviamo in società strutturate da differenze di genere, che, in quanto non naturali, vanno costruite. [...] Il gendering costituisce il processo, mentre l'ordine

sociale fondato sul genere costituisce il prodotto della costruzione sociale. Attraverso [...] la socializzazione nel periodo dell'infanzia, i condizionamenti di gruppo durante l'adolescenza e i ruoli di genere assegnati in ambito lavorativo e familiare, le persone vengono divise in due gruppi [...]. L'ordine sociale che ne risulta si fonda su queste differenze e le perpetua. Si innesca così un continuo gioco di influenze reciproche tra le istituzioni sociali fondate sul genere e la costruzione sociale del genere da parte degli individui. (Lorber, 2021/2022: 26-27).

Il ruolo decisivo degli stereotipi è frequentemente sottovalutato, perché le discriminazioni quotidiane appaiono insignificanti: non si riescono o non si vogliono considerare le ripercussioni morali e intellettuali delle norme di genere, le quali spingono a credere erroneamente che le differenze tra i sessi e l'inferiorità femminile dipendano dalla natura stessa della specie, come osservato da Simone de Beauvoir (de Beauvoir, 1949/2016).

Attraverso la selezione e lo studio di alcuni tra i testi più approfonditi e aggiornati, il mio lavoro si è posto l'obiettivo di una trasposizione quanto possibile realistica della relazione tra infanzia, istituzione scolastica e educazione di genere. Quest'ultima va intesa come educazione “*al* genere” e non “*sul* genere”: con quest'ultima dicitura, come si vedrà meglio, ci si riferisce alla classica lezione scolastica che mira a fornire informazioni con approccio unidirezionale; il primo tipo di educazione, invece, implica una didattica attiva in forma laboratoriale, concentrata sulle competenze da far acquisire agli alunni in modo da renderli capaci di decostruire gli stessi stereotipi di cui sono più o meno consapevolmente vittime (Biemmi & Leonelli, 2009). Gli effetti degli stereotipi di genere, infatti, dipendono dalle capacità del soggetto di interpretare e attribuire significati: emerge allora chiaramente il ruolo della scuola, che ha la possibilità di reagire agli squilibri di genere, rendendo i giovani in grado di percepirsi e vivere in maniera più ampia e libera (Biemmi & Leonelli, 2009).

Un ruolo decisivo nella realizzazione dell'elaborato è attribuito al pensiero di Gloria Jean Watkins, meglio conosciuta come bell hooks, scrittrice e insegnante nonché esponente di quello che sarà poi definito Femminismo intersezionale, poiché attento all'inclusione di tutte le minoranze discriminate dalla società patriarcale contemporanea; sarà proprio la sua visione ampia e democratica della pratica femminista a fornire interessanti spunti pedagogici per il superamento degli stereotipi di genere attraverso un'educazione libera e, di conseguenza, liberatrice.

2. Aspettative legate al genere

Una definizione accurata degli stereotipi di genere è fornita da Elisabetta Ruspini in *Le identità di genere*: si tratta di «immagini e rappresentazioni comuni e ipersemplicate della realtà che influenzano il pensiero collettivo riempiendo di specifici contenuti le convinzioni e le idee di un determinato gruppo sociale rispetto a uomini e donne e ai rapporti tra di essi» (Ruspini, 2017: 68). La differenziazione dei generi inizia molto presto, come evidenzia l'autrice, persino prima della nascita: la rivelazione del sesso del feto guida genitori, parenti e amici nel posare i primi mattoni dell'identità del bambino o della bambina che nascerà nel loro immaginario (Ruspini, 2017). Subito dopo la nascita, ovviamente, il processo mentale di costruzione del genere sarà reso inequivocabilmente esplicito e tutti coloro che si troveranno a far parte della vita del neonato sapranno comportarsi di conseguenza. A dimostrazione della precocità con cui si è abituati a costruire le differenze di genere con le relative aspettative, e si è subito pronti a modificare il proprio comportamento, Ruspini cita uno studio di Anthony Giddens del 1991, il quale ha osservato le interazioni di alcune giovani madri con un neonato di sei mesi: a seconda che fosse riferito per il neonato un nome maschile o femminile e che esso fosse abbigliato congruamente al sesso dichiarato, le donne assumevano atteggiamenti completamente opposti nei confronti del bambino (Ruspini, 2017).

Come osserva Judith Lorber (1931-), «il genere rappresenta uno dei sistemi principali con cui gli esseri umani organizzano la loro vita» (Lorber, 1994/1995: 37). Tutto nella società moderna presenta suddivisioni più o meno marcate in base al genere: a partire dal lavoro domestico e quello produttivo, passando per lo sport e le occupazioni che riguardano il tempo libero, fino all'abbigliamento e i comportamenti. Anche i ruoli all'interno del nucleo familiare rispecchiano le normative di genere comunemente accettate. L'esaltazione e, a tratti, esasperazione del ruolo della madre è uno dei fondamenti su cui si basa la società patriarcale, ed è determinante nell'incentivare la suddivisione del lavoro tra i due generi:

Nelle società moderne, la strutturazione del lavoro secondo il genere è cosa nota e apparentemente diffusa ovunque: gli uomini svolgono il lavoro retribuito e le donne quello casalingo. Altrettanto diffuse sono le ragioni presunte per giustificare una simile organizzazione sociale: le donne fanno i bambini e li accudiscono, quindi è logico che si prendano cura anche dei bisogni fisici e psicologici degli uomini. Gli uomini, dal momento che non fanno i bambini, sono responsabili di svolgere una professione o di dedicarsi agli affari per fornire il sostegno finanziario

alla moglie e ai figli (Lorber, 1994/1995: 235).

Per Lorber, «attraverso il contributo alla riproduzione sociale prestato sia con il lavoro stipendiato sia con quello non retribuito, con particolare riguardo all'educazione e all'allevamento dei bambini, le donne sostengono e perpetuano la struttura delle classi sociali e i suoi valori» (Lorber, 1994/1995: 247): le donne, quindi, non possono evitare di riconfermare il loro posizionamento secondario nella società, perché impossibilitate ad abbandonare il ruolo che è stato tradizionalmente assegnato loro.

Di questo parere sembra essere anche Elena Gianini Belotti (1929-2022), che spiega così il protrarsi degli stereotipi di genere e della relativa inferiorità femminile, individuando nell'educazione, in particolare in quella riservata alle bambine, un fattore decisivo:

I pregiudizi sono profondamente radicati nel costume: sfidano il tempo, le rettifiche, le smentite perché presentano un'utilità sociale. L'insicurezza umana ha bisogno di certezze, ed essi ne forniscono. La loro stupefacente forza risiede proprio nel fatto che non vengono ammanniti a persone adulte che, per quanto condizionate e impoverite di senso critico, potrebbero averne conservato abbastanza per analizzarli e rifiutarli, ma vengono trasmessi come verità indiscutibili fin dall'infanzia e non vengono mai rinnegati successivamente. L'individuo li interiorizza suo malgrado, e ne è vittima sia colui che li formula e li mantiene in vita contro l'altro, sia colui che ne viene colpito e bollato. Per confutarli e distruggerli occorre non solo una notevolissima presa di coscienza ma anche il coraggio della ribellione che non tutti hanno. La ribellione suscita ostilità e la condanna di colui che tenta di sovvertire le leggi del costume, più profonde e più tenaci delle leggi scritte, può essere l'ostracismo, l'emarginazione sociale. E dove mai le donne, impoverite programmaticamente di coraggio proprio dall'educazione che viene loro impartita, potrebbero trovarne per opporsi ai pregiudizi che le riguardano? Il loro senso di inferiorità, d'insicurezza, la convinzione che è giusto che siano loro a pagare il prezzo più alto perché in cambio ottengono considerazione e rassicurazione, ne fanno delle conservatrici timorose di cambiamenti, anche quando tornino, a lungo termine, a loro vantaggio. (Gianini Belotti, 1991: 13-14)

Come osserva Ruspini, «i processi discriminatori basati sull'appartenenza sessuale passano attraverso le influenze familiari, la letteratura per l'infanzia, l'educazione scolastica, il rapporto con i pari, i messaggi dei media, il rinforzo istituzionale» (Ruspini, 2017: 85), perciò sono tutti questi fattori di costruzione sociale a incidere sull'interiorizzazione e la conseguente normalizzazione dei ruoli di genere:

Le bambine sono preparate allo svolgimento dei compiti di cura, educate a ricoprire ruoli sociali secondari e socializzate alla rinuncia. [...] Le definizioni stereotipate di femminilità e maschilità possono portare con sé conseguenze da non sottovalutare: da un lato, una forte influenza sui processi di autostima che può alimentare lo sviluppo di sentimenti di sottomissione e passività; dall'altro, violenza [...] e aggressività ma, al contempo, confusione e insicurezza. In sintesi, effetti molto negativi sulle nuove, emergenti necessità relazionali ed educative necessarie per preparare le nuove generazioni a comprendere e governare il mutamento e rispettare l'ampliamento dello spazio tra generi. (Ruspini, 2017: 85-86)

Inoltre, da non sottovalutare è l'influenza del pregio attribuito ai due generi dalla società, dal momento che «Spesso ai maschi e alle femmine viene assegnato un valore diverso. La proporzione tra bambini e bambine o tra uomini e donne è indicativa del valore che la società attribuisce loro. [...] Ancora oggi, nei paesi dell'Estremo Oriente, il valore sociale dei maschi è di gran lunga superiore a quello delle femmine [...]» (Lorber, 1994/1995: 210). Il genere maschile, come è ovvio, in una società patriarcale come quella in cui da sempre viviamo è indubbiamente e marcatamente considerato superiore in ogni campo.

Secondo Pierre Bourdieu (1930 – 2002), «non è esagerato paragonare la mascolinità a una forma di nobiltà [...]: basta che gli uomini si assumano compiti considerati femminili e li svolgano fuori della sfera privata perché tali compiti vengano come nobilitati e trasfigurati» (Bourdieu, 1998/2021: 73). Nonostante, infatti, la società si sia preoccupata di stilare una tacita lista di mestieri e occupazioni che non si addicono al genere maschile, il potere assoluto di quest'ultimo si sublima nell'esaltazione dei compiti femminili nel momento in cui si trova a doverli svolgere attivamente. Citando di nuovo Lorber, inoltre, specialmente nel mondo del lavoro

Le donne sono viste come leader legittime solo in quelle aree considerate di interesse diretto per loro, come la salute, l'educazione e l'assistenza sociale. I risultati raggiunti dalle donne in campi giudicati di competenza maschile tendono ad essere invisibili o denigrati dagli uomini appartenenti a quei settori [...]. (Lorber, 1994/1995: 306)

Gli stereotipi che riguardano il genere femminile, così, passano facilmente dallo stabilirne il ruolo in società e nel mondo del lavoro ad elencare una lista di elementi caratteriali e comportamentali che ogni donna dovrebbe coltivare, poiché parte della propria natura: «[...] le donne esistono innanzitutto per e attraverso lo sguardo degli altri [...]. Da loro ci si attende

che siano “femminili”, cioè sorridenti, simpatiche, premurose, sottomesse, discrete, riservate se non addirittura scialbe» (Bourdieu, 1998/2021: 80). Ma, come ricorda Bourdieu al termine di questa lista, appurato che l'esistenza femminile sembra ruotare attorno alla considerazione maschile, «la pretesa “femminilità” non è spesso altro che una forma di compiacenza nei confronti delle attese maschili» (Bourdieu, 1998/2021: 80).

3. Biologia vs Cultura

È lecito, a questo punto, chiedersi quanto delle aspettative legate ai generi comunemente accettate derivi dalla natura e quanto, invece, dal processo di socializzazione. Se già negli anni Cinquanta del Novecento, come si vedrà, Simone de Beauvoir sosteneva a tal proposito che «Donna non si nasce, lo si diventa» (de Beauvoir, 1949/2016: 271), così pure Judith Lorber non nutre alcun dubbio sul ruolo della società nella costruzione del genere, tema che affronta in *L'invenzione dei sessi*:

Per quasi tutti noi parlare del genere è come per i pesci parlare dell'acqua. Esso costituisce il fondamento abituale dell'esperienza quotidiana, al punto che metterlo in discussione assunti e presupposti è come chiedersi se anche domani sorgerà il sole. Il genere è così radicato nella nostra società che lo consideriamo impresso nel nostro codice genetico. Per molti è difficile credere che il genere sia frutto di una costruzione sociale costantemente ricreata attraverso l'interazione tra gli individui, e che addirittura costituisca il tessuto e l'ordine della stessa vita sociale. (Lorber, 1994/1995: 35)

Secondo l'autrice, infatti, «le persone imparano a essere donne e uomini» (Lorber, 1994/1995: 35), e ciò può essere facilmente dimostrato dall'esistenza di individui che si identificano in generi altri, non classificabili strettamente come “maschi” o “femmine”, nonché dal fatto che le supposte differenze biologiche tra i due sessi risultano quasi irrilevanti se paragonate a quelle che li distinguono in numerose altre specie animali:

Le differenze tra donne e uomini appaiono talmente ovvie da farci pensare che il ruolo svolto dalla società in questo senso sia insignificante. In realtà, tra gli esseri umani, le femmine e i maschi sono fisiologicamente più simili nell'aspetto di quanto lo siano i due sessi in molte altre specie animali e le somiglianze superano le differenze nei lineamenti e nei comportamenti. Senza l'uso intenzionale, differenziato per genere, dell'abbigliamento, delle pettinature, dei gioielli e dei cosme-

tici, donne e uomini sarebbero ancor più somiglianti. (Lorber, 1994/1995: 41-42)

Come avviene, allora, la trasmissione delle norme di genere e l'immediato apprendimento delle stesse da parte dei bambini? Sempre secondo Lorber (1994/1995), la scelta del nome e tutto ciò che è collegato alla nascita prepara il terreno, ma sono in particolare le relazioni dei bambini con gli adulti di entrambi i generi a determinare il processo di identificazione, e quindi a strutturare la loro personalità tramite l'interiorizzazione dei comportamenti codificati per il genere assegnato: «Attraverso lo sviluppo cognitivo, i figli selezionano e utilizzano gli atteggiamenti appropriati e rifiutano quelli che non lo sono, per imparare come comportarsi sia con chi appartiene al medesimo genere, sia con chi è della stessa razza, religione, gruppo etnico e classe sociale» (Lorber, 1994/1995: 49). In pratica, nella visione di Lorber, il genere non è altro che una delle categorie costruite al fine di meglio catalogare e ordinare la popolazione. A questo proposito, l'ordine che viene attribuito alla società attraverso le categorie, incluse quelle di genere, è gerarchico: la ripartizione in gruppi sociali non è orientata al crearne molteplici dello stesso valore, ma al contrario a determinare quelli che detengono un maggior potere. L'autrice descrive il genere attraverso le sue tre funzioni di processo, stratificazione e struttura; il processo crea le categorie "uomo" e "donna", mentre la struttura separa il lavoro e legittima la subordinazione operata dal genere come stratificazione:

[...] il genere si trova alla base delle strutture sociali fondate sulla disuguaglianza. [...] Essendo parte di un sistema di stratificazione, il genere ordina gli uomini al di sopra delle donne della medesima razza e classe sociale. Donne e uomini avrebbero potuto essere diversi ma uguali. In pratica, il processo di creazione delle diversità dipende, in larga misura, da una differenza di valutazione (Lorber, 1994/1995: 57-58).

Quest'ordine sociale è stato riproposto fino alla normalizzazione in quanto conveniente e in qualche modo rassicurante per gli uomini. Ma come mai è stato così facile portarlo avanti?

In effetti, non è mai venuto meno in me lo stupore di fronte a quello che si potrebbe chiamare il paradosso della doxa, il fatto cioè che l'ordine del mondo così com'è, con i suoi sensi unici o vietati, in senso proprio e figurato, i suoi obblighi e le sue sanzioni, venga più o meno rispettato [...]. E ho sempre visto nel dominio maschile, nel modo in cui viene imposto e subito, l'esempio per eccellenza di questa sottomissione paradossale, effetto di quella che chiamo la violenza simbolica,

violenza dolce, insensibile, invisibile per le stesse vittime, che si esercita essenzialmente attraverso le vie puramente simboliche della comunicazione e della conoscenza [...] (Bourdieu, 1998/2021: 7-8).

Con queste parole, Bourdieu non esita a nascondere la sua perplessità di fronte alla naturalezza con la quale viene portata avanti l'ingiustizia relativa alla disparità di genere. Egli arriva prontamente, già nel preambolo de *Il dominio maschile*, a collocarne le origini non tanto, o comunque non soltanto, nell'unità domestica, quanto piuttosto nelle istituzioni sociali: la scuola e lo Stato, in breve, sono i veri agenti di elaborazione e costruzione del dominio, dal momento che si occupano contestualmente di trasmettere i principi affinché esso venga poi messo in pratica anche nella vita familiare (Bourdieu, 1998/2021). Come ribadisce l'autore poco più avanti, quindi, «L'ordine sociale funziona come un'immensa macchina simbolica tendente a ratificare il dominio maschile sul quale esso si fonda» (Bourdieu, 1998/2021: 18), dando vita ad un meccanismo riconosciuto come spontaneo e naturale, che mantiene perciò le premesse per riprodursi in maniera potenzialmente infinita.

In che modo, quindi, le norme di genere vengono proposte ininterrottamente agli individui? Per Bourdieu (1998/2021), la perpetuazione dell'ordine dei generi è opera delle istituzioni che ne sono incaricate: la famiglia, dove si impone l'esperienza precoce della divisione dei ruoli; la Chiesa, che inculca una morale dominata dai valori patriarcali; lo Stato, che fa della famiglia patriarcale il principio e il modello dell'ordine sociale inteso come ordine morale. Inoltre, l'autore evidenzia il ruolo della scuola nel continuare a trasmettere i presupposti della rappresentazione patriarcale, in quanto rappresentante della cultura dotta che ha sempre riproposto modi di pensiero retrogradi (Bourdieu, 1998/2021). Ruspini concorda nell'affermare che «Anche il sistema scolastico è portatore di stereotipi legati alla maschilità e femminilità: se la scuola sembra poggiare su una pedagogia che si definisce “neutra”, in realtà essa è intrisa di stereotipi e distingue tra attitudini e capacità “maschili” e “femminili”» (Ruspini, 2017: 76-77).

In realtà, però, Bourdieu evidenzia anche l'altra faccia della medaglia, asserendo che la scuola può, nello stesso tempo, essere considerata «uno dei principi più decisivi nel cambiamento dei rapporti tra i sessi» (Bourdieu, 1998/2021: 103), in una visione opposta e quindi decisamente positiva.

Ad ogni modo, per la totalità degli autori dei testi consultati, sembra chiaro che la suddivisione e gerarchizzazione dei generi sia il risultato di un processo sociale, su cui sarebbe bene interrogarsi: «Non chiedersi perché una categoria sociale, che convenzionalmente viene definita degli “uomini”,

eserciti potere nei confronti di un'altra classe, a cui ci si riferisce con il nome di "donne", vuol dire accettare l'idea che la dominazione maschile sia normale, e quindi rassegnarsi a cercarne le cause naturali» (Lorber, 1994/1995: 379). Trattandosi di dinamiche culturali, e quindi modificabili, è importante trovare spazio per un'adeguata riflessione e industriarsi alla ricerca di possibili soluzioni. Non è certo un compito facile questo, visto che «[...] abbiamo incorporato, sotto forma di schemi inconsci di percezione e di valutazione, le strutture storiche dell'ordine maschile; rischiamo quindi di ricorrere, per pensare il dominio maschile, a modi di pensiero che sono essi stessi il prodotto di tale dominio» (Bourdieu, 1998/2021: 13), e perciò il rischio che si corre sempre è quello di non riuscire a distaccarsi dalle stesse dinamiche pericolose in cui siamo invischiati sin dalla nascita. Ecco perché, dopotutto, la divisione dei generi può facilmente apparire naturale, ed è questa sua stessa caratteristica a renderla una questione insidiosa:

Le apparenze biologiche e gli effetti assolutamente reali che ha prodotto, nei corpi e nei cervelli, un lungo lavoro collettivo di socializzazione del biologico e di biologizzazione del sociale si coniugano per rovesciare il rapporto tra le cause e gli effetti, e per far apparire una costruzione sociale naturalizzata (i "generi" in quanto habitus sessuati) come il fondamento in natura della divisione arbitraria situata alla radice sia della realtà sia della rappresentazione di essa (Bourdieu, 1998/2021: 9-10).

È di nuovo Lorber (2021/2022) a mettere in guardia contro il processo che tenta di giustificare la presunta naturalezza delle differenze di genere, che guarda caso finisce sempre e comunque per porre il femminile in una posizione subordinata e apportare vantaggi più o meno evidenti al maschile:

Nei paesi occidentali il binarismo di genere continua a trovare supporto a livello giuridico, interazionale e strutturale. Il suo persistere è dovuto in primo luogo al fatto che è una posizione data automaticamente per scontata. Fin dalla nascita le persone vengono identificate come maschio o come femmina, vengono vestite e cresciute di conseguenza, interagiscono tra loro in qualità di membri del genere loro assegnato, e lavorano, fanno parte di una famiglia e spesso partecipano alle funzioni religiose in qualità di donne o di uomini. [...] Il privilegio patriarcale – i vantaggi degli uomini in campo politico, economico e culturale – si basa sul binarismo di genere. L'imperitura costruzione sociale delle differenze di genere è l'impalcatura su cui si reggono le disuguaglianze tra donne e uomini. La convinzione che le differenze di genere non siano costruite, bensì naturali, legittima la discri-

minazione, lo sfruttamento e l'oppressione delle donne come inevitabile risultato del binarismo di genere" (Lorber, 2021/2022: 124-125).

4. I limiti del binarismo

Scrivendo dunque Lorber che «Il binarismo di genere, a meno che non gli si opponga resistenza o non ci si ribelli ad esso, continuerà a persistere. Questo perché è radicato nella struttura della stragrande maggioranza delle società e delle principali istituzioni: economia, famiglia, religione e così via» (Lorber, 2021/2022: 87), e prosegue rendendo evidente l'importanza di riconoscere l'origine sociale di questo sistema di categorie, perché «Quando il binarismo di genere viene percepito come naturale, viene anche percepito come immutabile. Quando lo si concepisce come socialmente costruito, lo si concepisce come passibile di mutamento» (Lorber, 2021/2022: 119).

Ma allora, che cosa si può fare per cambiare la situazione? Secondo la sociologa, sarebbe possibile combattere le disparità di genere senza sconvolgere del tutto il binarismo, attuando una pratica che definisce *degendering*: si tratta, in poche parole, di divenire consapevoli dell'influsso degli stereotipi di genere e comprendere che esistono vari modi, oltre a quelli codificati dalla società, di essere donne e uomini. In questo modo, si attuerà una rivoluzione di genere senza uno scontro aperto sul binarismo (Lorber, 2021/2022: 149).

A questo proposito, Bourdieu, come già accennato, intravede nella scuola e nella sua moderna trasformazione un importante fattore di cambiamento, in grado di aprire nuovi orizzonti nell'immaginario collettivo. Conseguentemente all'accesso femminile ai gradi più alti di istruzione e al raggiungimento, in molti casi, dell'indipendenza economica, si è giunti inoltre all'inevitabile evoluzione del concetto di famiglia; così

Benché l'inerzia degli habitus [...] tenda a perpetuare, al di là delle trasformazioni della famiglia reale, il modello dominante della struttura familiare e, con esso, quello della sessualità legittima, eterosessuale e orientata verso la riproduzione, modello rispetto al quale si organizzano tacitamente la socializzazione e, contemporaneamente, la trasmissione dei principi di divisione tradizionali, la comparsa di nuovi tipi di famiglia [...] e l'accesso alla visibilità pubblica di nuovi modelli di sessualità [...], contribuisce a spezzare la doxa e ad allargare l'ambito dei possibili in materia di sessualità" (Bourdieu, 1998/2021: 106).

Il binarismo di genere, dunque, è un costrutto sociale fondamentale di

cui sembra impossibile liberarsi: forse abbiamo lasciato più o meno consapevolmente che si sedimentasse per troppo tempo perché sia ancora possibile sradicarlo. Tuttavia, è possibile, come abbiamo visto, sfruttarne la rigidità per evidenziare le limitazioni che impone a ciascun individuo, indipendentemente dal proprio posizionamento nello spettro dell'identità di genere. Parallelamente, è nostro compito incrinare le basi aprendo gli occhi sull'immensa varietà di modi in cui è possibile vivere nel e al di fuori del genere, tutti ugualmente validi proprio in quanto attuabili.

5. Il Femminismo intersezionale

La principale configurazione della quarta ondata femminista è quella dell'intersezionalità, anche a causa dell'ingresso sulla scena sociale delle molteplici minoranze che finalmente acquistano una legittimazione pubblica e si avvicinano alla tematica della parità di genere. Una descrizione particolarmente precisa di come funzioni la dinamica intersezionale ci è fornita da Giulia Siviero:

Per capire cosa significa intersezionale bisogna immaginare una serie di assi che rappresentano il sesso, la razza, l'orientamento sessuale, l'identità di genere, l'abilità o la classe sociale: percorrendoli in un verso aumentano i privilegi, nel verso opposto gli svantaggi e le forme di discriminazione e oppressione subite. Gli individui che si posizionano all'inizio e alla fine di ciascun asse corrispondono agli estremi di un sistema gerarchico: sono, rispettivamente, un uomo e una donna, una persona bianca e una nera, una eterosessuale e una omosessuale, una persona cisgender e una trans, una persona con un corpo sano e abile e una con disabilità, una persona che ha un certo reddito e una che non ce l'ha. Unendo tra loro i punti più alti delle singole gerarchie si compone un personaggio ben preciso: un uomo bianco, eterosessuale, cisgender, con un corpo funzionale e un certo privilegio economico (Siviero, 2021: 199).

Il termine intersezionalità è stato coniato dall'attivista e giurista Kimberlé Williams Crenshaw nel 1989 per contestare la singolarità delle lotte femministe e di quelle antirazziste, in vista dell'idea secondo cui nell'analizzare il modo in cui una persona subisce discriminazioni non si può tenere conto solo di un elemento ed ignorare o mettere in secondo piano gli altri fattori costitutivi dell'identità. Crenshaw definisce l'intersezionalità come un prisma che permette di vedere come varie forme di disuguaglianza spesso operano insieme e si esasperano a vicenda (Siviero, 2021).

In sostanza, quindi, il Femminismo intersezionale riconosce che una medesima forma di oppressione può essere diversa a seconda del contesto in cui viene esercitata, non riduce tutta l'esperienza di una persona ad una sola caratteristica e, soprattutto, stimola la riflessione sulle proprie posizioni di privilegio allo scopo di prenderne coscienza e agire di conseguenza (Siviero, 2021). Il Femminismo intersezionale permette a tutti e tutte di usare la propria voce per poter raccontare la propria storia, perché

L'unica storia crea stereotipi. E il problema degli stereotipi non è che sono falsi, ma che sono incompleti. Trasformano una storia in un'unica storia. [...] Ho sempre ritenuto impossibile dedicarsi come si deve a un luogo o a una persona senza dedicarsi anche alle molte storie di quel luogo, o di quella persona. La conseguenza di un'unica storia è questa: sottrae alle persone la propria dignità. Rende difficile il riconoscimento della nostra pari umanità. Mette l'accento sulle nostre diversità piuttosto che sulle nostre somiglianze (Ngozi Adichie, 2009/2020: 8-9).

Bell hooks, nata Gloria Jean Watkins (1952 – 2021) è stata una teorica femminista afroamericana la cui ampia produzione letteraria ha esplorato tutte le sfumature dell'intersezione tra genere, razza e classe all'interno della società patriarcale. Come lei stessa ha dichiarato, gran parte del suo lavoro ha messo in rilievo quanto sia importante la differenza, e in che modo razzismo e sessismo siano sistemi interconnessi di dominio che si rafforzano e si sostengono a vicenda (hooks, 1990/2020). Il suo vissuto da donna nera appartenente alla classe operaia le ha permesso di comprendere a fondo cosa significhi trovarsi ai margini della società e subire molteplici forme di discriminazione. Quello stesso margine in cui si trova a vivere, tuttavia, diventa per hooks uno spazio di possibilità e di resistenza piuttosto che di confinamento:

Io sono nel margine. Faccio una distinzione precisa tra marginalità imposta da strutture oppressive e marginalità eletta a luogo di resistenza – spazio di possibilità e apertura radicale. Questo luogo di resistenza è permanentemente caratterizzato da quella cultura segregata di opposizione che è la nostra risposta critica al dominio. Noi giungiamo in questo spazio attraverso la sofferenza, il dolore e la lotta. Sappiamo che la lotta è il solo strumento capace di soddisfare, esaudire e appagare il desiderio. La nostra trasformazione, individuale e collettiva, avviene attraverso la costruzione di uno spazio creativo radicale, capace di affermare e sostenere la nostra soggettività, di assegnarci una posizione nuova da cui poter articolare il nostro senso del mondo (hooks, 1990/2020: 134).

6. Insegnare a trasgredire

Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom è un testo del 1994, il primo di una serie in cui hooks affronta il tema dell'insegnamento basandosi sulla propria esperienza come studentessa e come insegnante. Si tratta di un testo appassionato sulla libertà di pensiero che la pratica dell'insegnamento, così come quella dell'apprendimento, possono e devono offrire; l'autrice suggerisce riferimenti e strumenti per rinnovare la pedagogia e ripensare il ruolo dell'insegnante e delle istituzioni che si occupano della cultura (Sereke, 2020).

Hooks parte dal racconto della sua esperienza come giovane studentessa, quando a seguito dell'integrazione razziale è stata costretta a lasciare la sua scuola per trasferirsi in una "scuola bianca":

Il nostro ingresso nelle scuole razziste, desegregate e bianche ha segnato l'abbandono di un mondo in cui le insegnanti erano convinte che per educare i giovani neri nel modo più giusto fosse necessario l'impegno politico. Adesso invece avevamo per lo più insegnanti bianchi, le cui lezioni rafforzavano gli stereotipi razzisti. [...] Passare dalle amatissime scuole per i neri alle scuole bianche – in cui gli studenti neri erano sempre considerati intrusi, mai membri a tutti gli effetti – mi ha insegnato la differenza tra l'educazione come pratica della libertà e l'educazione che si sforza semplicemente di rafforzare il dominio (hooks, 1994/2020: 33-34).

Per l'autrice, fu scioccante avere a che fare con insegnanti che non erano entusiasti del proprio mestiere, che non avevano idea di quanto esso avesse a che fare con la libertà piuttosto che con l'esercizio del potere. Non fu facile, quindi, per hooks diventare la studiosa critica che desiderava essere, dal momento che il contesto che più avrebbe dovuto incoraggiarla a pensare con la propria testa considerava il suo comportamento anticonformista come una sfida all'autorità. È proprio dalla noia e dal senso di costrizione provato durante le lezioni che nasce in hooks lo stimolo ad immaginare modi diversi di praticare l'insegnamento:

Desideravo ardentemente insegnare in maniera differente da come mi era stato inculcato fin dalle superiori. Il primo paradigma che ha plasmato la mia pedagogia è stata l'idea che l'aula dovesse essere un luogo eccitante, mai noioso. E se la noia avesse prevalso, allora erano necessarie strategie pedagogiche capaci di intervenire, alterare, addirittura distruggere l'atmosfera (hooks, 1994/2020: 37).

Guidata dalla convinzione che l'apprendimento dovesse essere emo-

zionante e divertente, hooks si rende presto conto che la modalità educativa a cui aspira è considerata sconveniente nell'atmosfera di serietà ritenuta essenziale per l'insegnamento, soprattutto ai gradi più alti dell'istruzione: «Entrare nelle classi scolastiche e universitarie con la volontà di condividere il desiderio di incoraggiare l'eccitazione, significava trasgredire» (hooks, 1994/2020: 37). Per generare entusiasmo in una collettività, però, è necessario essere disponibili e aperti ad ascoltare le voci degli altri, di tutti gli altri; cosa che chi è abituato ad un processo di insegnamento-apprendimento di tipo tradizionale non è abituato a fare:

Poiché la stragrande maggioranza degli studenti apprende tramite pratiche educative tradizionali e conservatrici e si preoccupa solo della presenza del professore, la pedagogia radicale deve insistere sul riconoscimento della presenza di ogni individuo. [...] Prima di tutto chi insegna deve valorizzare realmente l'importanza della presenza di ognuno. Ci deve essere un riconoscimento continuo di come ogni persona influenzi la dinamica della classe, e contribuisca al processo di apprendimento. Questi contributi sono risorse. Utilizzati in modo costruttivo, aumentano la capacità di ogni classe di creare una comunità aperta di apprendimento (hooks, 1994/2020: 38).

Un insegnante capace, infatti, è colui o colei che riesce a coinvolgere tutti gli studenti perché sa che le esperienze di ognuno sono importanti, e contribuiscono a creare un clima di fiducia generando negli alunni un senso di responsabilità che li esorta a partecipare e ad ascoltare gli altri senza condizionamenti. Secondo hooks, l'insegnamento è un atto performativo con cui l'insegnante dà spazio al cambiamento e funge da catalizzatore per far emergere gli elementi unici di ogni gruppo; ecco il senso della trasgressione, che permette di andare oltre i confini di un metodo di insegnamento statico per costruire una comunità di apprendimento reciproco:

La mia esperienza mi ha insegnato che un buon modo di costruire la comunità in classe è riconoscere il valore di ogni singola voce. [...] Ascoltare il suono di voci diverse, ascoltarsi l'un l'altro, è un esercizio di riconoscimento. Assicura, inoltre, che nessuno studente rimanga invisibile in classe (hooks, 1994/2020: 72-73).

Chiaramente, affinché si instauri il clima di fiducia necessario a questo tipo di rapporto educativo, l'insegnante deve essere disposto a raccontarsi nello stesso modo in cui chiede di farlo ai propri studenti: «da maggior parte dei docenti deve esercitarsi a essere vulnerabile in classe, e interamente presente nella mente, nel corpo e nello spirito» (hooks, 1994/2020: 53). L'im-

portanza del condividere esperienze è confermata anche dal fatto che questo permette di creare collegamenti tra ciò che si apprende in classe e il mondo esterno, quello in cui studenti e insegnanti vivono quotidianamente e possono mettere in pratica i frutti del loro lavoro. Inoltre, come evidenzia hooks, questa pratica offre «l'opportunità di rendersi conto che le esperienze difficili sono molto comuni, e di integrare teoria e pratica, modi di conoscere e abitudini consolidate [...] e attraverso questo processo costruiamo una comunità» (hooks, 1994/2020: 75).

Le recenti rivendicazioni di riconoscimento delle diversità hanno richiesto un aggiornamento anche alle istituzioni educative e agli insegnanti, che però non erano preparati al cambiamento per via della resistenza ad abbandonare metodologie tradizionali che considerano sicure. Perciò, hooks sostiene che i docenti devono essere accompagnati attraverso il cambiamento, con la creazione di spazi di ascolto dove essi possano esprimere liberamente i loro timori e, allo stesso tempo, abbiano la possibilità di imparare nuove strategie per affrontare le sfide multiculturali poste dal presente (hooks, 1994/2020). L'obiettivo, infatti, resta quello di non conformarsi a schemi prestabiliti, ma apprendere come trasformarsi per riuscire ad affrontare al meglio il futuro:

Tutti noi che facciamo parte dell'accademia e del mondo della cultura in generale, siamo chiamati a rinnovarci interiormente se vogliamo trasformare le istituzioni educative – e la società – così che il modo in cui viviamo, insegniamo e lavoriamo possa riflettere la nostra gioia per la diversità culturale, la nostra passione per la giustizia e il nostro amore per la libertà (hooks, 1994/2020: 66).

L'autrice dedica ampio spazio nel testo al pedagogista Paulo Freire, il cui pensiero ha avuto un'influenza molto forte sul modo di concepire l'insegnamento e la libertà. hooks, attraverso il suo personale vissuto di emarginazione, racconta come si sia sentita finalmente rappresentata nel lavoro di Freire con i più deboli:

Quando ho scoperto il lavoro di Freire, in un momento della mia vita in cui stavo cominciando a mettere profondamente in discussione la politica del dominio e l'impatto di razzismo, sessismo, sfruttamento di classe e colonizzazione domestica negli Stati Uniti, mi sono profondamente identificata con i contadini emarginati di cui parla, o con i miei fratelli e sorelle neri, i miei compagni della Guinea-Bissau. Ero partita dalla mia esperienza di donna nera delle campagne del Sud e ora ero all'università; avevo vissuto la lotta per la desegregazione razziale e mi sentivo ancora in lotta, ma priva di un linguaggio politico per articolare quel processo. Il la-

voro intellettuale di Paulo mi ha dato una voce. Mi ha fatto riflettere profondamente sul processo di costruzione di un'identità resistente (hooks, 1994/2020: 79-80).

La sua ammirazione per Freire, ad ogni modo, non le ha impedito di consapevolizzare il linguaggio sessista da egli utilizzato: hooks esce dall'implicita contraddizione con il suo impegno femminista asserendo che è proprio il pensiero femminista che le permette di criticare in maniera costruttiva il lavoro di Freire senza tuttavia smettere di sperimentarne e apprezzarne il valore (hooks, 1994/2020). Scrive, infatti, hooks:

A differenza delle pensatrici femministe che tracciano una separazione netta tra il lavoro della pedagogia femminista e il lavoro e il pensiero di Freire, per me queste due esperienze convergono. Sebbene profondamente impegnata nella pedagogia femminista, proprio come quando si tesse un arazzo, ho preso i fili del lavoro di Paulo e l'ho intrecciato con quella versione della pedagogia femminista che si incarna nel mio lavoro di scrittrice e insegnante (hooks, 1994/2020: 85).

Secondo l'autrice, la costruzione di una comunità di apprendimento è l'obiettivo primario della pedagogia libertaria: si tratta di rendere l'aula uno spazio aperto in cui tutti sperimentano il potere dell'acquisizione di responsabilità e l'ascolto reciproco. Gli insegnanti che scelgono di attuare una pedagogia orientata alla libertà sanno che anche loro hanno sempre qualcosa da imparare dal proprio insegnamento e da come gli studenti reagiscono ad esso, il che non significa rinunciare al proprio potere ma capire come metterlo da parte per mettersi in ascolto con umiltà perché «siamo tutti uguali nella misura in cui siamo ugualmente impegnati a creare un contesto di apprendimento» (hooks, 1994/2020: 187).

Inoltre, l'emotività che si genera in un gruppo che condivide un percorso di apprendimento deve essere incoraggiata, e non temuta o repressa. Occorre avere il coraggio di sfatare il mito secondo cui per essere veramente intellettuali ci si debba scollegare dalle proprie emozioni, perché se si è emotivamente chiusi «non può esistere alcun entusiasmo per le idee» (hooks, 1994/2020: 189), e si lascia invece spazio alla noia e alla passività che non generano vera conoscenza.

Hooks conclude il suo saggio asserendo che la sua dedizione verso l'insegnamento impegnato rappresenta per lei una forma di attivismo politico: significa andare controcorrente invitando gli studenti a fare altrettanto coltivando e praticando il pensiero critico.

L'accademia non è il paradiso. Ma l'apprendimento è il luogo in cui è possibile creare il paradiso. L'aula, con tutti i suoi limiti, rimane un luogo di possibilità. In quel campo di possibilità abbiamo l'opportunità di lavorare per la libertà, di chiedere a noi stessi e ai nostri compagni un'apertura di mente e cuore che ci consenta di affrontare la realtà anche mentre immaginiamo collettivamente dei modi di oltrepassare i confini, di trasgredire. Questa è l'educazione come pratica della libertà (hooks, 1994/2020: 241).

7. Pedagogia della speranza

Teaching Community: A Pedagogy of Hope è il secondo testo a tema pedagogico di bell hooks, e costituisce in un certo senso il proseguimento di *Teaching to Transgress*. In particolare qui l'autrice, rivolgendosi a educatori e insegnanti di tutti gli ordini e gradi, si concentra su come l'educazione libertaria di cui ha già trattato ampiamente nel saggio precedente favorisca la costruzione di comunità di apprendimento animate dalla speranza, perché «Educare è sempre una vocazione radicata nella speranza» (hooks, 2003/2022: 29). Hooks mette in guardia di fronte alla perdita del sentimento di comunità, intendendo non soltanto quello che avvicina le persone che studiano e lavorano insieme, ma anche quello che permette loro la connessione con il mondo esterno ai sistemi educativi:

L'educazione progressista, l'educazione come pratica della libertà, ci permette di affrontare il sentimento della perdita e di ripristinare il nostro senso di connessione reciproca: ci insegna a fare comunità (hooks, 2003/2022: 29).

In uno dei primi capitoli, l'autrice narra del suo momento di stanchezza che l'ha portata a realizzare a malincuore di aver bisogno di una pausa dall'insegnamento accademico. Spinta dalla volontà di intraprendere un percorso di insegnamento meno rigido e schematico, meno soggetto agli estenuanti ritmi universitari e più coinvolgente per gli studenti, hooks si è trovata a riflettere su percorsi alternativi a quelli tradizionali a cui era abituata: «L'insegnamento e l'apprendimento tesi alla giustizia, alla pace e all'amore, alla creazione e al mantenimento di comunità accademiche e/o intellettuali, sono diventati gli obiettivi vocazionali che volevo perseguire» (hooks, 2003/2022: 54). Così hooks sceglie di lasciare l'insegnamento universitario e inizia un periodo di riflessione e crescita personale durante il quale esplora nuove modalità educative, come i corsi intensivi, e visita diverse scuole pubbliche, confrontandosi con studenti molto più giovani. Si

tratta per lei di un'esperienza estremamente arricchente, perché la porta a mettersi alla prova in contesti nuovi: «Lasciare il mio posto di ruolo e prestigio mi ha aperto nuove possibilità di insegnamento e apprendimento che hanno rinnovato e nutrito il mio spirito, e mi hanno permesso di custodire quella gioia nell'insegnamento che rallegra il cuore» (hooks, 2003/2022: 57).

Dalle pagine successive si inizia ad affrontare il tema della comunità educativa: partendo dall'importanza di parlare in classe di razzismo e supremazia bianca, hooks sostiene che, dal momento che il pensiero binario è fondamentale per il mantenimento delle forme di oppressione, la soluzione per progredire sia accogliere la diversità. Infatti,

[...] siamo il prodotto della cultura in cui viviamo, e abbiamo subito collettivamente le forme di socializzazione e acculturazione considerate normali nella nostra società. Coltivando la consapevolezza e decolonizzando le nostre menti, abbiamo gli strumenti per rompere con il modello dominante dell'interazione sociale umana, e la volontà di immaginare modi nuovi e diversi in cui le persone possono incontrarsi. [...] Costruire una comunità richiede la consapevolezza attenta dell'impegno necessario per minare alle fondamenta la socializzazione che ci spinge a comportarci in modi che perpetuano il dominio (hooks, 2003/2022: 70).

Dopotutto, per rendersi conto del sistema oppressivo dominante basta guardarsi intorno con occhio critico; di qui l'importanza per le istituzioni educative di ogni tipo di mantenere un contatto solido con la realtà esterna, con la vita quotidiana e il vissuto esperienziale di insegnanti e studenti. Troppo spesso, in effetti, la scuola tradizionale si distacca dalla vita reale, riducendosi a trasmettere un sapere statico e obsoleto, che non trova riscontro al di fuori dell'aula. Come scrive hooks,

L'insegnante che si ispira all'educazione democratica sa che l'apprendimento non è mai circoscritto esclusivamente all'ambito istituzionale della classe. Piuttosto che incarnare l'erroneo presupposto convenzionale secondo cui l'ambiente universitario non sarebbe il "mondo reale" (e insegnare di conseguenza), l'educatore democratico va oltre alla descrizione fittizia dell'università aziendale come un'entità separata dalla vita reale, e si sforza di reinventare la scuola sempre come parte integrante della nostra esperienza nel mondo reale, e della vita vera (hooks, 2003/2022: 77).

Lo studio, di conseguenza, deve essere dissociato dagli ambienti tradizionali di apprendimento, perché può e deve avvenire anche al di fuori di

essi, e va considerato come «un'esperienza che arricchisce la vita nella sua interezza» (hooks, 2003/2022: 78). Hooks esorta a riscoprire l'entusiasmo per un apprendimento continuo che vada oltre i contesti scolastici e che duri per tutta la vita, come le pratiche relative al *lifelong* e al *lifewide learning* suggeriscono da diversi anni a questa parte. L'apprendimento è propedeutico per il continuo adattamento di cui abbiamo bisogno in una società che cambia a ritmi frenetici: «Poiché il nostro posto nel mondo è in continua evoluzione, per riuscire a percepire la vita, qui e ora, dobbiamo imparare costantemente» (hooks, 2003/2022: 79).

In un mondo che cambia rapidamente è, in fin dei conti, impensabile chiudersi nella tradizione e occorre piuttosto aprirsi al cambiamento, evitando così di rafforzare le strutture di dominio esistenti. Molti educatori che dichiarano di abbracciare la diversità in realtà si oppongono al cambiamento, e quindi ad una reale accoglienza del diverso, semplicemente perché hanno paura di perdere i propri punti di riferimento nelle loro pratiche e nelle loro vite. Tuttavia, il senso di smarrimento iniziale è positivo, in quanto sintomo che si è intrapresa la strada giusta per fare la differenza.

Hooks scrive che insegnare bene significa impegnarsi nel servizio a favore della comunità; si tratta però di un lavoro che non riceve l'attenzione e la ricompensa sociale che meriterebbe. Siamo tutti a conoscenza della svalutazione che i lavori di cura, come quelli relativi ai sistemi scolastici e educativi, subiscono quanto a prestigio sociale. È questo il motivo per cui la maggior parte degli insegnanti preferisce portare avanti metodi tradizionali che possano garantire loro una maggiore considerazione: «Mettersi al servizio di chi studia è un atto di resistenza critica, profondamente politico, e per questo motivo difficilmente elargirà gli abituali riconoscimenti che vengono assegnati a chi perpetua lo status quo» (hooks, 2003/2022: 126). Il risultato di questi condizionamenti sociali è che gli ambienti dell'apprendimento istituzionalizzato sono pieni di insegnanti disinteressati al proprio mestiere e ai propri studenti, che si preoccupano solamente di lavorare in vista di un compenso materiale o un riconoscimento prestigioso, ottenuto portando avanti la cultura del dominio:

Gli insegnanti che si pongono al servizio degli studenti e se ne prendono cura di solito sono in aperto contrasto con gli ambienti in cui insegnano. Il più delle volte, ci troviamo a lavorare nell'ambito di istituzioni in cui la conoscenza è strutturata per rafforzare la cultura dominante. Il servizio si rivela vitale, dunque, come forma di resistenza politica, perché è una pratica del dare scollegata dall'idea di una ricompensa. [...] L'insegnante che chiede a chi studia: “Di cosa hai bisogno per imparare?” o “come posso aiutarti?” porta nell'educazione uno spirito di servizio

che onora la volontà di apprendimento degli studenti. Tali atti di cura intenzionali trasmettono agli studenti l'idea fondamentale che lo scopo dell'istruzione non è dominarli o prepararli a diventare dominatori, ma piuttosto creare le condizioni per la libertà (hooks, 2003/2022: 128-129).

Continuare a riproporre strutture di dominio comporta inoltre una serie di conseguenze negative su chi apprende, come ad esempio l'insorgere di sentimenti di vergogna o ansia che li allontaneranno nel tempo dal piacere dello studio. Sebbene questi sentimenti siano naturali, è solamente all'interno di un clima comunitario di fiducia e rispetto reciproci che potranno essere condivisi, compresi e accettati: «Chi insegna ha il potere di rendere l'aula un luogo in cui aiutare gli studenti a liberarsi dalla vergogna, consentendo loro di sperimentare la propria vulnerabilità nell'ambito di una comunità capace di sostenerli, [...] una comunità che dimostrerà loro, instancabilmente, riconoscimento e rispetto» (hooks, 2003/2022: 142).

Hooks parla di amore in relazione all'insegnamento, che deve essere presente sia nel rapporto tra il docente e ciò che insegna, sia tra docente e studenti all'interno della comunità dell'aula. Per l'autrice, l'insegnante non deve temere di avvicinarsi troppo agli alunni in nome di una presunta obiettività che rifugge il coinvolgimento emotivo, perché questa distanza impedisce l'instaurarsi di un rapporto di fiducia e rende la classe un ambiente inospitale per un reale apprendimento. Il rischio, in questo modo, è che chi insegna si abitui a considerare gli studenti come recipienti vuoti in cui riversare la conoscenza, privi di opinioni e di storie personali, e così facendo li allontani dall'imparare. In realtà, gli studenti animati dal desiderio di conoscere desiderano sperimentare la comunione reciproca con l'insegnante e con ciò che studiano, e ciò avviene solo quando i principi di cura, impegno, responsabilità e fiducia che possono essere raggruppati nel concetto più ampio di amore sono presenti in classe e strutturano le interazioni tra i membri della comunità (hooks, 2003/2022):

Quando si insegna con amore, unendo cura, impegno, conoscenza, responsabilità, rispetto e fiducia, spesso si è in grado di entrare in classe e andare dritto al nocciolo della questione, il che significa avere la consapevolezza di ciò che va fatto in un dato giorno per creare il miglior clima per l'apprendimento. Chi non si discosta mai dal medesimo stile di insegnamento, chi teme qualsiasi deviazione dal piano di studi, perde l'opportunità di un coinvolgimento totale nel processo di apprendimento. È molto più probabile che una simile aula sia più ordinata, poiché gli studenti obbediscono all'autorità, e gli insegnanti si sentono soddisfatti perché hanno presentato tutte le informazioni che volevano impartire. Eppure manca

loro l'esperienza più potente che possiamo offrire agli studenti, ossia l'opportunità di essere coinvolti in modo completo e compassionevole nell'apprendimento (hooks, 2003/2022: 172).

Scrivo ancora hooks:

L'amore nell'ambito della classe prepara docenti e studenti ad aprire mente e cuore, rappresenta il fondamento su cui creare una comunità di apprendimento. Gli insegnanti non devono temere di insegnare con amore in classe per paura di favoritismi, poiché l'amore ci terrà sempre lontani dal dominio, in tutte le sue forme. L'amore ci metterà alla prova e sarà ogni volta il motore del cambiamento, e questo è il succo della questione (hooks, 2003/2022: 175).

9. Crescere oltre gli stereotipi

Saper articolare la complessità, ovvero una delle principali abilità che la scuola deve far acquisire agli alunni, non significa adattarsi alla frammentarietà dei saperi e delle esperienze del presente, quanto piuttosto fare i conti con la ricchezza data dalla diversità, ovvero la diversità di modi di stare al mondo (Gamberi *et al.*, 2010). Quindi, se, come si è visto, l'universo simbolico relativo al genere è normativo e costrittivo rispetto alla pluralità di esperienze possibili, è anche vero che ci sono spazi di trasformazione in cui poter innescare processi di cambiamento; è in questi spazi che le pratiche educative devono inserirsi per disfare l'ordine dominante e le relative aspettative di genere.

Come già anticipato da Biemmi e Leonelli, anche per Gamberi, Maio e Selmi è necessario distinguere tra educazione *sul* genere e educazione *al* genere: mentre, infatti, con la prima si corre il rischio di ridurre il genere ad una disciplina curricolare a sé, è con la seconda che si intende il processo educativo in cui la dimensione di genere è allo stesso tempo categoria analitica ed esperienziale della soggettività. Educare al genere, in poche parole, significa da un lato accompagnare verso una consapevolezza di sé che valorizzi le individualità, e dall'altro educare alla complessità e alla pluralità dei generi sfidando l'ordine dominante, offrendo strade alternative per la realizzazione personale. In pratica, è auspicabile realizzare una decostruzione del concetto di genere così com'è rigidamente concepito per pensarlo invece come una categoria relazionale in trasformazione, fatta di reciproci posizionamenti tra il maschile e il femminile (Gamberi *et al.* 2010).

Come riporta la sociologa Rossella Ghigi (2019), nel 1986 la filosofa

americana Sandra Harding ha classificato le teorie della conoscenza interne al Femminismo secondo tre direttive di pensiero: nell'empirismo, si osserva come le scienze sociali e naturali siano condizionate da androcentrismo e sessismo; la teoria del punto di vista ricorda che la prospettiva con cui guardiamo al mondo dipende da chi siamo, poiché i saperi sono sempre incarnati e situati; infine, la prospettiva postmoderna stabilisce che le etichette imbrigliano le identità entro categorie che vengono poi naturalizzate. Ispirandosi a questa tripartizione, Ghigi (2019) individua tre possibili linee d'azione per l'educazione di genere. La linea d'azione empirista, così, si proporrebbe di riportare alla luce il non visibile nella consapevolezza che la prospettiva femminile è stata di fatto rimossa dal modo in cui si trattano gli argomenti, e si traduce in una riflessione su cosa si insegna, ma anche su come lo si insegna. Una seconda linea parte dal riconoscimento dei diversi punti di vista, nella convinzione che ogni sapere è situato e questo condiziona la relazione educativa e il modo in cui la conoscenza viene trasmessa. L'ultima linea d'azione è quella decostruzionista, che mira a dotare gli alunni di strumenti per uno sguardo critico sui processi che sottostanno alla creazione delle differenze come quella di genere, affinché sviluppino un rapporto più aperto con sé stessi e con gli altri e meno stigmatizzante verso ciò che si allontana dalla norma. Logicamente, questi orientamenti non si escludono a vicenda, e anzi sarebbe preferibile legarli insieme nella pratica per rispondere a un contesto complesso come quello attuale (Ghigi, 2019).

L'educazione al genere, quindi, può e deve concretizzarsi prima di tutto in una revisione del sapere trasmesso a scuola, andando a riconsiderare quelle conoscenze ritenute marginali per restituire alla contemporaneità elementi decisivi alla comprensione del presente. Tuttavia, bisogna fare attenzione poiché c'è il rischio che concentrarsi solo sul contenuto porti alla banalizzazione di alcune questioni che invece sono fondamentali e permeano tutta la storia del sapere; la questione di genere, ad esempio, non può essere relegata solo ad alcune materie scolastiche, in quanto rappresenta il presupposto epistemologico della produzione stessa della conoscenza. Occorre perciò, accanto alla revisione dei contenuti, elaborare quello che può essere definito un sapere trasformativo, ovvero una lettura di genere che arrivi al fondamento stesso del pensiero occidentale per mettere in dubbio il soggetto principale: non più soltanto un soggetto maschile assunto a neutro, ma una pluralità di soggetti parziali e situati che producono conoscenze parziali, perciò molteplici e complementari. L'obiettivo, infatti, non deve essere quello della costruzione di un nuovo sapere alternativo, ma piuttosto la decostruzione di un sapere universale e oggettivo in favore di saperi plurimi che rappresentano le nostre radici co-

muni (Gamberi *et al.*, 2010).

In secondo luogo, l'educazione al genere non può prescindere dalla consapevolezza di educatori e insegnanti del carattere sessuato della relazione educativa: i docenti stessi, infatti, sono soggettività incarnate portatrici di storie e vissuti segnati anche dalle differenze di genere. Chi insegna, quindi, è tenuto a sottrarsi all'abitudine di mostrarsi neutrale cancellando il proprio genere, perché qualsiasi insegnante è sempre un veicolo di pratiche didattiche e relazionali sessuate, le quali, se non esplicitate e sottoposte a critica, rischiano di passare come messaggi educativi distorti che confermano il binarismo e le gerarchie di genere dominanti. Occorre, dunque, disporsi ad un'attitudine trasformativa che richiede la disponibilità a riconoscere e rivedere le proprie esperienze ed emozioni, in un'ottica di accettazione del cambiamento che si desidera vedere riflesso nella realtà (Gamberi *et al.*, 2010).

Nel concreto, alcuni accorgimenti per praticare un'educazione al genere efficace potrebbero riguardare l'utilizzo di modelli virtuosi maschili e femminili, ma anche la narrazione di esperienze di persone comuni, l'attenzione nella scelta dei libri di narrativa e dei libri di testo, l'evitare stereotipizzazioni su attività o passatempi adatti ai due generi, così come l'associazione di emozioni e sentimenti a un genere piuttosto che ad un altro e, in ultimo, il tentativo costante di smontare i luoghi comuni usandoli come spunti per stimolare la riflessione collettiva (Danieli, 2020).

Dato che lo scopo di un'educazione al genere è primariamente quello di portare gli alunni alla consapevolezza della propria identità di genere offrendo loro strumenti critici di analisi della realtà, è importante stimolare anche le loro capacità emotive e relazionali, non solamente quelle cognitive. In breve, la piena partecipazione alla vita sociale e l'ingresso nel mondo degli adulti sono la meta del processo di istruzione: non è sufficiente, però, seguire delle regole, poiché si devono impiegare le proprie risorse in un contesto relazionale all'interno del quale si può essere la persona che si desidera essere (Gamberi *et al.*, 2010). Di qui, l'importanza di favorire lo sviluppo completo delle potenzialità degli alunni, in modo che possano utilizzare le proprie abilità cognitive e relazionali per decodificare la realtà e divenire cittadini rispettosi delle differenze e consapevoli di sé e degli altri. Come afferma Danieli, dopotutto, «fare educazione al genere, è fare cittadinanza e democrazia» (Danieli, 2020: 109).

Obiettivo primario dell'educazione, perciò, si rivela essere esattamente quello che hooks ha individuato: la scuola deve incoraggiare a pensare criticamente, decostruendo le norme sociali che costringono la libertà individuale e frenano la creatività e l'espressione. Attraverso un'attenzione più

puntuale agli stereotipi di genere impliciti, all'utilizzo del linguaggio e alla varietà e coerenza delle rappresentazioni femminili con i ruoli effettivamente assunti dalle donne nella società moderna, è possibile fornire ai più piccoli la possibilità di pensare e pensarsi al di fuori degli schemi culturali. Essi potranno costruire una società più libera e giusta solo se sarà data loro l'opportunità di coltivare le proprie potenzialità e realizzare le proprie aspirazioni senza limitazioni di sorta.

Bibliografia

- BIEMMI I. & LEONELLI S. (2017), *Gabbie di genere. Retaggi sessisti e scelte formative*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- BOURDIEU P. (1998), *La domination masculine*, trad. it. di Serra A. (2021), *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano.
- DANIELI P. (2020), *Che genere di stereotipi? Pedagogia di genere a scuola*, Ledizioni, Milano.
- DE BEAUVOIR S. (1949), *Le deuxième sexe*, trad. it. di Arduini A. (2016), *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano.
- FLAUBERT G. (1857), *Madame Bovary*, trad. it. di Carifi R. (2018), *Madame Bovary*, Feltrinelli, Milano.
- Gamberi C., Maio M.A., Selmi G. (2010) (a cura di), *Educare al genere. Riflessioni e strumenti per articolare la complessità*, Carocci, Roma.
- GHIGI R. (2019), *Fare la differenza. Educazione di genere dalla prima infanzia all'età adulta*, Il Mulino, Bologna.
- GIANINI BELOTTI E. (1991), *Dalla parte delle bambine*, Feltrinelli, Milano.
- HOOKS B. (1990), *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*, trad. it. di Nadotti M. (2020), *Elogio del margine*, Tamu Edizioni, Napoli.
- HOOKS B. (1994), *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, trad. it. di Feminoska (2020), *Insegnare a trasgredire. L'educazione come pratica della libertà*, Meltemi editore, Milano.
- HOOKS B. (2003), *Teaching community: a Pedagogy of Hope*, trad. it. di Feminoska (2022), *Insegnare comunità. Una pedagogia della speranza*, Meltemi editore, Milano.
- LORBER J. (1994), *Paradoxes of Gender*, trad. it. di Donati M. (1995), *L'invenzione dei sessi*, Il Saggiatore, Milano.
- LORBER J. (2021), *The New Gender Paradox. Fragmentation and Persistence of the Binary*, trad. it. di Asioli A. (2022), *Oltre il gender*, Il Mulino, Bologna.
- NGOZI ADICHIE C. (2009), *The Danger of a Single Story*, trad. it. di Sirotti A. (2020), *Il pericolo di un'unica storia*, Einaudi, Torino.
- RUSPINI E. (2017), *Le identità di genere*, Carocci Editore, Roma.
- SEREKE R. (2020), *Luoghi di possibilità*, in hooks b. (2020), trad. it. *Insegnare a trasgredire. L'educazione come pratica della libertà*, cit.
- SIVIERO G. (2021), *Di cosa parliamo quando diciamo femminismo «intersezionale»*, in *Cose Spiegate Bene. Questioni di un certo genere*, a cura di Cavallo A., Lugli L., Prearo M., (2021), Iperborea, Milano.

VALERIO GRECO*

*L'immagine della donna nei videogiochi da Lara Croft a Frey Holland:
solite stereotipie o cambio di direzione?*

ABSTRACT

Nell'immaginario sociale, la presenza femminile è sempre inferiore a quella maschile, sia in termini quantitativi che, soprattutto, in termini qualitativi. Nelle narrazioni, spesso le donne non ricoprono mai posizioni di rilievo ma sono ridotte a rispondere ad una diffusa sindrome della segretaria: consigliera, mai decisiva. Quando sono in posizioni di rilievo sono spesso rappresentate in modo sessualizzato. Con l'obiettivo di rintracciare dei cambi di direzione, questo contributo indaga la rappresentazione della donna all'interno del mondo dei videogiochi ripercorrendo un arco di tempo che va dal 1996 al 2023 attraverso alcune protagoniste emblematiche: Lara Croft, Bayonetta, Aloy, Ellie, Frey.

In the collective imagination, female characters are often underrepresented compared to their male counterparts, both in terms of quantity and quality. In narratives, women are typically relegated to supporting roles and rarely given significant agency. When women do hold positions of power, they are often portrayed in a sexualized manner. This study seeks to examine any shifts in this trend by analysing the representation of women in the world of video games from 1996 to 2023. The study focuses on five iconic female protagonists: Lara Croft, Bayonetta, Aloy, Ellie, and Frey.

PAROLE CHIAVE: Videogioco; Immaginario; Femminismo; Personaggi Femminili.
KEYWORDS: Video Games; Collective Imagination; Feminism; Female Characters.

* Valerio Greco nasce a Roma il 31 dicembre 1996. Si laurea presso l'Università degli Studi di Roma Tre in Scienze dell'Educazione con una tesi sull'autolesionismo nell'era digitale e in Scienze della Formazione Primaria con una tesi sperimentale sui legami e le influenze reciproche tra videogiochi e società.

1. La donna protagonista: un po' di studi di genere

Nel periodo tra il 2022 e il 2023 è stata svolta un'analisi dei videogiochi¹ dai quali è emerso in modo evidente un mondo al maschile, che induce a pensare che sia lo specchio di una società ancora fortemente patriarcale, in primis perché i protagonisti maschili sono storicamente in numero maggiore rispetto a quelli femminili, che risultano in netta minoranza². Osservando il mutamento dei dati nel tempo, si nota che le protagoniste femminili sono in numero crescente, che farebbe sperare una maggiore attenzione verso il ruolo e la condizione della donna³.

Non è un caso che l'analisi femminista è sempre più diffusa, oggi, le battaglie combattute dalle donne per ottenere la parità dei diritti sono su più fronti e sta crescendo anche la sensibilizzazione attraverso i social network mediante profili – ad esempio in Instagram – che denunciano l'alto numero di femminicidi, di disparità salariale, ecc.⁴.

Il testo principale attraverso il quale è stata affrontata l'analisi proposta è *Questione di genere* (2023), nel quale l'autrice Judith Butler esprime l'idea che la sessualità e il genere sono concetti costruiti socialmente, non naturali, tanto il maschile quanto il femminile. La filosofa utilizza una metafora di

¹ L'analisi è stata svolta su un totale di 20 videogiochi: *Final Fantasy VI* (1994), *Final Fantasy VII* (1997), *Final Fantasy X* (2001), *Final Fantasy XIII* (2009), *Final Fantasy XVI* (2023), *Bayonetta* (2009), *Forspoken* (2023), *Horizon: Zero Dawn* (2017), *The Last of Us* (2013), *The Last of Us Parte II* (2020), *Death Stranding* (2019), *Tomb Raider* (2013), *Assassin's Creed: Origins* (2017), *Uncharted 4: Fine di un ladro* (2016), *Devil May Cry* (2001), *God of War III* (2010), *Kingdom Hearts* (2002), *Resident Evil 5* (2009), *Jak and Daxter: The Precursor Legacy* (2001), *New Super Mario Bros. U Deluxe* (2019).

² Nei 50 videogiochi più venduti di sempre, il protagonista è maschio nel 54% dei casi. Nel restante 46% si può scegliere il sesso del protagonista. Sono pochi, quindi, i videogiochi in cui la protagonista è obbligatoriamente donna (GRASSI, 2021)

³ Si osservano nuove protagoniste donne in titoli famosi: Evie Frye, Kassandra e Eivor Varinsdottir (di cui è importante specificare che sono a scelta insieme a personaggi maschili), ecc. nella serie di *Assassin's Creed* (2007-in corso), Nadine Ross e Chloe Frazer nella serie di *Uncharted* (2007-2017), le numerose donne presenti nella serie di *Final Fantasy* (1987- in corso) come Rosa, Rydia, Aerith, Terra, Yuna, ecc., Aran nella serie di *Metroid* (1986- in corso), Nariko e Kai in *Heavenly Sword* (2007), ecc.

⁴ Un esempio è Flavia Carlini che – in qualità di attivista, femminista e divulgatrice politica – è molto attiva sui social network nel denunciare proprio la situazione femminile ma anche la confusa situazione politica attuale ricordando una grande quantità di dati storici in grado di rendere le persone consapevoli della celata realtà di molti fatti.

Kafka – tratta dal racconto *Davanti alla legge* (1915) – per illustrare come l’attesa di una marcatura di genere conferisca importanza al genere stesso, naturalizzando pratiche che sono in realtà costruzioni culturali⁵. La performatività di genere diviene rituale e si inserisce nel sostrato culturale, passando da «costruzione discorsiva» a concetto giusnaturalista.

Il genere privilegia una scelta rispetto ad altre, difendendo ciò che Butler chiama «storia delle origini», una narrazione che legittima il potere patriarcale. La femminilità definita autentica è uno strumento di dominio sulla donna. La concezione patriarcale della donna come passiva deriva dalle prime osservazioni umane sulla natura e si è radicata nella cultura, costruendo un binarismo di genere che è formalizzato attraverso il linguaggio e le pratiche sociali.

Anche Simone de Beauvoir afferma che «[d]onna non si nasce, lo si diventa» (2016: 271), indicando come la cultura plasmi il genere come un destino biologico. Gli individui sono rinchiusi in gabbie performative: l’uomo deve mostrarsi virile e dominante, mentre la donna è vista come debole e gentile. Così, allo stesso modo, Luce Irigaray (1990) evidenzia sul piano linguistico un linguaggio fallogocentrico che esclude la donna dalla società.

Inoltre, Foucault (1985) rifiuta di leggere la sessualità in modo sovversivo, spiegando come l’esperienza del sesso sia culturalmente orientata e prodotta dal potere. Le identità che non seguono il binarismo eterosessuale sono marginalizzate. Il genere è così una costruzione culturale che crea sofferenza negli individui non conformi limitando l’espressione personale.

Interessante, infine, l’originale punto di vista di Monique Wittig (1992; 2023) la quale sostiene che la categoria del dominio eterosessuale può essere elusa solo attraverso la persona lesbica, poiché trascende la distinzione uomo-donna⁶. Il linguaggio crea ciò che viene percepito come reale e naturale nella società, ma può anche essere un mezzo di liberazione. A tal riguardo, Wittig enfatizza l’importanza di usare la prima persona per agire come soggetto nel mondo.

In conclusione, tornando al testo di riferimento iniziale, Butler afferma che il femminismo dovrebbe individuare strategie di ripetizione sovversiva per contestare le costruzioni identitarie, piuttosto che cercare un punto di vista esterno alle identità costruite.

⁵ Nel racconto in questione, è mostrato come l’individuo che aspetta il verdetto della legge in tribunale si sta sottomettendo alla legge stessa dando indirettamente importanza e forza alla normativa che lo deve giudicare.

⁶ Tale lettura del genere è utilizzata, come vedremo nel paragrafo 1.4, per la lettura del personaggio di Ellie in *The Last of Us Parte II*.

Nei paragrafi a seguire, analizzeremo come l'immaginario videoludico può riflettere ma anche criticare la rappresentazione femminile patriarcale, esaminando se e come questa rappresentazione sia cambiata nel corso degli anni.

Prima di procedere, però, è importante ricordare come nel mondo della programmazione videoludica dei game designer non risulta alcuna donna; quindi, le rappresentazioni delle donne che si osservano all'interno dei videogiochi sono operate solo da uomini – escludendo collaborazioni tra gli addetti ai lavori, tra cui sono presenti anche lavoratrici. Rispetto al cinema, c'è da notare che il personaggio di un videogioco è disegnato tecnologicamente e, quindi, non è una persona reale. È stato così per molti anni fino al recente *motion capture*⁷. In tal modo, il personaggio femminile può essere – e vedremo come in realtà lo è stato – oggetto di trasferimento del desiderio maschile patriarcale sul corpo della donna, divenendo uno strumento di oggettivazione del femminile.

Il primo e uno dei più famosi esempi che viene alla mente è l'estrema fisicità di Tifa Lockhart in *Final Fantasy VII* – oggi resa ancora più netta dalla sua immagine proposta nel remake del gioco. La giovane ragazza esperta di arti marziali appare con un seno prosperoso che emerge nettamente su tutto il resto, insieme a una vita stretta e un corpo atletico, perfetto per lo stereotipo attuale. È quasi da intendersi come la Barbie dei videogiochi insieme a Lara Croft, che sarà affrontata tra poco. Uno strumento di questo tipo è in grado di plasmare anche la volontà della donna, indirizzandola a ricercare ossessivamente un modo per assomigliare a questa immagine. Quindi, come è stata rappresentata la protagonista femminile nel corso degli anni della storia dei videogiochi? Quali effetti della società patriarcale si osservano sulle creazioni maschili di personaggi e corpi femminili? Quali riflessioni accompagnano le protagoniste femminili?

Il focus dell'analisi procede in modo cronologico attraverso videogiochi che rappresentano la donna come protagonista. L'analisi prenderà le sue mosse dall'ormai famosissima eroina: Lara Croft in *Tomb Raider* (1996), primo personaggio femminile di alto rilievo nella storia dei videogiochi. Osserveremo poi la trasformazione, a volte parziale del ruolo femminile,

⁷ Tecnica che permette di trasmettere i movimenti di corpi umani reali compiuti da attori alle produzioni videoludiche. Il risultato è una fluidità di movimento dei personaggi che risulta più naturale e meno meccanica. Anche con il *motion capture*, tuttavia, è possibile modificare attraverso i computer i tratti fisici della persona reale che si sta copiando (*scultura 3D*), in modo da farli risultare come pensati, eliminando imperfezioni ed evidenziando delle caratteristiche a scapito di altre.

arrivando ai videogiochi più recenti, attraverso Nariko in *Heavenly Sword* (2007), Trish in *Devil May Cry* (2001), Bayonetta dell'omonimo videogioco (2009), Ellie in *The Last of Us Parte II* (2020), Aloy di *Horizon: Zero Dawn* (2017), Frey Holland in *Forspoken* (2023).

2. Il primo grande stereotipo con Lara Croft

Come anticipato sopra, la nostra trattazione sull'immagine delle protagoniste donne non può che iniziare da Lara Croft – famosa protagonista dell'altrettanto noto videogioco *Tomb Raider* (1996) – principalmente per due ordini di motivi.

In primo luogo, Lara è la prima vera rappresentazione femminile nel mondo videoludico. La sua creazione ha avuto un successo mondiale, entrando nel sostrato culturale dei videogiocatori e non solo. Il suo nome è conosciuto anche da videogiocatori meno assidui e ora il suo spessore è reso ancora più globale grazie alla rimediazione in diversi film, tratti dalla serie di videogiochi, che fanno da amplificatori – tra i quali spicca *Lara Croft: Tomb Raider* (2001), in cui la protagonista Lara è interpretata da Angelina Jolie, che si avvicina molto al fisico perfetto del personaggio virtuale. Nel 1996, anno del suo lancio, Lara Croft si avvia a colonizzare le copertine delle riviste e dei siti di videogiochi, indifferentemente dalla qualità dell'immagine: dalla grafica poligonale del primo capitolo, fino al più recente e realistico *Shadow of The Tomb Raider* (2018) (Montagnoli, 2018).

In secondo luogo – e ciò è strettamente legato al primo – il successo è stato certamente determinato dalle possibilità rivoluzionarie delle tecnologie dell'epoca di rendere il 3D sugli schermi dei videogiocatori. I designer possono così curare e rendere maggiormente realistico l'aspetto fisico e i movimenti dei loro personaggi. Per questi motivi, la conquista della terza dimensione è fuor di dubbio la chiave del successo di questo modello stereotipico di eroina femminile, o meglio femminilizzata. Le sue forme sono graficamente accessibili e in tal modo ne guadagna l'impatto sul grande pubblico.

Riguardo al background del personaggio, Lara Croft non è nient'altro che un'archeologa inglese che corre attraverso mondi sconosciuti, tra bellissime e allo stesso tempo pericolose rovine piene di trappole pronte ad ucciderla e alle quali deve sfuggire per recuperare manufatti appartenuti a civiltà antiche. Tralasciando la figura mitizzata dell'archeologo, si osserva ora la storia dietro la creazione del personaggio di Lara Croft e le sue fattezze sullo schermo.

Inizialmente, l'idea di Core Design, e poi di Eidolos Interactive, era quella di un protagonista maschio. Tale bozza di personaggio, però, è stata fin da subito abbandonata, in quanto la sua figura sarebbe parsa troppo simile al già famoso protagonista di *Indiana Jones* – film, tra l'altro, fonte di ispirazione per la creazione del videogioco in questione. La soluzione volge proprio in favore di un'eroina che sia bella e attraente e che sia in grado di fare breccia nell'immaginario collettivo con l'obiettivo di conquistare il grande pubblico. Il suo designer Toby Gard elabora le prime bozze della protagonista sulla figura di un'avventuriera sudamericana di nome Laura Cruz, trasformandola in un'avventuriera dalle origini britanniche (Calamari, 2022) ricalcandone il nome in Lara Croft, che infatti riprende chiaramente il suono del nome della donna sudamericana.

Dopo uno sviluppo di diciotto mesi, Lara Croft si presenta al mondo attraverso una demo mostrata all'E3⁸ del 1996. La nostra protagonista non è molto diversa nelle sue fattezze dalla sopraccitata Tifa Lockhart del non meno noto *Final Fantasy VII*. Lara presenta un fisico atletico e asciutto con curve perfette, fianchi larghi, vita stretta e seno formoso. È vestita in modo aderente con una canottierina che mette in bella vista il seno prosperoso e dei pantaloncini molto corti che evidenziano delle gambe slanciate. Un fisico talmente perfetto da sembrare quasi non umano. Nei primi titoli la sua figura si presenta poligonale e il seno è evidenziato dallo spigolo continuo di un prisma molto sporgente che si estende da una spalla all'altra. Con l'aumento continuo della qualità delle tecnologie gli sviluppatori sono riusciti a rendere progressivamente più realistiche le curve, fino all'ultimo capitolo della saga – uscito nel 2018 – nel quale la protagonista mostra le sue fattezze con il massimo potenziale tecnologico e conferma la già ampia esondazione dai margini del proprio medium⁹, divenendo una icona pop e sex symbol mondiale (Calamari, 2022).

Ad appesantire la sua figurazione fortemente sessualizzata, i primi capitoli del videogioco danno pochissimi dettagli biografici sul personaggio, quasi a voler dare tutto lo spazio al suo corpo da oggettificare. Alla domanda 'chi è Lara Croft?', il videogioco sembra rispondere che ella è ciò che si osserva sullo schermo: niente di più e niente di meno. In questo modo, si è portati a soffermarsi sul suo corpo fisico, a osservarlo con occhi

⁸ Electronic Entertainment Expo – detta E3 per le tre lettere che compongono l'acronimo E.E.E. – è una fiera di videogiochi organizzata da Entertainment Software Association per mostrare al pubblico i titoli in uscita.

⁹ Oltre all'ingresso nel mondo del cinema, Lara Croft ottiene un po' di spazio anche a Sanremo 1999 con la canzone *Amami Lara* di Eugenio Finardi.

desiderosi, plasmando e rafforzando un modello di donna proprietà dell'idea maschile. Solo a partire dal quarto gioco – *Tomb Raider: The Last Revelation* (1999) – si hanno notizie sul passato della protagonista che, in età adolescenziale dopo aver finito la scuola, partecipa a una conferenza del famoso archeologo Von Croy, di cui leggerà un articolo del *National Geographic*. La ragazza, vizziata aristocratica, mostra l'articolo ai genitori, che promettono al professore un compenso economico se l'avesse portata con sé alla ricerca di tesori. Così inizia la sua passione per l'avventura. Emerge quindi, con un forte ritardo di tre anni, la storia personale di Lara che finora era tale solo in virtù del suo fisico perfetto e desiderabile.

Ai tempi dell'uscita di *Tomb Raider*, non esistevano videogiochi di caratura mondiale in cui era possibile vestire i panni di una donna, motivo per il quale fu una vera e propria rivoluzione in un mondo di videogiochi tutto al maschile, sia tra i creatori che tra i fruitori¹⁰. Ed è proprio qui che emerge la cultura patriarcale celata dietro una donna, Lara, che è dotata solo apparentemente di un forte carisma e di una predisposizione all'indipendenza. Si riconosce di certo ai creatori di *Tomb Raider* il merito di aver introdotto l'immagine femminile come protagonista in un mondo in cui le protagoniste donne – soprattutto a quel tempo – si contavano sulle dita di una sola mano. La critica che si muove un ventennio dopo il suo disegno è che non si è rappresentata la donna, ma una sua distorsione patriarcale: la femminilizzazione. In altre parole, Lara Croft è l'immagine di ciò che l'uomo vorrebbe vedere in una donna: è il desiderio maschile proiettato su un corpo e una personalità appositamente modellati per mezzo della tecnologia. Dalla totale libertà di creare un corpo (virtuale) dal nulla, risulta una donna fisi-

¹⁰ Il mondo dei game designer è tutt'oggi un mondo in cui si nota la totale assenza di donne. Questo non significa che la donna non sia all'interno del mondo dei videogiochi ma vi opera spesso in modo secondario o subordinato. Per approfondimenti sul tema delle donne nel settore dell'industria videoludica si può leggere il lavoro dell'associazione IIDEA (Italian Interactive Digital Entertainment Association). Essa propone la rubrica *Game to women* nella quale si raccolgono le storie di alcune protagoniste del settore che ancora oggi sono in prima linea per mantenere forte questo medium. Tra i fruitori, il mondo dei videogiochi inizia tutto al maschile ma le indagini in Italia mostrano un netto aumento di fruizione da parte della popolazione femminile. L'indagine di IIDEA, *I videogiochi in Italia nel 2022. Mercato, consumatori e industria* <<https://iideassociation.com/dati/mercato-e-consumatori.kl>>, mostra come si è ormai arrivati ad una quasi parità, seppur il dato femminile risulti in calo del 2% rispetto al 2021. Nel 2022 infatti le videogiocatrici (età media di 30,6 anni) rappresentano il 42% del pubblico (circa 4 videogiocatori su 10 sono donne). Il restante 58% sono uomini.

camente perfetta e carismatica, dotata di una dose di indipendenza che – se analizzata attraverso la lente di Rosi Braidotti – è solo parziale. La studiosa italiana naturalizzata australiana introduce il concetto di «soggettività nomade» che, in riferimento alla realtà femminile, mostra la necessità per la quale la donna debba ritrovare sé stessa, la propria soggettività, rendendosi indipendente dalle imposizioni della società patriarcale che – come denuncia più volte anche Judith Butler – impone e colonizza un certo modo di vestire, di apparire e di desiderare. Questa ricerca dell’Io è, in particolare, la via che può condurre la donna alla riconquista della propria libertà. È impossibile riottenere il potere sul proprio sé in quanto donna servendosi delle strutture di potere che hanno rappresentato la donna nei secoli. Tale sistema rappresentativo è maschile e appellarsi a questo vorrebbe dire autoinfliggersi una sconfitta nella lotta all’emancipazione. Infatti, queste strutture di potere permettono l’emergere della lotta femminista delimitandola con la stessa struttura di potere che esercita (Braidotti, 1995; Butler, 2023). Lara Croft in particolare si configura come la concessione di quel passo avanti verso la parità di genere ma al prezzo di una limitazione che risiede nella prestanza e perfezione fisica richiesta come tassa doganale necessaria a valicare il confine della posizione imposta.

Mentre viene portato sullo schermo un ‘forte’ carisma femminile, non viene assolutamente accennata alcuna lettura specifica riguardo all’aspetto fisico della giovane avventuriera. Lara Croft è creata dall’uomo per l’uomo e, per la donna, solo in quanto modello da imitare e a cui ambire nell’ottica di una eterosessualità obbligatoria e costruttiva della categoria della sessualità. La protagonista allora non è altro che una comparsa in una rilettura della commedia dell’eterosessualità lacaniana (Lacan, 1974). Essa è il trionfo di ciò che andava di moda all’epoca della sua uscita. Di conseguenza, il suo aspetto fisico è la riproduzione della colonizzazione patriarcale del corpo femminile operata da quella che Bourdieu (2021) chiama – in un discorso molto più ampio – «violenza simbolica».

Concludendo, si può affermare che il primo imponente personaggio e protagonista femminile è la donna che vorrebbe avere ogni uomo ed è ciò che ogni giovane donna deve diventare per garantirsi di piacere al sesso maschile. Infatti, ancora per Lacan, la donna è sovrastata da una femminilità indotta mediante la quale rifiuta quella soggettività da ritrovare denunciata da Braidotti, mostrando i suoi attributi per mezzo di una mascherata secondo il principio guida del desiderio di essere desiderata e amata per quello che non è. Di essere amata per ciò che l’uomo vuole vedere in lei. La femminilità indotta è ciò che gli permette di colmare quel vuoto che le viene fatto percepire nel fatto di non essere uomo. In questo

modo, la donna è estrapolata dalla società e diviene una creazione dell'uomo stesso.

Con Lara Croft, anche il mondo dei videogiochi è invaso da una donna creata per partecipare al trionfo del desiderio maschile sul corpo femminile. Ora non si intende certo accusare i game designer di *Tomb Raider* di crimini sessisti. Sarebbe anche cosa migliore se si potesse ricercare la causa di tutto questo in fenomeni singoli e isolati ma la realtà dei fatti è tutt'altra cosa. Una realtà infatti dove tutto questo processo si realizza inconsciamente ed è normalizzato attraverso i secoli e radicalizzato nello stile di vita e nelle relazioni tra i sessi nella nostra società.

Per quanto dal 1996 ad oggi il fisico di Lara sia stato reso più umano, e anche il vestiario punta meno a sessualizzare il fisico – forse perché le sue forme perfette sono ormai celebri e non c'è più la necessità di attirare critiche che oggi più di ieri sarebbero inesorabili? – ciò che resta nell'immaginario collettivo è quella perfezione fisica ricercata in ogni donna per la quale in fin dei conti si può dire 'chi non ha mai desiderato essere, o volere per sé, Lara Croft, la Barbie dei videogiochi?'.

3. Bayonetta: un'eroina in latex per una parodia della società patriarcale

Ad un decennio di distanza da Lara Croft, per mano di Hideki Kamiya, appare un videogioco molto particolare dal titolo *Bayonetta* (2009)¹¹. Il game designer giapponese è particolarmente noto per essere il padre della saga di videogiochi di *Devil May Cry* (2001). In questo suo lavoro viene creato un protagonista chiamato Dante. Egli è un mezzo demone figlio di Sparda, un abile spadaccino noto come il 'Leggendario Cavaliere Nero', e di una umana Eva. Il padre di Dante si oppose alla sua stirpe in favore del genere umano per evitare che quest'ultimo venisse soggiogato dalle forze demoniache. In questo contesto, Dante è chiamato a difendere il mondo dal demone Mundus che vuole tornare a sottomettere il genere umano.

Kamiya utilizza un approccio comico-satirico – Dante sembra essere quasi un personaggio da stand-up comedy – nella convinzione che il riso sia capace di mostrare in modo efficace e crudele una realtà celata. Il suo marchio di fabbrica è un videogioco strutturato in missioni o capitoli e nella lotta tra due fazioni opposte. Trame quindi estremamente essenziali e non ricchissime di colpi di scena.

¹¹ La saga al momento conta tre videogiochi: *Bayonetta* (2009), *Bayonetta 2* (2014) e *Bayonetta 3* (2022) tutti curati da Hideki Kamiya.

Perché questo piccolo excursus su *Devil May Cry*? Perché appare come quel lavoro giovanile di un Kamiya che si accinge ad esplorare il terreno e fare la giusta esperienza per arrivare in qualche modo alla maturità. È proprio in questa fase che estrae l'asso nella manica: *Bayonetta*. Kamiya dirige infatti solo il primo *Devil May Cry* dei cinque capitoli che compongono la saga intera¹² in quanto scontento della direzione artistica che Capcom e i suoi collaboratori volevano dare al videogioco. Lui stesso ammette che *Bayonetta* è, in qualche modo, la reale direzione che voleva dare alle vicende di Dante (Vanon, 2010). Già in *Devil May Cry*, è possibile osservare una realtà femminile che, all'apparenza, risulta estremamente sessualizzata ma che, se indagata più a fondo, cela le reali intenzioni di Kamiya concretizzatesi in *Bayonetta* stessa come vedremo tra poco.

Trish – coprotagonista di *Devil May Cry* – è una bellissima donna demone con lunghi capelli e seno prorompente, vestita di nero, con pantaloni lunghi attillati e un corpetto che evidenzia il seno lasciando scoperto solo in parte l'addome. Tale descrizione presenta un personaggio fortemente sessualizzato e non diverso dalle avvenenti Tifa Lockhart e Lara Croft precedentemente descritte. La realtà è molto diversa da quella dei suddetti personaggi femminili. Trish viene esagerata nei suoi atteggiamenti sessualizzati: durante i combattimenti, Kamiya la fa apparire molto provocante di fronte allo sguardo del fruitore con inquadrature e *slow motion* sul fisico che ne seguono i movimenti durante le scene di intermezzo di lotta. È l'esagerazione di questi aspetti che rende Trish, rispetto a Tifa e Lara, molto meno 'naturale' giocando ai limiti del ridicolo.

È qui che trova spazio *Bayonetta* in cui l'omonima protagonista è il perfetto compimento di una fusione operata tra il protagonista Dante e la coprotagonista Trish di *Devil May Cry*. *Bayonetta*, infatti, possiede l'umorismo comico-satirico di Dante e l'apparente sessualizzazione femminile di Trish che viene ulteriormente puntellata. Kamiya mantiene il dualismo combattivo tra le forze del bene e del male e la struttura a capitoli – la cui suddivisione è scandita da versetti in un calco volontario della Bibbia cristiana. *Bayonetta* evidenzia in tal modo la cruda realtà e le violenze subite dalle minoranze nella nostra società mettendo in questione la rigidità della suddivisione tra il Bene e il Male. Infatti, l'equilibrio del mondo di gioco è tenuto tale tanto dalle forze della Luce (Saggi di Lumen) quanto dalle forze dell'oscurità (Streghe di Umbra). Queste ultime sono state annientate dai saggi

¹² La saga completa è composta da *Devil May Cry* (2001) di Hideki Kamiya e, *Devil May Cry 2* (2003), *Devil May Cry 3: Dante's Awakening* (2005), *Devil May Cry 4* (2008), *Devil May Cry 5* (2019), tutti diretti da Hideaki Itsuno.

della luce che quindi detengono il potere sul mondo. Bayonetta, in qualità di donna e strega di Umbra – da notare l'uso del termine 'strega' – è quindi etichettata come il male da combattere che porta sventura e rovina sul puro mondo della luce. Emerge, in questo caso, una somiglianza con la lotta tra Dio e Satana descritta nella *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso¹³ in cui Satana, dinnanzi ad un'assemblea di diavoli, pronuncia parole di accusa nei confronti di Dio imputandogli di aver messo in atto strategie di imperialismo illegittime e di aver imposto il suo volere al mondo. Le ottave che riportano l'episodio sono nove (9-17) di cui si riporta solo la prima per ragioni di spazio:

Tartarei numi, di seder più degni
là sovra il sole, ond'è l'Origin vostra,
che meco già da i più felici regni
spinse il gran caso in questa orribile chiostra,
gli antichi altrui sospetti e i ferì sdegni
noti son troppo, e l'alta impresa nostra;
or Colui regge a suo voler le stelle,
e noi siam giudicate alme rubelle. (Tasso, 1983: 122)

Nelle ottave successive emerge la figura satanica del Tasso in tutto il suo splendore. Satana appare quasi un rivoluzionario che combatte per la libertà e che viene esiliato dal potere dominante per mantenere la propria supremazia. La descrizione tassiana è molto vicina alla realtà della nostra protagonista Bayonetta.

A parte questo curioso e non banale aspetto, Kamiya affronta il tema

¹³ Tasso scrive la *Gerusalemme Liberata* nel pieno periodo delle crociate durante la rivendicazione della Terra Santa da parte delle armate papali ed esprime tutto il suo conflitto interiore riguardo la politica crociata. Pur essendo fermamente cristiano, legge la figura di Satana con enorme autonomia intellettuale paragonabile alla *Commedia* dantesca. Entrambi, infatti, decorano Satana – Plutone nell'opera tassiana – di una fierazza grottesca ma maestosa (come in Dante) senza etichettarlo come il male incarnato ma dando una seria motivazione alle sue azioni (come in Tasso). Tale motivazione risiede appunto nella lotta di Plutone-Satana che pronuncia una dura requisitoria contro l'imperialismo cristiano. Il dilemma tassiano è dimostrato anche dalla sua consapevole ereticità vissuta con particolare angoscia essendo un uomo della Controriforma. Tasso sottopone la sua stessa opera al Tribunale della Santa Inquisizione riscrivendola e cambiandone addirittura il titolo in *Gerusalemme conquistata*, proprio perché cosciente di un disegno satanico assolutamente non ortodosso. Per approfondimenti vedi (SANTARONE, 2023).

delle violenze subite dalle minoranze da parte delle caste religiose con una rilettura fantastica del fenomeno delle streghe sul rogo dell'epoca medievale. Nel videogioco sarebbero stati proprio i Saggi di Lumen che, in nome di Jubileus la Creatrice, hanno avviato la caccia alle streghe. Bayonetta, come unica erede delle Streghe di Umbra, porta lo stendardo di una lotta femminista che, non a caso, si mostra essere una lotta in difesa di tutto il mondo anche se il mondo stesso non lo sa. Il suo obiettivo è quello di riottenere l'equilibrio e ricostruire la realtà storica revisionata. I Saggi di Lumen, tutti uomini, simboleggiano la vittoria del patriarcato sulle Streghe di Umbra, tutte donne. La lotta non è finalizzata ad ottenere la supremazia femminile ma è diretta al riottenimento di quell'equilibrio che si fa simbolo e immagine della parità di genere. Abbinato al tema della parità e dell'equilibrio, è poi importante il tema del rovesciamento della figura degli angeli serafini, visti come buoni nell'immaginario comune, che divengono spietati e soggiogatori delle donne di Umbra. Allora gli angeli diventano creature da combattere attraverso ciò che viene descritto come il male ma che male non è. Si è già detto che a combattere questa soggezione patriarcale è Bayonetta. Che cosa si può dire di questo personaggio femminile all'interno del contesto sopra descritto?

Come già accennato, Bayonetta nelle sue fattezze fisiche riprende il personaggio di Trish in *Devil May Cry*, ma ne esagera fino all'exasperazione i tratti sessualizzati. La nostra protagonista è altissima, con gambe molto lunghe, fianchi larghi, più che mai vistosi, e mostrati con ostentazione, lunghi capelli neri. È vestita in latex nero dalla testa ai piedi con la sola schiena scoperta e una scollatura sul seno, degli stivali neri i cui tacchi alti sono composti dalle canne di due revolver che possono sparare proiettili allo stesso modo delle due pistole che maneggia. La particolarità del suo vestito, però, è che in realtà non è un vero abito. Esso è composto né più né meno che dai suoi capelli che la fasciano e la rivestono e che, all'utilizzo delle tecniche demoniache, la svestono del tutto mostrandone una nudità parziale che copre solo la parte vaginale e il seno.

A confermare le intenzioni parodiche, Kamiya introduce la possibilità di far eseguire delle mosse totalmente prive di un fine utile nel gioco. Premendo il corretto tasto, e facendolo a tensioni differenti, la protagonista esegue delle mosse e pose sexy senza alcuno scopo provocando lo spettatore – ad esempio, con le parole 'Do you want to touch me?'. Altro elemento di contesto utile alla trattazione del game designer nipponico, si nota all'interno del negozio 'Porte dell'Inferno' gestito da Rodin, amico di Bayonetta. Sul muro del locale, è appeso un pezzo di stoffa sul quale si legge una scritta in inglese: 'I love chicks'. Tale espressione, dispregiativa verso

la donna, tradotta in italiano risulta un offensivo 'Amo le pollastrelle'. Inoltre, per ogni arma ottenuta, lo stesso negozio di Rodin mette in vendita alla nostra protagonista un costume abbinato – tra cui spicca il costume per l'arma a frusta Kulshedra che veste Bayonetta con degli stivali esagerati che arrivano a coprire tutte le cosce e dei guanti neri fino all'avanbraccio nello stile del *dominatrix*. I costumi non hanno nessun effetto sulle capacità della strega ed hanno solo uno scopo visivo-stilistico.

Gli studi di genere definiscono *Bayonetta* come un gioco che, attraverso l'esasperazione dei dettagli della donna sessualizzata, opera una serrata critica al patriarcato mostrando quanto quelle caratteristiche così desiderate dall'uomo nel genere femminile risultino ridicole. Infatti, il titolo ridicolizza il desiderio sessuale del fruitore maschile giocando sulla sua posizione voyeuristica per rompere le strutture della virilità e operando una castrazione in modo sicuramente figurativo ma anche letterale¹⁴. La protagonista, infatti, dopo la battaglia con un importante boss del gioco, dissacra la statua di un angelo facendogli urinare benzina dal serbatoio di un camion sul boss appena sconfitto – la virtù cardinale Temperance – per poi allontanarsi e sparare un proiettile nell'uretra della statua facendo esplodere il tutto.

L'atteggiamento della nostra eroina è ciò che Kamiya esagera con l'obiettivo di stimolare una riflessione sul tema della condizione della donna. Sono già state introdotte le tesi di Judith Butler e si è accennato alla soggettività nomade femminile di Rosi Braidotti nell'interpretazione del personaggio di Lara Croft, rovescio della medaglia di Bayonetta. Per Butler, il genere ha una caratteristica performativa e, mentre l'uomo si configura attraverso la ricerca e la manifestazione di forza fisica e virilità, la donna deve apparire secondo ciò che sempre l'uomo, dopo aver impostato il suo modo di essere, desidera (Butler, 2023). Nell'immaginario generale, Bayonetta risulta così la caricatura parodica della performatività di genere e punto di arrivo, umanamente impossibile da raggiungere, della ricerca della 'perfezione' di una donna che risponde al desiderio maschile eterosessuale. Il coprotagonista Luke, che cerca la strega convinto che sia l'assassina del padre, mostra di odiarla per questo, ma ne è profondamente attratto in quanto prototipo del desiderio perfetto. Più volte Kamiya mostra scene in cui Luke viene atterrato e zittito in modo provocante e in cui cerca di toccare avidamente il corpo della strega. Luke rappresenta così la distruzione dello stigma virile operato da Bayonetta stessa che, alla fine del gioco non si innamora di Luke, come accade nella maggior parte delle storie di questo

¹⁴ Per approfondimenti sulla fusione di studi tra i *game studies* ed i *gender studies*, vedi (RUBERG & SHAW, 2017).

tipo. In tal modo, Kamiya rafforza il punto focale della sua trattazione. Se unisse in amore i due protagonisti alla fine della storia, il messaggio risulterebbe compromesso e la sensazione sarebbe, ancora una volta, quella della sottomissione della donna al desiderio maschile mostrando il trionfo di quest'ultimo che alla fine conquista e possiede la sua creazione. Nel mancato bacio finale si percepisce quel vuoto che può essere colmato solo dalla riflessione femminista: Bayonetta si mantiene indipendente dall'uomo proseguendo la sua lotta per ristabilire l'equilibrio, metafora della parità di genere, estrapolando da esso l'uomo eterosessuale desideroso della sua elaborazione della donna.

Altro aspetto da non sottovalutare è un ulteriore rovesciamento dello stereotipo attraverso l'atteggiamento di Bayonetta verso i bambini che la donna confessa di non sopportare. La piccola Cereza, che chiama 'mamma' Bayonetta – si tralasciano le questioni di trama in questa sede – è affidata alle cure di Luke mentre la strega cerca di agire sul mondo invertendo così del tutto la natura imposta dalla società patriarcale della donna-mamma e dell'uomo-attore sociopolitico.

È, allora, Bayonetta a risultare un personaggio molto più indipendente, e perfetto materiale per un'efficace critica femminista al patriarcato, rispetto ad una Lara Croft che rappresenta il trionfo dell'oggettificazione maschilista del corpo femminile nel dualismo eterosessuale. Bayonetta, ridicolizzando i costumi sessualizzanti imposti e lottando contro i personaggi maschili dei Saggi di Lumen e la loro auto-incoronazione – metafora del percorso del patriarcato – denuncia ancora una volta quella necessità della donna di riottenere il controllo su sé stessa, ottenere una propria libertà espressiva rendendosi 'nomade' e potendo, così, ripensare e rielaborare il suo ruolo nel mondo (Braidotti, 1995). È in tal modo che può riottenere quella libertà di azione proattiva sul mondo privatale per troppo tempo.

La rivendicazione dell'identità di donna svincolata dalle imposizioni sociali e la figura di Luke dimostrano che è possibile pensare a un mondo diverso e che, anche l'uomo, può e deve liberarsi dalle imposizioni che opera su sé stesso – nel senso del doversi necessariamente comportare da 'uomo' e quindi mostrarsi virile, forte e aggressivo negando anche a sé la pluralità di modalità espressive – nell'ottica di un ripensamento del rapporto tra i sessi in favore di una collaborazione, sempre sottolineata dalla mente di Charlotte Perkins Gilman¹⁵, per costruire un futuro diverso.

¹⁵ Molti dei suoi racconti – come *Una madre contro natura* (1895), *Ora di cambiare* (1911), *Soci* (1914), ecc. – insistono su questa necessità di collaborazione e interscambiabilità dei ruoli tra uomo e donna per riequilibrare le disparità di genere e andare verso un futuro migliore.

4. Aloy e il nuovo modello di donna della Guerrilla Games

Poco più di sette anni dopo l'uscita di *Bayonetta* per PlayStation 3, sugli schermi associati a una più potente PlayStation 4, fa la sua comparsa nel mondo dei videogiochi una protagonista femminile molto interessante, o forse verrebbe da dire molto più umana, sia nel suo aspetto fisico che nei suoi atteggiamenti nei confronti del mondo, degli altri e dei suoi nemici.

Horizon: Zero Dawn è un videogioco a sfondo post-apocalittico ambientato in un futuro di umanità regredita allo stato tribale nel quale opera la protagonista che si andrà ad analizzare. La giovane ragazza di nome Aloy è molto diversa dalle figure femminili discusse fino ad ora. Cosa rende Aloy così diversa dalle eroine precedenti?

Ignorando solo in questo momento il modo in cui vengono letti i corpi femminili di Trish, Bayonetta e Lara Croft, tutte e tre sono accomunate da un fisico perfetto e soprattutto mostrato con fanatismo. Osservando Aloy, invece, si nota una figura molto più sobria con lunghi capelli rossi in parte ereditati dalla protagonista di *Heavenly Sword* Nariko, piccolo naso all'insù e corpo asciutto ma non secco¹⁶. Le curve non oggettificano il corpo che è per lo più coperto da pelliccia e vesti. In altre parole, non si è certo di fronte a un fisico che, ricalcando grossolanamente l'aspetto di una valchiria, esce completamente dagli schemi dominanti della società, ma comunque il corpo non risulta il centro più importante e punto focale della figura di Aloy.

In particolare, il retroscena della sua figurazione mostra le paure di Sony che non era convinta che un videogioco con protagonista una donna potesse vendere molto perciò sono stati fatti molti focus group sulla sua immagine che è infine frutto di molti compromessi. A dare il volto a Guerrilla Games per la nostra protagonista, è un'attrice olandese di nome Hannah Hoekstra¹⁷, ma il risultato finale è frutto di un lungo lavoro – diviso tra *mo-*

Uomo e donna, per Perkins Gilman, devono cooperare sia nella vita familiare, con l'accudimento dei figli, che nella vita lavorativa. Per approfondimenti vedi (PERKINS GILMAN, 2011).

¹⁶ Aloy è un mix letale e riuscito di svariati personaggi anche esterni al mondo dei videogiochi come *Principessa Mononoke* (1997) – film d'animazione di Hayao Miyazaki – della quale condivide la sua vita e azione nei boschi sperduti di un mondo in rovina; la principessa Disney Merida di *Brave* (it. *Ribelle – The Brave*, 2012) rossa di capelli anche lei ma non raccolti in trecce vichinghe come in Aloy, con la quale condivide soprattutto la passione e l'abilità nell'uso dell'arco (PELLEGATTA, 2017; MONTAGNOLI, 2017).

¹⁷ L'attrice ha recitato nel film *Charlie's Angels* (2019), lo stesso al quale ha preso parte anche Ella Balinska volto di Frey Holland in *Forspoken* di cui si parlerà al paragrafo 1.5.

tion capture e *scultura 3D* – con l’obiettivo di creare un volto piacevole che potesse attrarre gli utenti ad acquistare il videogioco ma allo stesso tempo si voleva evitare di cadere nei soliti stereotipi alla Lara Croft. Si possono osservare infatti, alcune discrepanze tra il volto dell’attrice olandese e la figura finale di Aloy dovuta proprio alle modifiche in *scultura 3D* (D’Amico, 2021). Il risultato è quello di un’eroina che non rappresenta un’icona sexy: seno quasi assente – o comunque non rilevante – lentiggini, orecchie tonde e molto presenti, guance piene. Con Aloy, l’immagine femminile torna tra i mortali. Ma la buona notizia è che questa figura non oggettificata del corpo femminile ha riscosso enorme successo.

A differenza della primissima Lara Croft, Aloy è una protagonista il cui quadro psicologico e il cui passato risultano approfonditi in modo dettagliato. Una recensione critica curata da Nicolò Pellegatta (2017) sul sito *Everyeye.it* descrive la ragazza di *Horizon* con cinque caratteristiche fondanti del personaggio: abbandonata, cacciatrice, ingegner[a], umana e soprattutto, si può dire, donna. Si procede ora all’analisi di queste caratteristiche.

Aloy nasce e cresce all’interno, o meglio ai margini della superstiziosa comunità Nora. Ella non ha mai conosciuto suo padre e sua madre ed è sotto le cure di Rost, un emarginato dalla comunità. La ragazza conosce l’arte della caccia accompagnando l’uomo nei boschi infestati da macchine impazzite teriomorfe. Crescendo inizia a farsi delle domande sul proprio passato oscuro e inizia a capire di non essere ben voluta dalla comunità Nora. Alcuni espedienti narrativi la inducono ad avventurarsi nei boschi come esploratrice delle terre proibite, e lo fa da sola. Aloy – come fa notare lo sceneggiatore del videogioco John Gonzales – difende gelosamente la sua indipendenza da tutti. Lo stesso Gonzales mostra come Aloy tratta con estremo rispetto il nemico: lo teme, lo studia e lo scruta per pianificare l’attacco¹⁸. Sa, grazie agli insegnamenti di Rost, che il mondo nel quale vive è pericoloso e che qualsiasi errore potrebbe risultarle fatale; intelligenza, furberia e rispetto nei confronti di ambiente e nemici sono caratteristiche fondamentali della cacciatrice Nora. La vita di Aloy dipende da sé stessa, non si lascia manovrare da figure politicamente potenti, né da uomini o donne

¹⁸ Il suo atteggiamento è esattamente l’opposto di quello che si osserva in Trish e Bayonetta e ciò dipende chiaramente anche dal diverso messaggio che si vuole trasmettere. I personaggi di Kamiya sono strutturati in modo comico ed esagerato in funzione di un preciso intento critico sulla strumentalizzazione del corpo femminile. Guerrilla Games, invece, con Aloy tenta di riportare all’umanità osservabile la mitizzata figura della donna che si osserva nelle narrazioni cercando un punto d’incontro tra questo obiettivo nobile e la necessità economica di vendere il suo titolo.

di nessun tipo; agisce in modo fermo e deciso seguendo i suoi principi e non esitando a ribellarsi a sopraffazioni come l'esclusione degli emarginati Nora che lei ha subito in prima persona assieme a Rost. Non intrattiene alcuna relazione sentimentale in modo tale che il focus possa restare tutto sulla sua figura indipendente e sulla sua forte personalità.

Un elemento importante della nostra protagonista è la sua abilità nell'uso delle macchine, le conosce e le domina. Questo fa del personaggio di Aloy un importante passo verso lo scardinamento di quel retaggio culturale che spesso impedisce alle donne l'accesso alla conoscenza tecnica della tecnologia. Aloy è in tutto e per tutto un'ingegnera – ovviamente autodidatta vivendo in un mondo post-apocalittico – che con il suo successo mondiale svolge un importante ruolo agendo su un immaginario escludente le donne dal mondo della matematica.

Le ultime due caratteristiche: il suo essere umana e donna, sono già state in parte accennate. Il presunto abbandono subito da parte dei genitori, ha impresso nell'animo della ragazza una tendenza generale ad aiutare tutti coloro che soffrono, soprattutto i più deboli che, a differenza sua, non sono in grado di proteggersi da soli dai numerosi pericoli imminenti. Ancora Gonzales spiega con le sue parole, la personalità che ha pensato di strutturare in Aloy:

[Q]uando incontra persone che hanno problemi, gli NPC che spesso fanno capolino nei videogiochi open world, abbiamo pensato che era davvero naturale il fatto che lei desse una mano, a volte anche suo malgrado. Lei non può fare a meno di essere commossa dalla sofferenza degli altri, dopo aver tanto sofferto in prima persona. (Pellegatta, 2017)

Tutte queste caratteristiche di Aloy, tra cui spiccano le doti di ingegneristica e il corpo non sessualizzato, acquistano enorme valore nel suo essere donna totalmente indipendente, pilastro di sé stessa e con uno sviluppato pensiero autonomo e capacità di lettura critica della politica del suo mondo. In Aloy non sono presenti le 'violente' – per dirla con Bourdieu – imposizioni sociali della società umana: le sue vesti non sono portatrici di una marcatura di genere e non indossa scomode scarpe con tacchi vertiginosi. Tra i pochi personaggi femminili ad aver fatto enorme successo nel mondo dei videogiochi, Aloy è sicuramente un valido modello non stereotipato da tenere in considerazione come punto di partenza per la creazione di futuri modelli di donna virtuali¹⁹. Non essendo esageratamente bella non passa

¹⁹ Tra i personaggi femminili ad aver fatto successo in modo stereotipato, invece, non si

quel messaggio virulento della ricerca della bellezza perfetta. Guerrilla Games sembra dire che una persona, una donna in questo caso, ha primariamente altre qualità. Il modello proposto non fa della donna una realtà accettabile solo in relazione al suo corpo. Dalla distruzione del sistema APOLLO – il sistema operativo di intelligenza artificiale incaricato di istruire e trasmettere le conquiste tecnologiche e culturali della società che sarà annientata dalle macchine e che rinascerà grazie all'IA – operata da Ted Faro, il personaggio attore principale della fine del mondo in *Horizon Zero Dawn*, esce rinforzata proprio la donna. La società nel videogioco in questione è infatti proprio per questo motivo regredita ad uno stato tribale. Questa *società 2.0* avendo perso l'eredità culturale di quella precedente, non sembra confermare quella frase ormai iconica del femminismo di Simone de Beauvoir «[d]onna non si nasce, lo si diventa» (2016: 271). È infatti proprio dai paletti culturali che il genere, come la biologia, diviene il destino di un corpo ed opera con la stessa forza di una legge giuridica (Butler, 2023). La donna in *Horizon* sembra essere libera da questa spada di Damocle che ne perseguita l'esistenza.

5. Il lesbismo e la decostruzione del protagonista perfetto in Ellie, Abby e Joel

Nel 2013, la casa produttrice Naughty Dog immette sul mercato *The Last of Us* un titolo destinato ad ottenere enorme successo vincendo anche il *Drago d'Oro*²⁰ nel 2014 e numerosi altri premi. Il videogioco diretto da

può non citare Peach e Daisy di *Super Mario Bros* (1985). Quest'ultima in realtà compare a partire da *Super Mario Land* (1989). I due nomi, soprattutto la prima, rappresentano lo stereotipo femminile più classico con vestiario a gonna lunga aristocratico e sono le classiche principesse da salvare, rapite dal cattivo e rinchiusi in un castello. *Super Mario*, in realtà, è una delle serie di videogiochi più stereotipati della storia: Mario e Luigi sono idraulici, stereotipi di nomi italiani e caratterizzati dal baffo pesante; il funghetto Toad vede la sua controparte femminile tutta giocata sul colore rosa; Sturtzi, considerata una transgender da *Super Mario Bros 2* (1988), è maschio ma vuole essere donna e, quindi, ancora una volta è totalmente colorata con una tonalità rosa, solo successivamente si corre ai ripari e viene definita come una creatura dal genere non definito; ecc.

²⁰ Premio di riconoscimento del settore dei videogiochi promosso da IIDEA (Italian Interactive Digital Entertainment Association) e conferito dal 2013 al 2017. Dal 2018 i premi di AESVI (Associazione Editori Sviluppatori Videogiochi Italiani) porteranno il nome di IVGA (Italian Video Game Awards) per ricalcare il nome dei The Game Awards e ottenere

Neil Druckmann e Bruce Straley propone una trama narrativa neanche troppo originale. Questa rientra nella classica apocalisse zombie causata, in questo caso, da un fungo parassita riletto in chiave fantascientifica dalle caratteristiche simili all'*Ophiocordyceps unilateralis*²¹. L'enorme successo del titolo è dovuto a due aspetti fondamentali.

In primo luogo, *The Last of Us* è dotato di un efficace espediente narrativo – forse anche perché non essendo molto ambizioso nel distaccarsi dai classici di apocalisse zombie come *Resident Evil*, il successo sul pubblico fruitore è stato già ben testato sul campo – nel quale una bambina di nome Ellie porta la speranza di trovare un vaccino grazie al suo sangue resistente all'infezione del fungo. La bambina affronta una situazione enormemente più grande di lei ma non ha ovviamente una tale maturità e capacità di autodifendersi nella lotta per sopravvivere in un mondo al collasso. È infatti Joel a difendere la piccola Ellie e ad accompagnarla in un viaggio che attraversa un'America distrutta fino al centro di ricerca delle Luci che, con le loro competenze mediche, possono studiarla con il fine di ottenere il vaccino in grado di salvare l'umanità.

In secondo luogo, è la costruzione psicologica dei personaggi ad avere grande impatto anche grazie ad un'ottima contestualizzazione all'interno degli eventi di gioco. Il processo di crescita di un sentimento genitoriale di Joel verso Ellie attraversa l'intero arco narrativo al punto che, quando scopre che in realtà le Luci devono uccidere la bambina per ottenere il vaccino, lui si trova di fronte alla scelta di salvare l'umanità o salvare Ellie optando per la seconda e, di fatto, distruggendo il centro di ricerca e uccidendone i ricercatori. Joel, in particolare, subisce il grave lutto della figlia durante i primi eventi del gioco con lo scoppio dell'epidemia. La bambina tredicenne di nome Sarah, infatti, muore tra le braccia del padre uccisa da un soldato durante la fuga. Il personaggio di Joel è, quindi, diviso da un pur comprensibile egoismo genitoriale verso una Ellie, che sente di dover difendere per redimersi dalla fallita difesa della vita della figlia, e un atteggiamento da eroe più classicheggiante che vuole e deve salvare il mondo dalla piaga che lo affligge. Per tale motivo, scegliendo l'opzione di salvare la piccola Ellie,

una maggiore caratura internazionale (FOSSETTI, 2018).

²¹ Si tratta di un fungo parassitoide realmente esistente che infetta le formiche. La formica si infetta introducendo il fungo per mezzo degli spiracoli, l'apparato respiratorio degli insetti. Il fungo prospera nel corpo della formica raggiungendo i tessuti più deboli fino al cervello alterandone la condotta mediante un diverso comportamento di reazione ai feromoni così da condurre l'insetto in un microclima adatto allo sviluppo del fungo. Per approfondimenti sul tema vedi (ANDERSEN *et al.*, 2009)

Joel si avvicina ad una figura di antieroe. Nel mondo di *The Last of Us*, la vera eroina è proprio Ellie che, accompagnata dalla sua inevitabile immaturità ma supportata da Joel dimostra una solidità morale e psicofisica nel complesso non indifferente per una bambina nella prima adolescenza.

Dopo questa introduzione sul primo capitolo del videogioco di Naughty Dog, si arriva al suo sequel, *The Last of Us Parte II*, che, in questa sede, interessa particolarmente in quanto la sua trama gravita tutta intorno alla figura di Ellie e alla sua crescita, ma anche attorno alla figura di Abby e al rapporto tra le due. Mentre in *The Last of Us* Ellie sembra avere delle capacità mentali non umane e quasi impossibili per una bambina della sua età, si vedrà tra poco come in questa seconda parte la sua figura torni tra i mortali e venga resa enormemente più 'umana'. Gli eventi, a quattro anni di distanza da quelli del primo capitolo, mostrano maggiore originalità con un'umanità che sembra aver accantonato la possibilità di ottenere un vaccino e sembra convivere con l'epidemia mortale. In tal modo, Neil Druckmann può focalizzare il lavoro sulla struttura psichica dei personaggi.

Come anticipato, una delle due figure centrali di *The Last of Us Parte II* è proprio Ellie. La ragazza è alla soglia dei vent'anni e inizia a strutturare la sua personalità. Il suo forte carattere ribelle va a minare il rapporto con Joel. La ragazza, nonostante l'incrinatura dei rapporti, è molto legata a quest'ultimo. Quando Ellie assiste alla tortura e all'omicidio di Joel da parte di Abby, la figlia del chirurgo delle Luci che Joel uccise per difendere Ellie, si crea una frattura nella sua psiche tanto che il trauma guida ogni azione futura tesa alla vendetta e alla volontà di uccidere Abby. Gli espedienti narrativi ma anche tecnici, in quanto nel videogioco si vestono i panni sia di Ellie che di Abby, costruiti da Naughty Dog portano a una tale comprensione profonda degli eventi da riuscire ad entrare in empatia con entrambe e comprendere in qualche modo la rispettiva motivazione alle azioni. Entrambe le protagoniste hanno subito pesanti traumi e hanno vissuto una forte sindrome da stress post-traumatico che le guida ciecamente alla ricerca di vendetta l'una sull'altra fino all'atto finale nel quale si combattono in duello ma senza uccidersi: le due, come il videogiocatore, comprendono l'una il punto di vista dell'altra e continuano a odiarsi a morte ma decidono di non oltrepassare il limite decidendo semplicemente di non avere più nulla a che fare l'una con l'altra. Ellie, infatti, nel percorso di vendetta si rende conto che le cose non stavano migliorando come credeva e inizia a provare disgusto per le sue stesse azioni.

Le due figure femminili intorno alle quali ruota una trama ben diversa da quella del primo capitolo, sono due donne almeno in apparenza decise, ma soprattutto indipendenti. I due caratteri forti non danno alcuna possibilità

ai personaggi secondari di intralciare direttamente il loro piano d'azione. La loro apparente grande solidità non è però quella statuaria dei perfetti eroi/eroine. Anche loro, come il Joel del primo capitolo, fanno esperienza della debolezza della natura umana motivo per il quale, *The Last of Us Parte II*, non possiede alcun eroe, o eroina, nel senso classico del termine. I suoi protagonisti soffrono e raccontano le reazioni dei comuni esseri umani ai traumi che subiscono; le reazioni sono molto lontane da quelle che si possono osservare nei perfetti eroi della maggior parte delle figurazioni, i quali non si lasciano scalfire dagli avvenimenti anche se li colpiscono nel profondo. Questo è il grande merito di Neil Druckmann: essere riuscito a far breccia nei cuori dei fruitori con la totale assenza di eroi nell'arco narrativo di *The Last of Us Parte II*. Restano da analizzare ancora due aspetti importanti.

Le due immagini di Ellie ed Abby sono, ancora una volta, distanti dalla perfezione fisica di Lara Croft. Si sta allontanando sempre di più quell'atteggiamento teso a rendere perfette fisicamente le figure femminili. Di Ellie infatti – pur non essendo una figura visivamente sgradevole allo sguardo – non si può tralasciare il suo orientamento sessuale di ragazza lesbica che ha una relazione con un altro personaggio, Dina. *The Last of Us Parte II* è il primo titolo ad ottenere il riconoscimento come miglior gioco dell'anno ai *The Game Awards* del 2020 nel quale la protagonista, o in questo caso una delle protagoniste, ha un orientamento sessuale esplicitamente diverso da quello eterosessuale. Il suo lesbismo è mostrato sin dalle prime scene del gioco quando la ragazza balla con Dina in una taverna a Jackson, nel Wyoming, dove si è ormai stabilita con Joel. Si potrebbe pensare che non ci sia spazio alla persistenza dei pregiudizi in una umanità in grave pericolo di sopravvivenza e invece, durante la scena, entra in gioco un signore che rimprovera le due ragazze atte nel baciarsi accusandole di atti osceni in un evento a cui partecipano famiglie e, quindi, bambini. Ne scaturisce un litigio nel quale emerge il forte carattere di Ellie e la protettività di Joel con i due che finiscono per discutere. Più volte durante le scene di intermezzo sono mostrati avvicinamenti erotici tra le due ragazze.

Quanto ad Abby, la sua immagine, prestata da Laura Bailey veterana del mondo dei videogiochi, è del tutto distante dai canoni di bellezza femminili. La ragazza è fisicamente molto imponente e muscolosa e possiede caratteristiche molto più vicine allo standard maschile che a quello femminile. Neil Druckmann crea così un personaggio nel quale non emerge nulla del tipico modello di riferimento di Lara Croft. Ad un primo sguardo su Abby, salta subito all'occhio la grande quantità dei suoi muscoli in quanto le curve dei fianchi sono coperte del tutto da pantaloni comodi e larghi e il seno ha più l'aspetto di pettorali muscolosi.

Si può dunque affermare che, in *The Last of Us*, per il primo, e soprattutto per il secondo capitolo, non c'è spazio per una idealizzazione del corpo e neanche per una mitizzazione dei personaggi intenta a renderli perfetti sia dal punto di vista fisico che psicologico: Abby ed Ellie sono quanto di più vicino all'essere umano si possa immaginare, molto di più di Aloy, la quale mantiene quella figura di eroina che subisce, sì, il suo passato ma è forte, decisa e sa cosa fare. Le protagoniste in questione sono accecate, si odiano e si vogliono uccidere l'un l'altra, senza tuttavia compiere il gesto, e provano disgusto per le proprie azioni quando ci riflettono su. La fragilità dell'essere umano emerge, così, in modo magistrale nell'opera di Naughty Dog che procede ad una smitizzazione della solidità del personaggio maschile con Joel e, ancora di più, a quella del personaggio femminile soprattutto nella sua eterosessualità scontata e imprescindibile. Infatti, nella quasi totalità dei casi, seppur non si esplicita l'orientamento sessuale del personaggio, si tende a darne per scontata l'eterosessualità. Bisogna riconoscere, allora, il merito di aver contribuito a sradicare quell'idea patriarcale di perfezione nel rapporto sociale eterosessuale ancora esistente e più volte discussa in questi paragrafi, e di aver, allo stesso tempo, ottenuto un successo planetario indispensabile per agire e rivoluzionare un immaginario ancora troppo ingabbiato nei parametri culturali patriarcali tradizionali.

La destrutturazione delle figure perfette create dall'immaginario è fondamentale proprio per evitare che le persone vengano oppresse dalle figurazioni fisiche ed etico-morali di certi personaggi che sono presi in qualche modo come riferimento nell'orientare il proprio apparire e il proprio comportamento nel mondo sociale reale. La lotta femminista mira a distruggere la costruzione culturale della donna – ma in realtà, come si è già avuto modo di notare attraverso le tesi di Butler, anche dell'uomo – evidenziandone una celata formazione discorsiva. In particolare, Butler, nei suoi studi sulla sovversione dell'identità, precisa la lettura di Simone de Beauvoir specificando che ella «voleva dire soltanto che la categoria delle donne [si aggiunge qui anche quella degli uomini] è una realizzazione culturale variabile, una serie di significati che vengono assunti o accolti entro un campo culturale, e che nessuno e nessuna nasce con un genere – il genere è sempre acquisito» (Butler, 2023: 158). In questi termini, l'immaginario fa la sua parte e le figure mitizzate dei grandi protagonisti, maschili o femminili che siano, sono, come il genere studiato dalle filosofe femministe, delle costruzioni che mirano ad omologare il comportamento degli individui nel mondo all'interno di paletti prestabiliti che impongono un certo stile di vita, se si è donne, e un altro, se si è uomini. Questa ricerca della perfezione fisica e morale, se è inscritta nei grandi protagonisti, è perché viene ricercata

dal genere umano e ciò minaccia la libera espressione di sé.

Infine, «il corpo lesbico»²² di Ellie, ma ugualmente anche la mascolinità di Abby, sono utili alla disintegrazione del corpo e del sesso fittizio nella consapevolezza che certe rappresentazioni sono «astrazioni imposte forzatamente al campo sociale, astrazioni che producono realtà di second'ordine o reificate» (Butler, 2023: 161). Per questo motivo, una persona che non rientra in questi paletti imposti come può essere una persona lesbica, per Wittig (1992) non può considerarsi una donna perché si esce dalla relazione binaria e oppositiva con l'uomo esplicitata dall'eterosessualità. Allo stesso modo Abby, pur non essendo specificato il suo orientamento sessuale, per le sue fattezze fisiche estranee al canone di bellezza femminile dominante, genera nell'osservatore quel senso di spaesamento che crea una frattura interpretativa da riempire con una riflessione sul tema. Anche in questo modo, quindi, si altera la relazione binaria ma lo si fa nei termini della virilità maschile e tenerezza-fragilità femminile che, da sempre, ha colonizzato la relazione eterosessuale. Con *The Last of Us Parte II*, l'immaginario inizia a lavorare sulla disunità, frammentazione e compartimentazione del corpo che è unito solo nella maschera che gli impone la categoria del sesso. Nel caso analizzato, le figure considerate – ovvero Ellie, Abby e Joel – agiscono in ottica di un rovesciamento del corpo sessuato in tre modi diversi: Ellie grazie al lesbismo, Abby grazie alla sua immagine imponente e muscolosa e Joel mostrando il sentimento di paternità crescente verso Ellie. I corpi sessuati²³ sono quindi distrutti per essere ricomposti nella loro natura realmente prediscorsiva, o meglio ancora, libera dalle canalizzazioni culturali. Il risultato è la produzione di personaggi più umani nei quali si evidenziano le debolezze che realmente affliggono le persone nella nostra società riducendo la marcatura di genere maschio-femmina o uomo-donna.

²² Si è presa in prestito qui un'espressione tratta dal titolo di una delle opere di Monique Wittig, *Il corpo lesbico*, 2023.

²³ Al fine di evitare incomprensioni, per 'corpo sessuato' si intende un corpo che ottiene una marcatura di genere tanto a livello fisico – e quindi nella sua apparenza esteriore come appare nel vestiario – quanto a livello psicologico – come appare negli atteggiamenti esternati e nei modi di pensare.

6. La centralità della donna e la rivalse delle donne nere in Forspoken

Square Enix debutta nel 2023 con un videogioco molto ambizioso. Non si avvicina minimamente all'enorme successo ottenuto da *The Last of Us* o *Tomb Raider*, ma *Forspoken* merita comunque un posto di rilievo nelle attenzioni della critica e dei videogiocatori. Il titolo di Square Enix vede in azione una giovane ragazza di nome Frey Holland interpretata dall'attrice britannica Ella Balinska. Frey è stata abbandonata da bambina e vive a New York in condizioni di povertà. La ragazza è costretta a compiere numerosi piccoli crimini in favore di una gang locale per poter sopravvivere nel suo piccolissimo appartamento. Per questo motivo, Frey ha rapporti delicati con la legge e riesce ad evitare il carcere solo grazie alla magnanimità della magistrata Maya. Frey vuole uscire da questa spirale di criminalità e così decide di mettere da parte del denaro per fuggire. Il giorno della partenza, la gang, alla quale la ragazza deve un'auto che avrebbe dovuto rubare, incendia il suo appartamento e tutti i suoi risparmi vanno perduti. La ragazza pensa al suicidio e, poco prima di gettarsi da un'altezza elevata, osserva un vambrace luminoso che decide di raggiungere immediatamente. Dopo aver toccato il bracciale, viene trasportata nel mondo fantastico di Athia dove scopre immediatamente di avere dei poteri magici e il vambrace al braccio che sa incredibilmente parlare. Frey scoprirà che nel mondo di Athia esistono quattro governanti dei territori chiamate Tantha. Esse rappresentano ognuna quattro diverse virtù, tra le quali si osservano forza, giustizia, saggezza e amore in una metafora che sta a simboleggiare le virtù che sorreggono, o almeno dovrebbero farlo, il mondo umano secondo la lettura di Square Enix. Le quattro Tantha sono impazzite e le virtù che portano sono in rovina a causa di un fenomeno non a caso chiamato 'corruzione'.

Il videogioco prende la forma di una critica all'eticità della realtà umana attuale nella quale tali virtù sono legate tra loro e, come afferma nel gioco Johedy la bibliotecaria: «Le Tantha [e quindi le virtù che rappresentano] sono accomunate da un rapporto profondo come le quattro ruote di un carro: insieme regolano l'ordine delle cose» (*Forspoken*, 2023). Di conseguenza, se una di queste si rompesse, il carro non sarebbe più in grado di svolgere la sua funzione e la società cadrebbe in rovina. La storia prende pian piano la direzione di una lotta tesa al recupero di questi ideali in crisi, e lo fa a tinte *isekai*²⁴.

²⁴ Per *isekai*, in Giappone, si intende quella serie di lavori *light novel*, manga e anime nei quali una persona del mondo comune viene trasportata in universi paralleli in stile fantasy (BELLO, 2023).

A livello fisico, Frey si mostra asciutta e con assenza di curve estreme. L'aspetto risulta molto naturale e quindi, ancora una volta, non trova spazio l'oggettificazione del fisico della ragazza che comunque, è bene precisare, si mostra sempre di bell'aspetto. Ciò che risalta più di ogni cosa di Frey è il suo carattere forte, deciso, altamente oppositivo e dotato di una spiccata vena umoristica. La nostra protagonista vive con difficoltà le relazioni sociali nel mondo fantastico di Athia in quanto la sua personalità tende a sovrastare gli altri. La ragazza, avendo vissuto la malavita delle strade newyorkesi, è abituata a pensare solo ed esclusivamente ai propri interessi. È infatti proprio questo suo egoismo ad essere l'unico atteggiamento a tenerla viva nella criminalità della megalopoli americana. Questo suo modo di porsi sarà la causa scatenante di un forte litigio con la sua amica Auden. Ma cosa è particolarmente interessante per la nostra trattazione? Anche in questo caso si è deciso di concedere spazio all'analisi di *Forspoken* per due motivazioni principali.

In primo luogo, dall'osservazione del videogioco, emerge che la presenza di figure femminili è particolarmente rilevante e in netta maggioranza rispetto alle figure maschili. Queste ultime sono ridotte, tra le principali, al vecchio saggio Robian Keen, due dei quattro consiglieri della città di Cival – Jennesh e Treahy – ai quali si aggiunge Cuff, il vambrace di Frey che si rivelerà il principale antagonista della narrazione nelle vesti del demone Sussurrus. Di quest'ultimo, in realtà, si può dare una connotazione maschile solo in rapporto alla sua voce in quanto la sua figura è ai limiti dell'incorporeità. Le figure femminili, invece, emergono in grande quantità: a partire dalla protagonista Frey Holland, passando per le quattro Tantha – Olas, Sila, Cinta, Prav – Auden, la piccola Olevia, la giudice Maya Bird, Johedy, le altre due componenti del Consiglio di Cival – Dax e Bellette – ecc. Inoltre, a parte il saggio Robian di sesso maschile, i personaggi femminili sono tutti di enorme importanza per la nostra protagonista aiutandola a compiere le sue gesta.

In secondo luogo, è molto importante considerare che tre importanti figure femminili: Olevia, Maya, e su tutte, la protagonista Frey sono donne nere. Di questo non banale aspetto²⁵, sarà contenta la sociologa Patricia Hill Collins, importante esponente del femminismo nero, in rapporto alla sua denuncia della necessità delle donne di pelle nera di riconsiderare il vi-

²⁵ Quasi non ha senso contare le persone nere tra i protagonisti in quanto il dato è fortemente tendente allo zero, soprattutto se paragonate ai protagonisti bianchi. Se poi le protagoniste femmine sono meno dei maschi è ancora minore la quantità delle donne nere protagoniste o con ruoli di rilievo all'interno dell'arco narrativo dei vari titoli.

vere dal loro punto di vista, di rivendicare un posto rilevante nella società e di diventare un pubblico politicamente re-attivo alla combinazione subordinativa di sessismo e razzismo che subiscono costantemente. Ogni individuo punta a riconoscersi in una categoria in quanto unico modo di ottenere riconoscimento nella nostra società (De Castro, 2020). Attraverso una protagonista nera, una bambina nera e una giudice nera che detiene un potere decisionale sull'imputato, la donna nera può rivendicare il proprio spazio nell'immaginario comune attraverso il quale dialogare con un certo pubblico e trasformare la propria e altrui mentalità. Anche attraverso l'immaginario, quindi, le donne nere possono essere messe a tacere. Nel momento in cui non vengono rappresentate, esse diventano quasi essenze sospese in un limbo tra la consapevolezza della loro esistenza e il rispettivo totale disinteressamento per la loro condizione che finisce per apparire quasi scontata e necessaria. La mancanza di protagoniste/i nere/i condanna le persone interessate a una condizione di inferiorità persistente e autoriprodotta. Risuonano forte, allora, le parole di Hill Collins, in quanto ogni mancanza di rappresentazione nell'immaginario o trattamento di subordinazione contribuisce a perpetrare l'esperienza della sociologa e di tante altre donne nere come lei:

Ho cercato di scomparire in me stessa per deviare le dolorose aggressioni quotidiane progettate per insegnarmi che essere una donna afroamericana della classe operaia mi rendeva inferiore a coloro che non lo erano. E mentre mi sentivo più piccola, sono diventata più silenziosa e alla fine fui praticamente messa a tacere (Hill Collins, 1990: XI).

Patricia Hill Collins ha avuto il merito di sostenere che le donne nere subiscono delle discriminazioni aggiuntive e intrecciate a quelle di genere. La diversità di genere è vissuta in modo soggettivo da ogni donna ed è descritta dal concetto di «intersezionalità» per il quale le disuguaglianze sono il prodotto di un sistema complesso di interazioni tra gruppi egemoni e gruppi subordinati (Bichi, 2022).

In questo senso, *Forspoken* va ad operare sull'immaginario. Le donne nere del videogioco hanno posizioni rilevanti: Frey è un'eroina orfana che cerca valorizzazione nel mondo e la trova, da protagonista, nel mondo di Athia nel quale scopre anche le sue origini come figlia di Tantha Cinta; Olevia è una bambina che stringe forti rapporti con Frey ma che trova la morte nelle prime fasi del gioco e sarà motivo ricorrente che darà forza e motivazioni costanti a Frey per portare a termine i suoi compiti; la giudice Maya ha un posto di rilievo nella magistratura newyorkese ed è di aiuto fonda-

mentale alla protagonista nelle prime scene.

Concludendo, con *Forspoken*, le donne nere trovano una possibilità di immedesimarsi in un'eroina contribuendo a smitizzare l'idea di matrice storico-sociale per la quale esse si percepivano innatamente inferiori ai bianchi e che, quindi, la loro condizione di subordinazione fosse in qualche modo giustificata e necessaria per natura²⁶.

Una riflessione conclusiva deve evidenziare una società in lotta per la parità di genere, e non solo, e quanti ostacoli – alcuni incarnati in visioni conservatrici del mondo – deve affrontare, tra cui i più letali: quelli invisibili, radicati nel sostrato culturale, violentatori di corpi e desideri di tutti gli attori sociali, uomini e donne, in lotta per il cambiamento. Lotta contro simboli culturali che, è il caso di dirlo, infettano la realtà sociale in modo virulento. La figura della donna sta a fatica cercando di cambiare le sue caratteristiche, finora scontate e ora progressivamente messe in discussione. Ma a farlo sono sviluppatori uomini – di cui non si negano gli imponenti lavori. Necessita un inserimento, nel mondo videoludico e non solo, di sviluppatrici che possano agire come soggetti sociali attivi su un immaginario che le sessualizza da sempre cercando, con profondo impegno intellettuale, codici comunicativi alternativi a quelli patriarcali. Solo così, in accordo con Rosi Braidotti, si può trovare la chiave per aprire le gabbie culturali in cui donne e uomini stessi sono ormai intrappolati da millenni.

²⁶ È interessante la trattazione di questo tema emersa dalla penna di Buchi Emecheta in *Cittadina di seconda classe*. La scrittrice mette in tensione la società nigeriana con la società inglese, sua colonizzatrice, snocciolando la questione in quattro temi fondamentali: la discriminazione di genere, la discriminazione di razza, la cura dei figli tutta femminile – la combinazione dei tre richiama il concetto di intersezionalità delle discriminazioni sessiste nere proposto da Patricia Hill Collins discusso poco sopra – e, infine, la vicenda politica della Nigeria soggiogata da un modello neocoloniale. La protagonista Adah è neocolonizzata, donna e nera soffrendo sulla sua pelle una moltitudine di discriminazioni. Per approfondimenti vedi (SANTARONE, 2023; EMECHETA, 2007).

Bibliografia

- ANDERSEN, S.B., GERRITSMAN, S., YUSAH, K.M., MAYNTZ, D., HYWEL - JONES, N.L., BILLEN, J., . . . BENKMAN, C.W. (2009, Settembre). The Life of a Dead Ant: The Expression of an Adaptive Extended Phenotype. *The American Society of Naturalists*, 174(3), 424-433. doi:<<https://doi.org/10.1086/603640>>.
- BELLO, A. (2023, Gennaio 23). *Forspoken recensione: magia, open world e parkour, una formula vincente?* Tratto il giorno Settembre 23, 2023 da Everyeye.it: <<https://www.everyeye.it/articoli/recensione-forspoken-magia-open-world-parkour-formula-vincente-60186.html>>.
- BICHI, R. (2022). *Sociologia generale*, a cura di R. Bichi. Milano: Vita e Pensiero.
- BOURDIEU, P. (2021). *Il dominio maschile*. (A. Serra, trad.) Milano: Feltrinelli.
- BRAIDOTTI, R. (1995). *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità*, a cura di A.M. Crispino. Roma: Donzelli.
- BUTLER, J. (2023). *Questione di genere: Il femminismo e la sovversione dell'identità*. (S. Adamo, Trad.) Roma-Bari: Laterza.
- CALAMARI, L. (2022, Maggio 21). *Come è nato il personaggio di Lara Croft*. Tratto il giorno Settembre 13, 2023 da Everyeye.it: <<https://www.everyeye.it/articoli/recensione-shadow-of-the-tomb-raider-ultima-avventura-lara-croft-40700.html>>.
- D'AMATO, M. (2007). *Telefantasie Nuovi paradigmi dell'immaginario*. Milano: FrancoAngeli.
- D'AMATO, M. (2021). *Immaginari. Telefantasie: dai cartoni al web*. Milano: FrancoAngeli.
- D'AMICO, A. (2021, Febbraio 28). *Chi è l'attrice di Aloy, protagonista di Horizon Zero Dawn?* Tratto il giorno Settembre 15, 2023 da Everyeye.it: <<https://www.everyeye.it/notizie/chi-attrice-aloy-protagonista-horizon-zero-dawn-502100.html>>.
- DE BEAUVOIR, S. (2016). *Il secondo sesso*. Milano: Il Saggiatore.
- DE CASTRO, M. (2020). Rete, sesso e razza. In U. Zona, & M. De Castro, *Edusfera: Processi di apprendimento e macchine culturali nell'era social*, 229-313. Lecce-Rovato: Pensa MultiMedia.
- ECO, U. (2020). *Costruire il nemico*. Milano: La nave di Teseo.
- EMECHETA, B. (2007). *Cittadina di seconda classe*. (F. Cavagnoli, trad.) Firenze: Giunti.
- FOSSETTI, F. (2018, Gennaio 4). *Come funziona il premio Drago d'Oro (IVGA)*. Tratto il giorno Settembre 22, 2023 da Everyeye.it: <<https://www.everyeye.it/articoli/speciale-come-funziona-premio-drago-d-oro-ivga-36697.html>>.
- FOUCAULT, M. (1985). *Storia della sessualità* (III ed., Vol. I). Milano: Feltrinelli.
- GRASSI, E. (2021). I videogiochi. In M. D'AMATO, *Immaginari. Telefantasie: dai cartoni al web*, 200-228. Milano: FrancoAngeli.

- HARARI, Y.N. (2022). *Homo Deus: Breve storia del futuro*. (M. Piani, trad.) Firenze-Milano: Bompiani.
- HILL COLLINS, P. (1990). *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. Boston: Unwin Hyman.
- IRIGARAY, L. (1979). *Speculum. L'altra donna* (IV ed.). Milano: Feltrinelli.
- IRIGARAY, L. (1990). *Questo sesso che non è un sesso*. Milano: Feltrinelli.
- LACAN, J. (1974). La significazione del fallo. In J. LACAN, *Scritti* (Vol. II, 682-693). Torino: Einaudi.
- Luminous Productions. (2023, Gennaio 24). *Forspoken*. Giappone: Square Enix.
- MONTAGNOLI, T. (2018, Settembre 14). *Shadow of The tomb Raider* recensione: l'ultima avventura di Lara Croft. Tratto da Everyeye.it: <<https://www.everyeye.it/articoli/recensione-shadow-of-the-tomb-raider-ultima-avventura-lara-croft-40700.html>>.
- PELLEGATTA, N. (2017, Gennaio 17). *Conosciamo Aloy, la protagonista di Horizon Zero Dawn*. Tratto il giorno Settembre 15, 2023 da Everyeye.it: <<https://www.everyeye.it/articoli/speciale-conosciamo-aloy-protagonista-horizon-zero-dawn-32130.html>>.
- PERKINS GILMAN, C. (2011). *La terra delle donne: Herland e altri racconti (1891-1916)*. a cura di A. Scacchi, Roma: Donzelli.
- RUBERG, B., & SHAW, A. (2017). *Queer Game Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SANTARONE, D. (2023). *Il caviale e i fichi: Scritti di letteratura*. Roma: Bordeaux.
- TASSO, T. (1983). *Gerusalemme Liberata*, a cura di C. Varese, & G. Arbizzoni. Milano: Mursia.
- VANON, A. (2010, Gennaio 7). *Recensione Bayonetta: gli stylish action hanno una nuova regina*. Tratto il giorno Settembre 14, 2023 da Everyeye.it: <<https://www.everyeye.it/articoli/recensione-bayonetta-10764.html>>.
- WITTIG, M. (1992). *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press.
- WITTIG, M. (2023). *Il corpo lesbico*, a cura di D. Ardilli. Milano: VandA.
- WOOLF, V. (1977). *A Room of One's Own*. Glasgow: Grafton.

FLAMINIA TORREGIANI

*Teatro por la Identidad para público infantil:
nuove sfide artistiche per il recupero dei pronipoti in Argentina**

ABSTRACT

Il saggio esplora il territorio della difesa del diritto all'identità in Argentina per indagare, da una prospettiva teatrale, l'infaticabile lotta delle Abuelas di Plaza de Mayo (Nonne di Piazza di Maggio) nella ricerca dei loro nipoti: i figli dei *desaparecidos*, bambini, oggi adulti, sottratti dai militari durante l'ultima dittatura civico-militare argentina (1976-1983) a genitori che, considerati sovversivi, vennero sequestrati, torturati, uccisi e i loro corpi fatti scomparire. In anni recenti, si è compresa l'importanza di estendere la ricerca anche ai pronipoti che, non solo rappresentano la quarta generazione di vittime del terrorismo di Stato in Argentina ma costituiscono anche un canale privilegiato per la ricerca dei loro genitori. Per questo, il "Teatro por la Identidad", movimento teatrale creato nei primissimi anni 2000 come braccio artistico delle Abuelas per estendere la loro ricerca dai palcoscenici argentini e di diversi paesi del mondo, ha iniziato a rivolgersi a un pubblico giovanissimo – quello dei pronipoti, appunto – dando vita a "Teatro por la Identidad para público infantil". Il capitolo di Torregiani esamina, allora, in questa sede, un corpus selezionato di opere – *Preguntas* di Anabel Ares, *Boyón, y la isla de la incertidumbre* di Mariano Rabe Monti e *Una carta para Clara* di Antonia García Castro – volte alla sensibilizzazione di una cultura democratica e di difesa di diritti

* Questo progetto di tesi ha lo scopo di offrire uno studio letterario e traduttologico in un quadro storico-sociale su *Teatro por la Identidad para público infantil*, una nuova forma artistica appartenente al *Teatro por la Identidad* che nasce dalla necessità di estendere, anche in ambito teatrale, la ricerca dei pronipoti, cioè la quarta generazione di vittime dell'ultima dittatura civile-militare argentina.

L'elaborato rappresenta una sintesi di un lavoro di tesi magistrale ben ampio, frutto di una rigorosa ricerca condotta in Argentina nel 2023. Questa esperienza sul campo è stata fondamentale per l'approfondimento delle tematiche trattate, portandomi alla consultazione di un vasto corpus bibliografico e alla costruzione di una rete umana e professionale di inestimabile valore. Durante il soggiorno in Argentina, ho avuto l'opportunità di assistere a numerosi spettacoli, vivendo in prima persona le dinamiche culturali e artistiche locali. Questa immersione diretta mi ha permesso di arricchire il mio lavoro con osservazioni e analisi dettagliate, conferendo una maggiore profondità e autenticità alla ricerca.

umani attraverso una pedagogia teatrale della memoria che ricorre a forme e linguaggi specificamente pensati per bambini e bambine dai 6 ai 12 anni di età.

The essay explores the territory of the defense of the right to identity in Argentina to investigate, from a theatrical perspective, the tireless struggle of the Plaza de Mayo's Abuelas (Grandmothers of the Plaza de Mayo) in the search for their grandchildren: the sons and daughters of the desaparecidos, nowadays adults, kidnapped by militaries during Argentina's last dictatorship (1976-1983) from parents who, considered subversives, were captured, tortured, killed and their bodies disappeared. In recent years, it was recognized the importance of extending research to great-grandchildren who, not only represent the fourth generation of victims of the State terrorism in Argentina but also constitute a privileged channel for researching their parents. For this reason, "Teatro por la Identidad", a theater movement created in the very early 2000s as the artistic arm of the Abuelas to extend their research from stages in Argentina and different countries around the world, began to address a very young audience - that of the great-grandchildren, precisely - giving birth to "Teatro por la Identidad para público infantil". Torregiani's chapter examines, then, a selected corpus of plays - Anabel Ares' Preguntas, Mariano Rabe Monti's Boyón, y la isla de la incertidumbre and Antonia García Castro's Una carta para Clara - aimed at raising awareness of a democratic culture and defense of human rights through a theatrical pedagogy of memory that resorts to forms and languages specifically designed for children ages 6 to 12.

PAROLE-CHIAVE: Teatro per l'infanzia, diritto all'identità, Nonne di Plaza de Mayo, desaparecidos, dittatura argentina.

KEYWORDS: Children's theatre, the Right to Identity, Grandmothers of the Plaza de Mayo, desaparecidos, Argentine dictatorship.

1. Il popolo in azione per la ricostruzione identitaria

In Argentina il 24 marzo si celebra il *Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia*, data che, ricordando il colpo di stato che ha portato alla dittatura civico-militare 1976-1983, costituisce un emblema inciso nell'identità storico-culturale del paese. I 30.000 *desaparecidos* e i 500 *niños apropiados* sono il peso che l'Argentina si porta dietro e per il quale la popolazione lotta costantemente per mantenere viva la loro *Memoria*, reclamare *Verdad* e ottenere *Justicia*. A tal proposito, nel corso del tempo sono state istituite diverse date di commemorazione in cui cittadini e organizzazioni umanitarie – Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo, H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), Nietes, – ogni anno si riuniscono con l'obiettivo di stimolare la consapevolezza affinché i colpi di Stato e le violazioni dei diritti umani non si ripetano *Nunca Más*. A quarantasette anni dal *golpe* il bisogno di ricordare e di rendere omaggio a tutte le vittime del terrorismo di Stato continua a essere una condizione estremamente presente nella vita della popolazione argentina. Come una ferita ancora aperta, il *pasado reciente* (Jelin, 2021, 9) ritorna nel presente di tutti i cittadini i quali, unendo le proprie voci nel richiamo dei propri compagni *desaparecidos*, alimentano la resistenza che, sin dal 1976, continua a bruciare senza mai attenuarsi nel suo ardore. Manifestazioni, monumenti, opere teatrali, graffiti, libri, film e documentari sono solo alcuni dei tanti *lieux de la mémoire* (Nora, 1992) che si sommano per la costruzione di una memoria collettiva, così come di una identità nazionale fondata sul rispetto dei diritti umani.

Come esprime Maurice Halbwachs (1950), la memoria collettiva occupa un posto rilevante nella conformazione dell'identità di un paese: ciò che ricordiamo ci definisce come individui e come nazione. Consapevole di ciò, il regime dittatoriale tentò di cancellare ogni traccia delle vittime, facendo sparire i loro corpi, sepolti anonimamente come NN, gettati in mare o cremati, nella speranza di far svanire ogni possibilità di recuperare la memoria. Queste assenze rappresentano un vuoto all'interno della rete sociale, la cui presenza fantasmale è chiaramente percepibile e che con la sua intensità, ci interpella e ci chiama all'azione per portare avanti la lotta contro l'oblio dei crimini di Stato. La memoria, dunque, non si riduce a semplice reminiscenza del passato, ma si trasforma in un motore propulsore per il presente, configurandosi come un'imperativa responsabilità. Infatti, il dovere di ricordare non ha solo il potere di generare impatti significativi sul presente della società, ma svolge un ruolo cruciale anche nella definizione e realizzazione del futuro. Riconsiderare la storia e riportare alla luce le me-

torie che sono state silenziate costituisce un'opportunità per contemplare futuri alternativi, più democratici e rispettosi dei diritti umani. Alla luce di questa prospettiva, Tzvetan Todorov, condannando l'uso della "memoria literal" (Todorov, 2000) delineata come una memoria statica e priva di reazioni nell'individuo che la possiede, ne difende, invece, l'uso esemplare: la "memoria ejemplar" (Todorov, 2000) ci invita a rivolgere lo sguardo al passato, ragionando sulle azioni pregresse per riflettere sul lavoro della memoria nel presente. L'idea di "lavorare sulla memoria" deriva da Elizabeth Jelin che la identifica come la chiave che permette di dare senso alla Storia in vista di una costruzione significativa del futuro invitandoci a divenire "empreendedores de memoria" (Jelin, 2002: 67), ovvero agenti attivi e promotori di azioni e riflessioni che ci permettono di agire in società come ambasciatori di una coscienza collettiva in divenire.

Nella costruzione del profilo identitario di una collettività è cruciale il ruolo della scuola a cui spetta il prezioso compito di formare i giovani, fornendo loro gli strumenti necessari affinché apprendano a vivere all'interno della realtà che li circonda. In quanto spazio di trasmissione di conoscenze, valori e regole sociali, il sistema scolastico rappresenta il mezzo ideale attraverso cui generare cittadini responsabili, coscienti dei propri diritti e produttori di un pensiero critico, libero e indipendente. L'impegno dei docenti nel portare avanti e promulgare le lotte per la memoria dà la possibilità ai propri alunni di approfondire i complessi vincoli tra passato e presente per la costruzione di nuove risposte per un futuro più giusto e democratico. In tal senso, l'insegnamento della Storia non deve essere un dovere fine a sé stesso ma prevede il coinvolgimento diretto degli studenti. Nell'ottica di una scuola che considera lo studente al centro del processo di apprendimento, le nuove generazioni adottano un ruolo protagonista nella comprensione del passato che quindi non sarà più estraneo e svincolato dal proprio presente. In questo modo si genera un profondo dialogo tra educazione e società in cui si contempla la memoria non come discorso, bensì come azione trasformatrice.

Uno strumento che il sistema scolastico usa da sempre per coinvolgere attivamente i giovani nella trasmissione della memoria e nella difesa dei diritti umani è il teatro che, grazie all'applicazione pedagogica di contenuti didattici e modalità di sensibilizzazione, raggiunge risultati concreti nella creazione di una società equa, giusta e inclusiva. Molti intellettuali e artisti argentini vedono nel teatro un punto di riferimento capace di stimolare la riflessione e il senso critico nella popolazione, contribuendo così a una vera e propria presa di coscienza sulla contemporaneità.

Il teatro non è qualcosa di distaccato dagli accadimenti contemporanei, ma qualcosa di vivo e profondamente legato al presente. Sembra che il teatro venga utilizzato come mezzo di elaborazione storica e identitaria e infatti esso appare, nel suo accadere, uno strumento informativo, identitario e politico. È un teatro impegnato e militante che porta avanti forti istanze etiche, affronta spesso “punti critici” del contemporaneo e sembra che sia in qualche modo anch’esso un “agente storico” e non solo illustrativo (Sini, 2013, 1-2).

Senza dubbio, il teatro costituisce un’attività estremamente presente nella vita sociale e culturale della popolazione argentina. Andando a teatro, lo spettatore è consapevole che, dal momento in cui si aprirà il sipario, avrà inizio una dimensione che trascende la realtà e che lo porterà inevitabilmente a un cambiamento. Difatti, il teatro si rivela un «canal privilegiado para la circulación, visibilización y producción de discursos» (Díaz, 2019: 169) e dimostra di avere anche una importante funzione educativa. L’opera teatrale fa della sua estetica la chiave per comprendere l’etica presente all’interno del discorso portato avanti. Dato il suo carattere formativo, esso risulta essere anche il mezzo ideale per la trasmissione della memoria collettiva: il “teatro de los muertos” (Dubatti, 2014) rievoca il passato della comunità per rammentare nello spettatore, sottoforma di presente, il drammatico passato nazionale. La memoria, perciò, costituisce il mezzo per riportare al presente coloro che sono assenti, seppure sotto una veste fantasmale. In questo tipo di teatro il pubblico avverte gli spettri delle persone assenti e, nel loro silenzio, ne percepisce le tracce. Il teatro degli spettri, quindi, permette un riavvicinamento al dolore in quanto dà rilievo alla «paradojal presencia/ausencia del fantasma y lo reintegra a nuestra vida social, nuestras prácticas políticas y epistemológicas» (Perez, 2022: 21).

1.1. *Teatro por la Identidad: il corpo sociale in movimento*

Ispirandosi al ruolo pedagogico del teatro, l’associazione *Abuelas de Plaza de Mayo* da sempre sollecita gli esponenti delle comunità teatrali di Buenos Aires ad allearsi nella lotta per la *Memoria, Verdad y Justicia*. Le Nonne capirono che il teatro poteva essere lo scenario ideale per allargare la ricerca dei propri nipoti, appellandosi e coinvolgendo soprattutto quei giovani che, da tempo, erano impegnati socialmente e politicamente in ambito teatrale. Come segnala Daniel Fanego, tra i fondatori di Teatro por la Identidad (TxI), «Queríamos que el teatro hablara, que hiciera suya la búsqueda, la reflexión, la denuncia, la lucha. [...] Pongámonos las máscaras del teatro, compañeros, para sacarle la careta a la mentira. Junto a las Abuelas. Por la verdad y la memoria. Y por la justicia» (Fanego: 2001). Il teatro,

quindi, da spazio di denuncia e resistenza durante la dittatura, si fa strumento di memoria, di ricerca e di ricostruzione identitaria. È in questo panorama che nel 2000 nasce *Teatro por la Identidad*, «el brazo artístico de las Abuelas», un movimento teatrale formato da attori, drammaturghi, registi, sceneggiatori e coreografi che si unirono per la comune ricerca, dentro e fuori i confini nazionali, dei circa 500 nipoti privati della propria identità.

El teatro es nuestra herramienta para cumplir con una función que consideramos esencial: actuar para no olvidar, actuar para encontrar la verdad. Hay todavía alrededor de cuatrocientos (400) jóvenes con sus identidades cambiadas, y nuestro trabajo es y será actuar hasta encontrar el último de los nietos. Las sombras de la dictadura hacen sentir su peso cuando convivimos con genocidas que pasean en libertad por las calles, o cuando quizá nos cruzamos con personas que ignoran su verdadera identidad, robada desde su nacimiento. Teatroxlaidentidad da batalla a esas oscuridades que a nada temen más que a la reflexión y a la memoria <<http://teatroxlaidentidad.net/quienessomos>>.

In tutti i suoi anni di r-esistenza, *Teatro por la Identidad* ha realizzato un'importante produzione artistica, riuscendo non solo ad ampliare la propria compagnia teatrale ma anche a colmare le platee di ogni spettacolo. Come ricorda la drammaturga Patricia Zangaro in merito al debutto della prima opera di TxI, *A propósito della duda* (2000): «Al principio nadie se esperaba un éxito tan grande. Nos vimos obligados a realizar más funciones. Y esto se sabe... que si las salas se llenan hay que seguir estrenando porque el público mismo te está pidiendo que lo hagas» (Zangaro in Torregiani, 2023f). Il successo che si generò portò gli autori a creare un vero e proprio ciclo teatrale che ogni anno, fino ad oggi, porta in scena numerose opere sempre «con el doble objetivo de levantar la bandera de Memoria, Verdad y Justicia y alentar a quien tuviera dudas sobre su identidad, a tomar la decisión de hacerse la muestra de sangre que pudiera determinar su filiación» (Malvido, 2019: 3). Nel tempo, *Teatro por la Identidad* è passato dai palcoscenici di Buenos Aires a quelli delle province argentine, superando anche le frontiere nazionali e continentali. La volontà di portare TxI oltreoceano risiede nel fatto che le *Abuelas* hanno ragione di credere che molti dei loro nipoti si trovino al di fuori dell'Argentina. E se così fosse, allora l'impegno che assume *Teatro por la Identidad* è proprio quello di estendere la *búsqueda* (la ricerca), realizzando più scenari e contesti possibili per promuovere questo progetto che continuerà fino a quando non si ritroverà l'ultimo nipote. Ad ogni spettacolo che si porta in scena, c'è sempre la speranza che uno dei tanti nipoti possa essere seduto in mezzo al pubblico e che la domanda

– rituale, alla fine di ogni incontro – “¿Y vos sabés quién sos?” possa andare ad incrementare gli eventuali dubbi preesistenti, trasformandoli in azione. In questo senso, l’opera teatrale trascende la preservazione della memoria per, invece, arrivare a smuovere le coscienze degli spettatori, i quali sono chiamati ad assumere un ruolo attivo rispetto al proprio presente. Quindi, l’attività di *Teatro por la Identidad* ha anche lo scopo concreto di generare il dubbio nelle persone, in quanto esso, essendo incertezza esistenziale, costituisce il primo passo per scoprire sé stessi. La tematica del diritto all’identità è, infatti, al centro di ogni opera di TxI. Tuttavia, se nel primo anno di attività i riferimenti al regime militare, all’appropriazione sistematica di bambini, alla ricerca delle *Abuelas* e alla restituzione dell’identità erano espliciti ed elaborati attraverso racconti testimoniali, con il passare del tempo TxI allargò la propria visione, sviluppando tali tematiche attraverso una gamma di significati più ampia. Come sottolinea Gladis Ogás Puga:

La ampliación del concepto de identidad, que el año anterior restringía el significado sólo a la identidad de los jóvenes desaparecidos, en este último año amplió su espectro y permitió mayor libertad creadora, y por lo tanto mayor eficacia estética en las obras que lograron alejarse de un planteo maniqueísta. El concepto de identidad abrió su sema diversificando las propuestas, que transitaron desde la persecución del proceso militar, la apropiación de hijos de desaparecidos durante la dictadura, los excesos del autoritarismo y el exilio, pasando por los problemas identitarios de la inmigración y la colonización extranjera en nuestro país, hasta llegar a temas como la alienación de la vida cotidiana porteña en un edificio de departamentos habitacionales (Ogás Puga, 2003: 142).

Il tema dell’identità che viene elaborato nella produzione teatrale di TxI è, quindi, un concetto molto più esteso e che assume caratteri più complessi. Come afferma chiaramente la CoNaDI (Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad), l’identità è un diritto di tutti, è il diritto a essere sé stessi, a sapere chi siamo e da dove veniamo. Infatti, se è vero che le relazioni sociali aiutano a definire l’identità di una persona e che facciamo tutti parte di un “tutto”, dal momento in cui esso si frattura o frammenta, inevitabilmente parte dell’identità di ciascuno ne risente. L’assenza causata da una violenza estrema, infatti, rompe il tessuto relazionale della società e dà origine a un solco dentro la stessa. E questo buco, questa assenza, paradossalmente è una grande “presenza” all’interno della rete sociale. Allo stesso modo, vivere credendo di essere una persona, la cui identità è nata a partire dal crimine, significa avere, inconsapevolmente, un buco dentro di sé. Oggi il *desaparecido vivo* vive in uno stato di singolarità senza saperlo: spogliato del suo nome,

della sua famiglia, della sua storia, è cresciuto con un'identità falsificata, occultata in quel grande buco nero che si porta dentro.

Fino ad oggi il lavoro delle *Abuelas* e di *Teatro por la Identidad* ha permesso il recupero di 133 nipoti. Dal momento in cui hanno avuto accesso alla verità riguardo la loro origine, è iniziato per loro il vero trauma: capire di non essere solo la persona che si è sempre pensato, significa vedere sgretolarsi le proprie certezze esistenziali, significa ritrovarsi a fare i conti con il proprio passato, significa fare entrare in quel buco nero, ora consapevole, il trauma del proprio grande passato familiare. Quindi, se la grande sfida sembra essere il recupero concreto della persona, è altrettanto complicato per la stessa riuscire a capire come poter equilibrare le due identità in un'unica essenza. Molti dei nipoti recuperati «aunque eligen la nueva identidad, no reniegan de la anterior en tanto formó parte de sus vidas y no es posible borrarla» (Basile, 2019:187). L'identità non è qualcosa che può essere resettato facendo *tabula rasa*, si tratta piuttosto di una costruzione sempre in divenire. Quindi, anche quando si è avuta la fortuna di non vivere, in prima persona o nella propria storia familiare, i crimini commessi dal terrorismo di Stato, in realtà, l'Argentina intera è stata – ed è tutt'ora – una vittima, poiché parte dei suoi figli è ancora oggi ignara della propria storia. È per questo motivo che TxI si rivolge all'intera popolazione, dando vita a un dibattito identitario collettivo, perché risulta «difícil ser una sociedad sincera caminando indiferentes junto a una situación que es símbolo de ocultamiento» (Teatro X la Identidad, 2012: 28).

2. La necessità di una svolta: Teatro por la Identidad para público infantil

2.1. Le “nuove” vittime e la pedagogía teatral de la memoria

Attualmente in Argentina la ricerca dei nipoti delle *Abuelas* è in continua evoluzione, coinvolgendo non solo nuovi metodi di ricerca, ma anche una varietà sempre più ampia dei soggetti di indagine. Le conseguenze della dittatura si sono propagate nel tempo, estendendosi oltre coloro che hanno vissuto in prima persona il terrorismo di Stato, interessando anche le generazioni successive. Nell'ultimo decennio si è assistito al delinearsi di un nuovo gruppo di individui che discende dal trauma della dittatura, ovvero i figli dei nipoti delle *Abuelas*. Effettivamente, i loro genitori – i nipoti appropriati dai militari –, oggi giunti all'età adulta, trasmettono l'eredità di un'identità falsificata, una menzogna che risuona nelle loro vite e che viene tramandata alla propria progenie. Chiare ed esplicative risultano essere in questo senso le parole di Paula Bombara, figlia di padre desaparecido e

scrittrice di letteratura per bambini:

Ahora se están buscando también a los bisnietos, porque pensamos que una gran mayoría de los hijos deben tener ya una familia. Entonces, la injusticia y el delito de lesa humanidad se transfiere también a la siguiente generación. No solo la generación mía de los Hijos sufre esa injusticia, sino también la de mis hijos (Torregiani, 2023b).

Questi discendenti, oggi bambini e adolescenti, portano con sé il peso di una storia dolorosa che li costringe a confrontarsi con le ferite del passato dei loro genitori, distorcendo il tessuto della loro identità e rendendo la ricostruzione delle proprie radici una sfida emotivamente complessa. Pertanto, i nipoti dei desaparecidos, nonché pronipoti delle *Abuelas*, si trovano anch'essi a far parte integrante di questo processo. Essi rappresentano, a tutti gli effetti, la quarta generazione di vittime della dittatura, nonostante, fortunatamente,

no viven infancias escindidas, no conocen la soledad de la orfandad o el desarraigo del exilio y tampoco el colapso psicológico que procura haber sido criado por los verdugos de los padres biológicos. Los bisnietos no son “pequeños combatientes” ni huérfanos de combatientes: afortunadamente pueden crecer acompañados por sus verdaderos padres – vivos y presentes – sin que el Estado ponga en riesgo la existencia de su entorno familiar. Sin embargo, a pesar de todas las diferencias y aun siendo sujetos políticos muy jóvenes, los bisnietos ya tienen que lidiar con las actuales consecuencias de la violencia del pasado puesto que hacen parte de un largo proceso de búsqueda que también requiere su compromiso (Di Matteo, 2020: 162).

Seguendo questa prospettiva, diventa evidente che la necessità di rendere visibili e includere i pronipoti nel processo di ricerca apre il cammino a una nuova sfida che richiede un approccio innovativo. Tale esigenza richiede l'adozione di nuove proposte educative integrate con nuove forme di espressione artistica, affinché i soggetti coinvolti possano comprendere e rispondere alle sfide succedute da questa eredità. In questo panorama, le aule diventano nuovamente lo spazio privilegiato per il lavoro delle *Abuelas de Plaza de Mayo* che, esaurita la ricerca nelle scuole dei propri nipoti – ormai adulti – ritornano tra i banchi per diffondere, attraverso incontri e attività didattiche, il diritto all'identità con la speranza di trovare i loro pronipoti. La curiosità di uno studente, infatti, può fungere da motore per avviare una ricerca personale, coinvolgendo i propri genitori in un dialogo aperto e co-

struttivo, capace di generare riflessioni e nuove prospettive di comprensione e consapevolezza.

Ellos después van a la casa y hablan con los padres: “Y hoy vino una abuelita, mirá papá pobrecita”. Entonces el que tiene una duda en su interior empieza a moverse. O sea que a través de ese hijito, nosotros vemos como sacudimos al nieto posible. [...] Todavía faltan encontrar a más de 300 nietos, hay muchas abuelas que todavía están con los brazos vacíos. [...] Nosotros trabajaremos, mientras tengamos vida, en dejar lo mejor; con la esperanza de que para recuperar la identidad no hay edad <<https://www.abuelas.org.ar/noticia/mi-nieto-me-dio-vida-257>>.

Alla luce di questa svolta generazionale, nel corso della sua ricerca sul campo nel 2019, Angela Di Matteo registra una lacuna nel repertorio teatrale per l'infanzia rispetto ai temi della dittatura militare, della ricerca delle persone e del diritto all'identità. Sostenendo che anche il teatro possa essere un efficiente strumento per preservare e trasmettere la memoria e sentendo la necessità di approfondire ulteriormente la questione, la ricercatrice condivide i suoi dubbi con Anabella Valencia, drammaturga, attrice e membro della commissione direttiva di *Teatro por la Identidad Itinerante* e coordinatrice del programma “Teatro en Las Escuelas” della Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires. La stessa ha accolto l'interesse di Di Matteo mostrandosi favorevole nell'avviare un lavoro collettivo e mettendo in moto un processo di co-creazione che, grazie alla sinergia tra la Defensoría del Pueblo, *Abuelas de Plaza de Mayo* e *Teatro por la Identidad*, ha portato alla nascita di un nuovo progetto che oggi porta il nome di *Teatro por la Identidad para Público Infantil*.

Se empezó a entender que hay ya otra generación cambiada. Entonces, hoy se tiene otra nueva necesidad, los hijos de los hijos [...]. Pero no había específicamente textos teatrales para los chicos, cosa que nos dimos cuenta por Angela que se dio cuenta de que no había obras escritas específica, explícita y directamente para las infancias. Entonces ahí, ante esta necesidad, realizamos el primer concurso destinado a obras teatrales para niños y chiques, que sí tocaban directamente el tema de la dictadura y más específicamente el derecho a la identidad (Torregiani, 2023e).

Il *Concurso Nacional de Dramaturgia para Público Infantil Teatroxlaidentidad 2020* bandito il 16 dicembre 2019 e conclusosi il 18 maggio 2020 vede vincitrice *Preguntas* di Anabel Ares e nominate per merito *Boyón, y la isla de la incertidumbre* di Mariano Martín Rabe Monti e *Una carta para Clara* di Antonia

García Castro. Le tre opere, che ad oggi costituiscono il primo *corpus* di *Teatro por la Identidad para público infantil*, aprono nuovi orizzonti di militanza sociale nel contesto delle attività scolastiche, permettendo anche alle nuovissime generazioni di diventare, come delinea Elizabeth Jelin (2021), degli agenti sociali che partecipano attivamente al processo di trasmissione della memoria, nonché di essere l'impulso per incoraggiare la presa di coscienza dei tantissimi nipoti che, ancora oggi, vivono con un'identità falsificata. Possiamo affermare, dunque, che l'obiettivo di questo nuovo tipo di teatro si sviluppa in due direzioni: una di natura pedagogica volta all'educazione dei giovani, e un'altra di carattere concreto, ovvero finalizzato alla ricerca dei nipoti attraverso lo stimolo dei pronipoti. Pertanto, è andata delineandosi quella che Di Matteo definisce "pedagogía teatral de la memoria" (Di Matteo, 2020), un approccio che trova nel teatro specificamente pensato per l'infanzia uno strumento didattico capace di trasmettere a bambini e bambine l'educazione al diritto all'identità. A questo proposito sorge una domanda fondamentale: come raccontare l'orrore ai più piccoli senza spaventarli e dunque senza rischiare di allontanarli da una storia, seppure ai loro occhi lontana nel tempo, che li coinvolge in prima persona? Senza dubbio parlare della repressione della dittatura e dell'appropriazione dei figli dei desaparecidos richiede l'uso di un linguaggio evocativo e non eccessivamente diretto che non traumatizzi i bambini ma che li coinvolga attraverso emozioni positive che li esorti alla promozione dei valori come la giustizia, la solidarietà e il rispetto per i diritti umani. Se secondo Cristina Rivera Garza l'orrore è irrapresentabile – perché eccede le capacità del linguaggio umano – mentre il dolore costituisce un'emozione comunicabile e condivisibile, il linguaggio del dolore rivolto all'infanzia implicherà necessariamente un coinvolgimento emotivo che si appoggi a un registro semplice e trasparente, adattando le informazioni a specifiche capacità cognitive e che non evada il tema della violenza ma che non si esprima per mezzo di un linguaggio violento. Quindi, per impedire che i bambini restino intrappolati in uno stato di incertezza interiore rispetto alle tematiche della dittatura *Preguntas, Boyón, y la isla de la incertidumbre* e *Una carta para Clara* si fanno carico del linguaggio del dolore. Le tre opere, ognuna con un proprio stile e una strategia linguistica differente, rendono esplicite le profondità delle emozioni dei protagonisti attraverso l'uso di metafore, immagini e l'espressione diretta dei sentimenti. In questo modo, si porta il giovane pubblico a identificarsi con i personaggi, creando una esperienza di connessione che offre loro la possibilità di esplorare le esperienze umane, suscitando empatia e riflessione.

2.2. *Preguntas di Anabel Ares*

Come si deduce dal titolo, l'esistenza di una domanda interiore è un elemento fondamentale che permea il testo di *Preguntas*. Secondo l'autrice Anabel Ares – scrittrice, attrice, drammaturga e docente di Filosofia e di Costruzione della cittadinanza “para mí tener una pregunta es parte de la identidad. Creo que todos tenemos una pregunta, como mínimo, acerca de nuestro origen” (Torregiani, 2023a). Alla luce di ciò, la scelta di utilizzare la domanda come elemento narrativo risulta essere una strategia adatta per affrontare il tema dell'identità in relazione alla dittatura argentina.

Aunque la historia es lejana a ellos, hay una herida nacional con respecto a estos temas. [...] Es una edad en la que a mí me gusta dirigirme como autora porque me parece que es una etapa donde los chicos tienen mucho espíritu reflexivo, mucha inquietud, mucha curiosidad y empiezan a formular una opinión sobre esos temas (Torregiani, 2023a).

La straordinarietà di *Preguntas* va oltre la semplice scelta del linguaggio adottato dai giovani e la riproduzione verosimile delle situazioni. La sua originalità risiede nell'affrontare, in maniera esplicita, il tema dell'appropriazione dei bambini durante la dittatura civico-militare e, soprattutto, di inserire i pronipoti come protagonisti dell'opera. È importante sottolineare, infatti, che per la prima volta nella storia del teatro si mette in luce l'esistenza di una nuova generazione di vittime che, parlando in prima persona, esprimono apertamente le loro emozioni, sensazioni e pensieri dirigendosi a un nuovo tipo di pubblico, istaurando un dialogo intragenerazionale di grande importanza.

Preguntas racconta la storia di quattro compagni di classe – Martina, Julieta, Iván e Marcos – che, all'uscita di scuola, si trattengono per parlare rispetto al lavoro di Educazione civica che devono presentare per il giorno seguente. L'esercizio chiede di definire il concetto di identità e di fornire degli esempi concreti di come essa si manifesti nella vita quotidiana. Il compito suscita una certa inquietudine in Iván che si trova ad affrontare per la prima volta queste domande e si sente particolarmente coinvolto nel trovare delle risposte. Le due ragazze si adoperano per aiutare i loro compagni a riflettere su questo concetto, stimolando una profonda analisi del tema.

JULIETA: Me acabo de dar cuenta que hay cosas que tienen más de una identidad. [...] Como estos neumáticos. [...] Es que un neumático de autos tiene una identidad, algo que lo define, una finalidad, ¿no? [...] Bueno, pero acá tiene otra identidad: ya no es la parte de un auto [...]

IVÁN (*interviniendo emocionado*): ¡Acá es un juego!

Tuttavia, questa scoperta lascia ancora più perplesso Iván: realizzare che l'identità non è una realtà statica e univoca, ma piuttosto una pluralità di aspetti e sfumature, gli permette di riflettere sulla propria interiorità. Prendendo coraggio, il giovane decide di condividere i suoi dubbi:

IVÁN (*lo interrompe, ensimismado en una reflexión*): ¿Y si en lugar de tener muchas identidades no se tiene ninguna?

(*Todos lo miran, silencio*)

MARTINA: Bueno, no, es que ya dijimos que todo tiene identidad...

IVÁN: Es que más que de algo hablo de alguien...

L'interrogativo di Iván crea un punto di svolta nella storia, introducendo un elemento di suspense e di curiosità non solo nei personaggi, ma anche gli spettatori. Durante la mia presenza alla rappresentazione dell'opera presso la Escuela Primaria Común Herminia Brumana, ho avuto l'opportunità di osservare la reazione degli studenti (di età compresa tra i sette e i dieci anni), espressa chiaramente da un coro spontaneo di “¿quééé?”. L'opera, infatti, era riuscita a catturare l'attenzione del pubblico, stimolando una partecipazione attiva e di coinvolgimento con la storia e i personaggi.

Ciò che rende *Preguntas* un testo didattico è il modo in cui i personaggi, nonostante la loro giovane età, estendono la propria riflessione riconoscendo l'identità come un percorso di costruzione personale in continua trasformazione in cui sono coinvolte molteplici variabili che influenzano il proprio essere e divenire. È evidente, quindi, che l'idea di identità che viene proposta va oltre la mera considerazione delle identità falsificate dei nipoti e distorte dei pronipoti. L'autrice invita gli spettatori stessi a domandarsi circa le proprie di identità, un tema di riflessione per tutti, non solo per i bambini.

Alla fine, Iván sente il bisogno di esprimere la sua inquietudine: «¡Entonces soy el único que no tiene identidad!». Di fronte alla confusione dei suoi compagni il giovane prende coraggio e racconta che, ascoltando una conversazione fra i suoi genitori, è venuto a conoscenza che il padre si è sottoposto alla prova del DNA per verificare la sua origine biologica. Il risultato del test ha dimostrato che è uno dei figli dei desaparecidos appropriati durante la dittatura. Scoprire di essere uno dei pronipoti delle *Abuelas* scuote intensamente Iván: tra lo shock e la necessità impellente di scoprire la verità, il ragazzo si è trovato di colpo a confrontarsi con il peso della sua

storia familiare.

Se la scoperta del giovane protagonista risulta di grande effetto, altrettanto significativa è l'esplicitazione delle sue emozioni: l'espressione dei sentimenti di Iván tramite la domanda di Martina, «Y vos cómo te sentís con esto?», suscita un profondo senso di empatia, permettendo al giovane pubblico di immedesimarsi con i personaggi. Ogni spettatore, infatti, si sentirà di rispondere – interiormente e inconsciamente – a questa domanda.

Creo que a través de la expresión directa de cómo se siente Iván a vivir en su propia piel ese descubrimiento – cómo se siente el chico nacido en una familia que sufrió un evento como la desaparición – los chicos llegan a una profunda identificación con los personajes y, de consecuencia, con la historia de nuestro país (Torregiani, 2023a).

I tre ragazzi incoraggiano il loro amico a confrontarsi con i suoi genitori, sostenendo che non può tenersi questi dubbi per sé e che anche lui merita di conoscere la verità. In questo senso, Ares sta esplicitando il concetto secondo cui se i genitori non dialogano con i propri figli e non forniscono loro risposte, «los chicos van a establecer sus hipótesis y, a veces, pueden ir a lugares que son aún más dolorosos. Siempre se preguntan y siempre buscan sus preguntas que se dan solos» (Torregiani, 2023a). Consapevole che ciascuno ha i propri interrogativi interiori, Julieta cerca di aiutare il suo amico a elaborare il trauma proponendo a tutti di scrivere su dei fogli tutte le domande che desiderano rivolgere ai propri genitori. Questo esercizio permette loro di esprimere le proprie curiosità e preoccupazioni in modo sincero e aperto, offrendo un'opportunità di confronto e comprensione. «Prometemos [...] No quedarnos con dudas acerca de quiénes somos...»: questa immagine di condivisione e reciproco sostegno mette in luce che, l'esperienza sociale permette lo sviluppo e l'arricchimento anche del processo identitario individuale. Grazie al dialogo e all'aiuto degli altri, siamo in grado di scoprire nuove prospettive, approfondire la comprensione del nostro sé e ampliare il nostro bagaglio di conoscenze. In questo senso, il processo identitario è, in realtà, una costruzione sociale. Emblematico, in questo senso, risulta essere il “grazie” conclusivo di Julieta rivolto a Iván, dimostrando chiaramente quanto l'esercizio proposto – scrivere le domande che si vorrebbero porre – fosse una vera e propria necessità non solo per Iván, ma per tutti i personaggi. Infatti, anche se Martina, Julieta e Marcos non sentivano quel bisogno urgente di riflettere sulla propria interiorità come invece nutriva Iván, in realtà, anche loro alla fine sono stati capaci di visualizzare concretamente quei punti interrogativi, latenti e in-

consci, che si portavano dentro. Questo discorso è espressione del trauma collettivo che permea le diverse generazioni della società. Infatti, come è stato detto anteriormente, affrontare il tema dell'identità e offrire sostegno a chi è stato vittima delle ingiustizie e conseguenze della dittatura consente di avviare un processo di guarigione e di ricostruzione del tessuto sociale.

La vittoria di Ares nel concorso le ha garantito la possibilità di vedere la sua opera prodotta e rappresentata da *Teatro por la Identidad*. Di conseguenza, *Preguntas* è stata inclusa nel repertorio itinerante di TxI, consentendo di portarla costantemente nelle scuole per promuovere la riflessione sul diritto all'identità. Alla fine di ogni rappresentazione, la compagnia teatrale dedica un momento per interagire con i bambini, stimolandoli a riflettere sulle tematiche affrontate e a chiarire eventuali dubbi legati alla trama dell'opera. La stessa Anabel Ares, invitata ad assistere alla rappresentazione della sua opera, afferma che gli studenti «no paran de hacer preguntas a les actores. Y esto está bueno porque significa que la historia los ha llevado pensar» (Torregiani, 2023a). Il dialogo finale ha, pertanto, l'obiettivo di favorire una maggiore comprensione del contenuto, spiegando il motivo per cui viene portata in scena l'opera e ribadendo il messaggio che si desidera diffondere.

2.3. *Boyón, y la isla de la incertidumbre* di Mariano Martín Rabe Monti

Il tema dell'identità torna centrale anche nell'opera di *Boyón, y la isla de la incertidumbre*, opera realizzata da Mariano Martín Rabe Monti. Tuttavia, se *Preguntas* affronta questa tematica in maniera diretta ed esplicita, risultando essere più concreta nella narrazione, in *Boyón* ci troviamo di fronte a una grande metafora che l'autore impiega per lavorare con i bambini sull'importanza dell'identità – individuale e collettiva – senza però trattare esplicitamente il tema della dittatura.

Boyón, y la isla de la incertidumbre, non è soltanto frutto dell'ingegno di Rabe Monti, ma rappresenta la collaborazione con il gruppo di amici che compone la compagnia teatrale Silbando Bajito, i quali, grazie alla loro creatività e sinergia, hanno contribuito in modo significativo alla nascita della storia. Senza dubbio, la singolarità dell'opera risiede soprattutto nella sua modalità di creazione dal momento in cui riflette proprio il messaggio che l'autore intende trasmettere: l'identità individuale, nella sua interazione e connessione con gli altri, si sviluppa e si arricchisce, dando origine a un'identità collettiva che conserva al contempo la sua unicità. Quindi, come Halbwachs considera che la memoria non è mai una semplice esperienza individuale poiché si costruisce e trova espressione all'interno del tessuto sociale, allo stesso modo *Boyón, y la isla de la incertidumbre* è frutto della crea-

zione collettiva delle singole individualità. Questa prospettiva, nota come “prospettiva dell’intersoggettività” – il nos-otros – emerge nell’opera come un elemento chiave non solo nella formazione dell’identità di ogni personaggio, ma anche nel lavoro degli stessi attori. Come chiarisce Rabe Monti, gli attori stessi collaborano e si influenzano reciprocamente nel processo di creazione teatrale, aggiungendo anche che: «Nuestros roles no son fijos, un día somos actores, otro día somos directores. Entonces, la dirección en realidad es colectiva y la identidad es colectiva. Esto lo hacemos para buscar una riqueza en la construcción mayor de la obra» (Torregiani, 2023c). La stessa concezione è incarnata nel nome “Boyón”, il quale riflette simbolicamente il lavoro collettivo che ha preso forma nel corso di otto anni.

Fue un grito, ahí no vamos a mentir [...]. La realidad es que te lo podría decir mejor Pancho porque cuando tuvo la idea del naufragio, él quería gritar como un “Voos, Vooos” y quedó así. Después se fue transformando en “Boyón”. Pero es tan simbólico, tan abstracto, que a nosotros nos construya una identidad porque Boyón, ese grito y ese nombre, perdura en nuestro grupo desde 2015 [...]. Creo que también encierra una linda metáfora y una analogía de lo que es la obra, de la construcción. Intenté en algunos momentos racionalizar el termino Boyón y darle como alguna racionalidad, como pensar en el VOS, YO y la N de nosotros [...] pero no tiene explicación. No significa nada y significa todo. Nació de manera natural. Y es lindo relacionarlo al grupo [...]. Somos diferentes, proponemos cosas diferentes, nos respetamos en forma individual pero esa identidad individual construye una identidad colectiva como grupo, entonces hay también una analogía de la obra en eso. Lo que está escrito, muta vive y va cobrando identidad (Torregiani, 2023c).

I protagonisti di *Boyón, y la isla de la incertidumbre* sono Gotis, Vito e Terri, tre personaggi di natura astratta, liberi da etichette di genere e aperti a interpretazioni individuali. Come si può dedurre dai loro nomi, ciascun personaggio è portatore di un elemento. L’autore, infatti, spiega che «Gotis viene de “gota” y hace referencia al agua, Vito viene de viento y de aire, Terri viene de tierra. Y lo que quise fue llevar un poco de naturaleza, esa isla, a nuestro espacio urbano. Porque la naturaleza es la semilla de todo, como la identidad lo es por cada uno de nosotros» (Torregiani, 2023c). Tuttavia, gli elementi non solo fanno riferimento alla modalità attraverso cui i personaggi hanno viaggiato fino alla *isla de la incertidumbre* (navigando, volando e scavando), ma rappresentano anche una metafora delle loro caratteristiche personali: Vito (aria) dalla personalità estroversa, la sua curiosità insaziabile e la sua innata sensibilità artistica, è un personaggio che si muove

agilmente tra le situazioni, sempre alla ricerca di ispirazione creativa; Gotis (acqua) porta con sé una profonda emotività e una propensione alla riflessione. La sua natura sognante lo rende anche un personaggio molto divertente capace di far ridere con le sue stravaganze; Terri (terra) rappresenta la forza del gruppo. È una figura determinata e decisa, che parla con fermezza. La sua presenza infonde un senso di stabilità e determinazione nel corso della storia. Questi tre personaggi si completano a vicenda, formando un gruppo equilibrato e complementare. La loro interazione rappresenta per i bambini una lezione sull'importanza di accettare e valorizzare le sfumature dell'identità, individuale e collettiva.

Nella storia, ciascuno dei protagonisti riceve una misteriosa lettera contenente una parte differente di una mappa da parte di Boyón. Spinti dalla curiosità, i tre decidono di intraprendere un'avventura alla ricerca del loro amico. Dopo un lungo viaggio, seguendo le indicazioni della propria porzione di mappa, i tre esploratori giungono in un'isola sconosciuta. Nonostante le iniziali incertezze e diffidenze reciproche, presto si rendono conto che solo mettendo insieme le loro forze e unendo le loro mappe possono procedere nella ricerca: «VITO: - ¡Gente! Estos no son tres mapas. Es uno sólo dividido en tres. Miren. (Gotis y Terri se acercan) Forman uno solo. Se dan cuenta. Y miren, en el centro... una gran cruz». L'atto di mettere insieme le tre porzioni della mappa costituisce la rappresentazione simbolica della cooperazione come strumento chiave per superare le sfide. Alla luce di questo, i tre oggetti che i personaggi si portano con sé (una corda, una grucciona, un arco e una freccia) hanno un profondo significato e si riveleranno fondamentali per creare uno zipline improvvisato nel momento in cui i protagonisti dovranno sorpassare il Cañón de los Recuerdos, luogo che si erge imponente nel loro cammino e che rappresenta simbolicamente la memoria.

VITO: Yo encontré esta sogá, bah o era mía. No me acuerdo. Lo que importa es que si nosotros logramos tirarla hasta el otro lado y que se trabe con algo, quizás podamos cruzar colgando.

TERRI: Yo tengo este arco y flecha que nos puede ayudar a cruzarla. Si le apunto a aquel árbol y la flecha queda bien clavada, quizás la sogá quede tirante para cruzar.

GOTIS: Y yo no sé porque tengo una percha.

VITO: Es perfecto. Tiramos la sogá y cruzamos agarrados a la percha como tirolesa. Me encanta la tirolesa.

Anche in questa circostanza, l'identità individuale dei tre oggetti acqui-

sta un nuovo significato quando esse vengono unite insieme per creare una nuova entità. Effettivamente, l'autore stesso fornisce una chiara e precisa illustrazione di tale concezione: «Si yo tengo esto y él tiene esto y ella tiene esto, por ahí separados no hacemos nada, pero juntos podemos construir lo mejor, y encima podemos resignificarlos, todos juntos forman una tirolesa. Le damos otro significado» (Torregiani, 2023c).

L'intersoggettività è evidente soprattutto nella scena finale che costituisce il momento più significativo dell'opera: dopo essere giunti alla presunta casa del loro amico, i tre personaggi trovano un baule e un biglietto con scritto «Sin ustedes, yo no existo. Boyon». La frase, in forma simbolica, esprime l'idea che la propria esistenza e identità sono plasmate dalle interazioni sociali e che quindi, senza la presenza degli altri, il nostro essere non potrebbe pienamente esistere. Attraverso questo biglietto, si scopre che Boyón, in realtà, non costituisce un'entità concreta all'interno della storia, ma rappresenta piuttosto l'allegoria dell'identità collettiva che si è generata all'interno del gruppo durante il percorso di ricerca delle proprie identità individuali.

Successivamente, incuriositi, i protagonisti decidono di aprire il misterioso baule, scoprendo una serie di oggetti che ciascun personaggio riconosce come appartenenti alla propria infanzia. Rappresentando un vincolo con il loro passato, questi oggetti condivisi creano un ambiente di intimità e connessione tra i protagonisti, agendo come un filo invisibile che li lega fra loro. Questo potente simbolismo gli permette di sentirsi parte di un'entità più grande, uniti da una storia comune che arricchisce la comprensione della propria identità.

VITO: Este libro es mío.

TERRI: Este sombrero es mío.

GOTIS: Esta foto es mía.

VITO: Huelen el bizcochuelo.

TERRI: Es el de mi infancia.

GOTIS: De la mía también. Pero el libro y el sombrero también los recuerdo.

TERRI: Me pasa lo mismo.

VITO: Chicos, se dan cuenta. Yo soy Boyon.

GOTIS: ¿Yo soy Boyon?

TERRI: Yo también soy Boyon.

VITO: Juntos somos Boyon.

L'emozionante finale mostra il vero significato dell'opera: la ricerca di Boyón da parte dei protagonisti si rivela, in realtà, una profonda ricerca

di sé stessi, dell'identità di ognuno di loro. Nelle parole dell'autore, emerge chiaramente questa prospettiva: «La idea de la búsqueda Boyón es la abstracción en su concepción teórica de la obra, es la búsqueda de la identidad individual y, por ende, de la identidad colectiva de todos, niños y adultos» (Torregiani, 2023c). La ricerca della propria identità non è un processo limitato all'infanzia e all'adolescenza, ma si estende lungo l'intero arco della vita, permettendo a ciascuno di definire (e ridefinire) chi è e chi desidera essere.

Per quanto riguarda il linguaggio del dolore, in *Boyón, y la isla de la incertidumbre* non si assiste a una manifestazione esplicita della sofferenza così come avviene in *Preguntas*. Tuttavia, un momento significativo si verifica quando Vito, poco prima di entrare nella casa di Boyón, condivide le sue preoccupazioni rispetto alle possibili reazioni all'imminente scoperta e mostra una profonda nostalgia per il viaggio che sta per giungere al termine. Questa scena consente agli spettatori di entrare nelle emozioni del personaggio, creandovi un forte legame emotivo. Difatti, quando l'opera viene portata in scena, l'interpretazione degli attori, le melodie evocative e gli elementi scenografici creano un'atmosfera suggestiva che stimola giovani e adulti a immergersi nella storia riflettendo sulla propria identità. In questo modo, l'opera non solo diventa uno spettacolo teatrale, ma un vero e proprio viaggio intimo che invita il pubblico a confrontarsi con sé stesso, alla ricerca della propria *isla* interiore. Attraverso il processo di introspezione suscitato, l'opera compirà appieno con il proprio intento: trasformare gli spettatori in attivi protagonisti nella ricerca della propria identità e, di conseguenza, come afferma Elizabeth Jelin, in ambasciatori di una coscienza collettiva dove la memoria prosegue la propria lotta per la verità e la giustizia.

2.4 *Una carta para Clara* di Antonia García Castro

Se *Preguntas* e *Boyón, y la isla de la incertidumbre* esplorano apertamente un campo tematico analogo, *Una carta para Clara* se ne discosta, divergendo lo sguardo su temi diversi e offrendo una prospettiva più originale. L'autrice Antonia García Castro – scrittrice, sociologa e docente cilena – affronta il tema dell'identità in maniera più sottile, lasciando spazio invece alla grande tematica dell'esilio. È chiaro che essa riveste una grande importanza per comprendere le conseguenze psicologiche delle vittime, specialmente quando tale esperienza coinvolge i bambini. Senza dubbio, l'allontanamento forzato dalla propria terra di origine rappresenta un evento traumatico che, se non elaborato adeguatamente, può portare a profonde implicazioni sull'identità della vittima, minando le fondamenta della sua persona e portandola a una totale riconsiderazione di sé.

In *Una carta para Clara* Antonia García Castro approfondisce questo tema in virtù della sua personale esperienza di espatrio forzato avvenuto durante l'infanzia. A causa dell'attivismo politico dei suoi genitori in Cile, è stata costretta a vivere momenti di clandestinità per poi, successivamente, esiliarsi con sua madre in Francia per un lungo periodo durato otto anni. Una volta conclusa la dittatura e raggiunta una fase di stabilità democratica nel paese, nel 2004 la scrittrice è tornata definitivamente in America stabilendosi a Buenos Aires, città in cui ha progressivamente costruito il suo percorso di vita. Pertanto, è chiaro che il vissuto di García Castro ha influenzato la scrittura dell'opera, permettendole di articolare un racconto in cui si esplora in modo autentico le implicazioni dell'esilio forzato e, conseguentemente, il tema dell'identità legato a esso. Tuttavia, come ci tiene a precisare l'autrice, l'opera non costituisce una testimonianza diretta della sua esperienza, ma piuttosto una creazione artistica fittizia in cui ha tratto ispirazione da alcuni momenti della sua vita. Essendo Antonia pienamente consapevole che la sua storia, nella sua cruda realtà, non sarebbe stata in grado di catturare l'attenzione e l'interesse dei bambini ma, anzi, li avrebbe potuti spaventare eccessivamente, l'autrice ha preso una decisione ponderata. Infatti, se l'obiettivo è creare una "memoria ejemplar" (Todorov, 2000) che possa essere tramandata attraverso le generazioni e che possa ispirare riflessioni per il futuro, allora diventa essenziale garantire che questa trasmissione avvenga nel modo migliore possibile. Quindi, pur avendo come base elementi autobiografici, l'opera si sviluppa attraverso una narrazione del tutto immaginaria.

Bueno, a mí no me interesaba contar como fueron los hechos, solo tomar algunas situaciones de mi experiencia personal para recrear otras cosas. [...] Yo lo que intenté fue una recreación, o sea no quería escribir un testimonio, sino que quería tomar, a partir de algo que había conocido, para crear una situación libremente inspirada de esta experiencia y de otras experiencias que conocí. Tomé algunos episodios específicos como motor para la escritura, como motivación, algunos motivos, imágenes y situaciones (Torregiani, 2023d).

È necessario evidenziare che *Una carta para Clara* è nata dalla scrittura di un'opera anteriore, più lunga e con una carica emotiva più forte. L'opera in questione si chiama *Escribe de nuevo antes de volver* ed essendo stata concepita senza un'impostazione pedagogica specifica per i bambini, l'opera originale si rivolge a un pubblico più ampio, assumendo caratteri differenti e improntati sulla riflessione storico-politica. Riconoscendone il grande potenziale, per partecipare al concorso di drammaturgia per l'infanzia l'autrice

ha dovuto operare un lavoro di “desescritura” (Torregiani, 2023d). Il suo intervento ha implicato la selezione delle scene più rilevanti, la condensazione delle idee e il loro adattamento al giovane pubblico.

La obra original tiene otro título y otras características. [...] Se llama *Escribe de nuevo antes de volver*. En esta obra hay 3 monólogos de María haciendo el vestido de Lili. Son escenas que son más de reflexión, donde ella va contando, aparecen otros personajes. La obra original no es solo para niños, es una obra para todo público y más bien para adultos porque los monólogos son para adultos. Pero ya estaba la posibilidad de hacer solo las escenas impares, que eran las escenas para chicos, y estaba la posibilidad de sacarlas y de hacer un montaje. Tiene la forma de teatro, pero es casi una pequeña novela, o un cuento largo. [...] Para el concurso tuve que reducir e ir al punto. Me condensé, no rescribí, saqué. No es una reescritura es, más bien, una suerte de adaptación de la obra original, pero como te dije, retomando escenas (Torregiani, 2023d).

Ad ogni modo, sia *Escribe de nuevo antes de volver* che *Una carta para Clara* presentano un’emozionante narrazione in cui prendono vita due affascinanti personaggi, María e Lili. Grazie all’originale drammaturgia dell’autrice e alla sua maestria nel dar loro forma e profondità, le due protagoniste emergono nella storia con caratteristiche uniche: María è una giovane donna di trentatré anni e madre di Clara, una bambina che non appare mai fisicamente nell’opera ma che, da come si evince dal titolo, rappresenta il fulcro intorno al quale ruota l’intera narrazione. Quando era piccola, María è dovuta partire con sua madre in esilio in Francia poiché, come viene solamente accennato nella storia, era estremamente pericoloso rimanere in Cile. Per lenire la nostalgia, prima della partenza le viene regalata una bambola come compagna di viaggio, Lili. Nell’opera, quest’ultima svolge una funzione pedagogica significativa, distinguendosi per la sua innata ironia, dinamicità e profondità psicologica che invadono l’intero testo e contribuiscono ad alleggerire l’intensità della storia.

LILI. [...] Yo pensé que no tenías papá porque no se le veía por ninguna parte. Pero después supe que estaba jugando a las escondidas no sé dónde, algo así dijeron. Yo no sabía que los adultos también jugaban a las escondidas pero bueno, era una muñeca muy joven en esos años y no sabía muchas cosas.

La notevole somiglianza tra la storia di García Castro e il personaggio di María suggerisce fortemente che la protagonista sia il suo stesso alter ego. Questa teoria è avvalorata soprattutto dalla storia della nascita del per-

sonaggio di Lili: l'idea di includere una bambola come protagonista dell'opera deriva proprio da una bambola che la stessa scrittrice aveva quando era piccola e che si è portata con sé in Europa. Nonostante questo giocattolo avesse dei tratti completamente differenti a quelli che possiede Lili, esso ha svolto un ruolo significativo nella creazione di *Una carta para Clara*:

Hubo una muñeca muy especial que no tenía ninguna de las características que tiene Lili. Era otro tipo de muñeca. Y cuando surge esta necesidad de irse de Chile, esa parte de “¿qué me llevo?”, solo recuerdo que el día que nos fuimos yo iba con esa muñeca. La muñeca sigue existiendo, pero no es Lili [...]. Esta fue mi experiencia personal de mi vida personal. Sin embargo, el personaje de Lili de *Una carta para Clara* nació de otra forma [...]. Y desde el momento en que nació Lili, tuvo vida propia. Ella se manda sola desde el día uno, desde que dijo la primera frase en mi cabeza empezó a cobrar su personalidad (Torregiani, 2023d).

Approfondendo maggiormente la trama di *Una carta para Clara*, la storia si apre con María che, dopo un lungo periodo di lontananza dalla sua adorata bambola d'infanzia, decide di salire in soffitta alla sua ricerca. Tra la polvere e il disordine, María trova Lili distesa a terra, dopo essere caduta dallo scaffale in alto mentre si sporgeva per guardare fuori dalla finestra le foglie che cadono dagli alberi. Questa preziosa scena è ricca di significato e introduce, piano piano, il tema della partenza e della nostalgia sotto una luce più metaforica e incline ai bambini:

MARÍA: [...] Y se puede saber qué es lo que querías mirar por la ventana?

LILI: El otoño.

MARÍA: ¿El otoño?

LILI: El otoño.

MARÍA: ¿Y por qué?

LILI: ¿Cómo “por qué”? ¡Porque es lindo! ¿Por qué va a ser? Es mi estación preferida. (Con entusiasmo.) Todo cambia de color. Se vienen los naranjos. Los rojizos. Los amarillos. Se pone todo tan bonito. Por esa ventana se van cayendo las hojas de un árbol. Me gusta saludarlas, son amigas mías. Chau... les digo... chau, hojitas queridas, que les vaya bien, no se olviden de volver. Me encanta ver las hojas cuando se van. ¿Las has visto, María? [...]

Fin dalle prime scene emerge chiaramente il linguaggio del dolore, una presenza costante e intensa che permea l'intera opera teatrale. In questo caso, l'espressione “no se olviden de volver”, pronunciata con un tono di affetto e di preoccupazione, costituisce una sorta di richiamo emotivo a

non dimenticare le proprie origini e il legame con la propria terra. Questa simbolica frase – così come molte altre che manifestano il dolore – però, “en ningún momento produce sentimientos de miedo o terror” (Di Matteo, 2020, 179). Infatti, tale profonda emotività viene mitigata grazie alla presenza di Lili la quale, attraverso la sua freschezza di animo, offre al giovane pubblico un equilibrio prezioso tra la drammaticità del tema trattato e un tocco di leggerezza. Attraverso il linguaggio vivace di Lili, Antonia García Castro riesce a dare voce a un’esperienza dolorosa in modo semplice e accessibile ai bambini. Infatti, la sua sagace capacità nell’equilibrare le emozioni consente al giovane pubblico di immergersi totalmente nella narrazione senza essere sopraffatto da spiacevoli sensazioni.

LILI: [...] Hicimos un viaje. Un largo viaje. Las dos juntitas. María no se llevó ningún otro juguete (Al público: ¡qué desastre esta familia!) Y eso que tenía muchos... Es más... a mí me regalaron para eso, para que acompañara a María en ese viaje. O sea como dama de compañía. Porque yo era una muñeca de categoría. Toda una señorita. No una de esas muñecas mal educadas que se hacen pipí. Miren qué gracia... hacerse pipí... Y, claro, con María atravesamos el océano. La llevamos también a su mamá para que no se sintiera sola. Y juntitas las tres, nos subimos al avión y nos fuimos a otro país. No son cosas que se olviden fácilmente. Y hasta aprendimos otro idioma... Entonces me convertí en una muñeca bilingüe” [...].

Il momento di maggior climax avviene quando María esplicita a Lili il vero motivo della sua visita: far scendere la bambola al primo piano per giocare con sua figlia Clara e farle compagnia, dato che «está haciendo un montón de preguntas y no las sé contestar... Pensé que podrías ayudarme...». In modo sorprendente, ma non del tutto inatteso, il tema della domanda torna ad essere presente anche nell’opera di García Castro. Nonostante non si faccia riferimento al tipo di domande formulate dalla bambina, possiamo pensare che, considerando il contesto della storia, esse riguardino interrogativi interiori, così delicati da lasciare senza parole Maria. Infatti, essendo Clara nipote di un desaparecido e di una esiliata, è probabile che questi dubbi riguardino la sua complessa storia familiare.

Persuadere Lili a “trasferirsi” si rivela una vera sfida: nonostante l’entusiasmo di avere una nuova compagna di giochi, la bambola è restia a cambiare piano poiché questo significherebbe lasciare il suo piccolo mondo fatto di abitudini, certezze, amici e ricordi, per adattarsi – di nuovo – a un ambiente diverso e sconosciuto. Infatti, ciò che la frena è soprattutto la paura di soffrire nel sentire la mancanza dato che, utilizzando le stesse pa-

role di Lili, «cuando uno viaja siempre echa de menos». In questa scena, il sentimento della nostalgia è estremamente avvolgente e arriva diretto ai lettori-spettatori, suscitando in loro una forte identificazione con i sentimenti della bambola e, magari, rievocando i propri legami affettivi che possono essere stati lasciati alle spalle.

LILI: ¡Todo! Todo lo que está aquí. Es mi casa. (Pausa.) Te digo más... Es mi patria.

MARÍA: ¿Tu qué?

LILI: Mi patria. ¿No se dice así?

MARÍA: Sí, se dice así. Pero... ¿no será mucha palabra para un desván?

LILI: ¡Y qué culpa tengo yo! Cada cual tiene la patria que puede. Esta es la mía. Porque nosotras, las muñecas no elegimos a dónde vamos. Nos llevan. Tú me trajiste aquí y yo me acostumbré. Y ahora, si me llevas a otro lugar, voy a extrañar. No quiero extrañar.

Associare la soffitta alla patria è un'efficace strategia che l'autrice utilizza per introdurre il tema dell'identità, dato che essa costituisce una parte fondamentale di ciascuno di noi. Affrontare l'esilio e lasciare la propria patria significa inevitabilmente abbandonare una parte di sé, e questa esperienza di separazione impatta l'identità individuale, modificandola inevitabilmente. Nonostante possa risultare complicato far comprendere ai bambini concetti così importanti, in realtà, García Castro riesce a spiegare, in modo chiaro e semplice, il significato di "esilio" e "dittatura", collocando queste due esperienze nel quadro della violazione dei diritti umani.

LILI: María... ¿Cómo era esa palabra tan complicada que empezaba con E? [...]

MARÍA: Ah... ¿pero de qué se trataba?

LILI: Era una palabra que quería decir que te ibas lejos y que no tenías ganas de irte... pero tenías que irte igual no más porque era peligroso quedarse y, entonces, estabas obligado...

MARÍA: Ah... Exilio...

LILI: Eso... (*Pensativa.*) María, ¿no me estaré yendo otra vez al exilio, no?

MARÍA: No Lili... Sólo se trata de bajar las escaleras. Vas a volver a ser la muñeca de una niña.

[...]

LILI: Es por el exilio... No quiero irme al exilio...

MARÍA: ¡Fanfarrona! ¡Porfiada! Ya te dije que no te vas al exilio. El exilio es cuando te obligan. Cuando no te dejan vivir en tu país. ¿Te acuerdas? En Chile

había una dictadura. Eso es cuando no se puede elegir nada... Casi nada... Viene una persona y te dice: “A partir de ahora, señoras, señores, mando yo”. Y si uno no está de acuerdo, si uno no piensa como el dictador –que así se llama el que quiere mandar a todo el mundo– uno a veces se va... porque corre peligro... o qué sé yo... para vivir en libertad... ¿entiendes?

La funzione pedagogica che riveste *Una carta para Clara* è chiara: l’opera si fa carico del linguaggio del dolore e, attraverso l’allegria dei suoi personaggi e l’atmosfera intensa e nebulosa, affascina il pubblico stimolandone la riflessione sugli aspetti storico-emozionali legati all’esilio e alla dittatura in America Latina. Quindi, sebbene le tematiche del trauma e della sofferenza emergano esplicitamente, esse però si inseriscono in un contesto leggero e piacevole, consentendo ai giovani spettatori di sentirsi a loro agio nell’esplore vissuti sensibilmente complessi.

En ese momento lo que me interesaba era poder hablar de estos temas sin espantar a los chicos [...]. No hace falta ir al corazón de la política de represión y coercitiva. Para mí es un problema que las políticas de la memoria se centren prioritariamente en los crímenes y en la situación de sufrimiento... El protagonismo del mal. Claro, hay que saber que sucedió, que sigue sucediendo y que va a suceder. Pero a mí me interesa otro punto de vista. En lo que escribo yo no quiero ser la guardiana de la memoria de los asesinos. [...] La política de la memoria es exitosa cuando deviene una política del conocimiento y de la reflexión porque necesito algo que me prepare para esta vida. [...] En esta historia tan terrible también hay una forma de belleza que está en la mirada que tenemos sobre los hechos que ocurrieron y es algo que se les escapa a los otros que son incapaces de ver. [...] Si tuviera que quedarme con algo, no me quedaría solamente con el conocimiento de cómo nos persiguieron, como nos hicieron daño y como nos separaron, sino qué cosa somos nosotros, en qué somos diferentes [...]. Yo quiero transmitir todo esto (Torregiani, 2023d).

Nel finale dell’opera, dopo essere finalmente riuscita a convincere Lili riguardo al suo trasferimento al piano inferiore, le due protagoniste decidono di scrivere una lettera a Clara. In questa, oltre a informare la bambina riguardo i gusti e le abitudini di Lili, viene raccontata la storia di come si sono conosciute e il motivo del viaggio che le ha portate a lasciare la propria terra di origine.

LILI: La escribo yo. O sea, yo dicto, tú escribes. “Querida Clara. Te presento a Lili. Es

mi muñeca más antigua. La más querida. Me la regalaron...”

MARÍA: Espera un poco no puedo escribir tan rápido...

LILI (*dictando más lento*): Me la regalaron cuando nos fuimos a Francia. Hace muchos muuuchos años. Cuando nos tuvimos que ir lejos porque... (*vacila, lo piensa un momento, luego le susurra a MARÍA el resto de la carta*).

Richiamando alla memoria il viaggio, le due si ricordano di una vecchia foto scattata prima della partenza per la Francia. In questa, la mamma di María mostrava coraggiosamente «el puñito en alto [...] a media asta», simbolo della resistenza, come a voler comunicare la volontà di non arrendersi e di continuare la lotta per i propri ideali. Non è casuale se, nell'ultima scena, sarà proprio Lili ad assumere la stessa posa quando Maria le proporrà di scattarsi una nuova foto insieme, da inserire nella lettera per Clara. In questo senso, Lili, volta a diventare una compagna di vita per sua figlia, diventa emblema della resilienza e paradigma dell'approccio didattico da assumere verso i giovani di oggi. Dunque, la bambola, la lettera e la foto saranno il regalo che Maria darà a sua figlia Clara il quale, metaforicamente, costituisce l'eredità di una famiglia sradicata dalla propria terra e «el legado de una memoria inquieta, constantemente dividida entre las dos orillas del océano» (Di Matteo, 2020: 180).

Al momento *Una carta para Clara* non ha avuto ancora l'opportunità di essere portata in scena. Tuttavia, c'è una forte determinazione ad eseguirne la rappresentazione dato che si desidera diffondere la tematica dell'esilio anche tra il giovane pubblico. Per questo motivo, l'opera di García Castro suscita grandi aspettative e l'entusiasmo per la sua futura rappresentazione è tangibile in coloro che hanno avuto il privilegio di scoprire in anteprima la sua incantevole trama.

L'obiettivo principale di questa ricerca è stato quello di condurre un'analisi delle strategie utilizzate nel nuovo panorama teatrale argentino per comunicare con il pubblico infantile. Attraverso questa ricerca, è stato possibile far luce sulla complessa relazione tra linguaggio, teatro e giovani spettatori, sottolineando come le scelte linguistiche e sceniche possano influenzare in modo significativo l'esperienza emotiva e cognitiva dei bambini durante lo spettacolo. Dopo un'attenta analisi dell'opera *Dolerse* di Cristina Rivera Garza e dopo aver ascoltato la testimonianza di Paula Bombara e di Anabella Valencia, ho tratto una conclusione fondamentale: per comunicare efficacemente con i più piccoli su questi delicati temi, è fondamentale evitare le storie che possono suscitare paura o ansia; è invece necessario usare il linguaggio del dolore, un linguaggio semplice, chiaro e appositamente

progettato per esprimere i sentimenti e le emozioni generate dalle esperienze traumatiche. Infatti, sentendosi sensibilmente coinvolti, i giovani riescono a identificarsi molto di più nella narrazione stessa e questa immersione li porta a riflettere sulle implicazioni dell'opera nella loro vita e nella società in generale. Lo spettatore diventa così un protagonista del suo tempo, un individuo consapevole e attivo che svolge un ruolo significativo sia nella promozione dei diritti umani sia nelle grandi sfide sociali del suo tempo: il recupero dei genitori, alias nipoti delle *Abuelas* e figli dei desaparecidos. Quindi, nella narrazione rivolta al pubblico infantile, l'attenzione alla violenza della dittatura deve cedere il passo alle esperienze emotive legate alla lotta per i diritti umani, preservando così la sensibilità dei giovani spettatori e sottolineando, allo stesso tempo, le storie di resilienza, speranza e impegno sociale dell'Argentina. Le opere teatrali *Preguntas, Boyón, y la isla de la incertidumbre* e *Una carta para Clara* non solo presentano storie intrinsecamente suggestive che invitano a profonde riflessioni, ma sono anche in grado di coinvolgere attivamente il piccolo pubblico nei sentimenti dei personaggi. In questo modo, ogni opera diventa un ponte tra finzione e realtà, permettendo ai bambini di immergersi nella vita dei protagonisti e sperimentare in prima persona le sfumature delle loro emozioni. Quindi, questa esperienza teatrale andrà oltre il semplice godimento dello spettacolo: nutrirà l'empatia, stimolerà il pensiero critico, incoraggerà i giovani a esplorare la storia del loro paese e, infine, contribuirà a formare cittadini sensibili, consapevoli e responsabili per il futuro.

Bibliografía

- ARES, A. (2020). *Preguntas*, opera inedita.
- BASILE, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*, Villa María: Eduvim.
- BUTLER, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría* Buenos Aires: Paidós.
- CRENZEL, E. (2010). *Los desaparecidos en la Argentina: memorias, representaciones e ideas*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- DÍAZ, S.A. (2019). Reconstrucción de la memoria colectiva: teatralidad y espacio público, *Telondefondo*, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, n. 29, pp. 169-182.
- DI MATTEO, A. (2019). Giro intersubjetivo y ética de la relación: olvido y amnesia en las memorias desdobladas de Mariana Eva Pérez y Anabella Valencia, *Ori-llas*, n. 8, pp. 427-438.
- DI MATTEO, A. (2020). Pesadillas, castigos y re-apariciones. Los testigos integrales en el teatro de Ariel Barchilón, in Cattarulla, C. (coord.), *Imaginario testimonial latinoamericano en contextos de violencia: sueños, lugares, actores*, Roma: Nova Delphi Academia, pp. 43-55.
- DI MATTEO, A. (2020) Teatroxlaidentidad para público infantil: apuntes para una pedagogía teatral de la memoria, *Letterature d'America*, Bulzoni Editore. n. 181-182, pp. 161-182.
- DI MATTEO, A. (2021). Teatroxlaidentidad para público infantil: la pedagogía teatral de la memoria frente al giro generacional, *Actas del I Congreso Internacional Teatro x la Identidad*, pp. 26-37.
- DIZ, M.L. (2017). Teatro x la Identidad: un escenario para la causa de Abuelas de Plaza de Mayo, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n. 16, pp. 172-194.
- DUBATTI, J. (2014). El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino, *CENA*, n. 15, -19.
- FANEGO, D. (2001). Las abuelas nos abrieron el alma, *Página/12*.
- GARCÍA CASTRO, A. (2017). *Escribe de nuevo antes de volver*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- GARCÍA CASTRO, A. (2020). *Una carta para Clara*, opera inedita.
- HALBWACHS, M. (1950). *La mémoire collective*, Parigi: Presses universitaires de France.
- HIRSH, M. (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*, Madrid: Carpe Noctem.
- JELIN, E. (2021). *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- JELIN, E. (2017). *La lucha por el pasado*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- MALVIDO, A. (2019). Teatro y política: reflexiones sobre el teatro como expresión

- de problemáticas sociales. *Ciclo Teatro X La Identidad*, Historia del Teatro Argentino, 4ta. Cohorte, Diplomatura en Dramaturgia CCPU-UBA <<https://teatroxlaidentidad.net/material/investigaciones/TxI-Investigacion-AMalvido-ReflexionesSobreElTeatro.pdf>>.
- NANNI, S. (2016). Teatroxlaidentidad, *Krypton*, 7, pp. 27-32.
- NANNI, S. (2020). *Memoria y derechos humanos, el desafío pedagógico*, Roma: Nova Delphi Academia.
- NORA, P. (1992). *Lieux de mémoire III. Les France*, Paris: Gallimard.
- OGÁS PUGA, G. (2003). Teatroxlaidentidad: Un teatro en busca de su identidad. *Latin American Theatre Review*, 37(1), pp. 141-148.
- PERASSI, E., CALABRESE, G. (2017). *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Argentina*, Milano: Ledizioni.
- PEREZ, M.E. (2022). *Fantasmas en escena*, Buenos Aires: Paidós.
- PEREZ, M.E. and CAPDEPÓN, U. (2023). Las infancias afectadas por el terrorismo de Estado en el Cono Sur: violencias, agencias y memorias. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Núcleo de Estudios sobre Memoria, Buenos Aires, v. 10, n. 19.
- RABE MONTI, M. (2020). *Boyón, y la isla de la incertidumbre*, opera inedita.
- RAGGIO, S. (2017). Transmisión de la memoria: la experiencia en el encuentro con Otros. El largo proceso de institucionalización de la memoria en la escuela. *Aletheia*, vol. 7, n. 14.
- RICOEUR, P. (2004). La memoria herida y la historia. *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- RIVERA GARZA, C. (2015). *Dolerse*, México: Surplus Ediciones.
- SCHWAB, G. (2015). Escribir contra la memoria y el olvido, in Mandolessi, S. and Alonso, M. (eds.), *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios*, Villa María: Eduvim, pp. 53-84.
- SINI, M.A. (2013). Il teatro può contribuire a una presa di coscienza identitaria?. *Anuac*, n. 1, v. II, pp. 1-28.
- Teatro X la Identidad. (2012). *Teatro x la identidad. Obras de teatro de los ciclos 2010 y 2011*, Buenos Aires: Plan Nacional de Lectura Ministerio de Educación.
- TODOROV, T. (2000). *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.
- TORREGIANI, F. (2023a). Conversazione con Anabel Ares, archivo privado, Buenos Aires.
- TORREGIANI, F. (2023b). Conversazione con Paula Bombara, archivo privado, Buenos Aires.
- TORREGIANI, F. (2023c) Conversazione con Mariano Rabe Monti, archivo privado, Buenos Aires.
- TORREGIANI, F. (2023d). Conversazione con Antonia García Castro, archivo privado, Buenos Aires.

TORREGIANI, F. (2023e). Conversazione con Anabella Valencia, archivio privato, Buenos Aires.

TORREGIANI, F. (2023f). Conversazione con Patricia Zangaro, archivio privato, Buenos Aires.

Sitografia

<www.abuelas.org.ar>

<<https://teatroxlaidentidad.net/quienessomos>>

<<https://www.abuelas.org.ar/noticia/mi-nieto-me-dio-vida-257>>

<<https://www.abuelas.org.ar/noticia/teatro-por-la-identidad-es-un-lugar-de-resistencia-artistica-580>>

<www.teatroxlaidentidad.net>

<<https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/conadi>>

LIA MONTEREALE

*La circolazione internazionale dei beni culturali:
principali profili giuridici, giurisprudenziali e di diplomazia culturale**

ABSTRACT

Il controllo sulla circolazione internazionale dei beni culturali costituisce un'attività complessa, finalizzata a preservare l'integrità del patrimonio culturale, la quale richiede competenze tecniche e specialistiche (tra cui, a titolo esemplificativo, le figure professionali di giuristi, archeologi, storici dell'arte, numismatici, demo-etno-antropologi, musicologi, restauratori) e coinvolge molteplici soggetti tra cui, da un lato, il Ministero della cultura, in particolare gli Uffici esportazione, la Direzione generale Archeologia belle arti e paesaggio, il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, l'Avvocatura generale dello Stato, e, dall'altro, il mercato dell'arte rappresentato da antiquari, collezionisti, commercianti e Case d'aste. Il presente articolo costituisce, pertanto, l'estratto di un lavoro più ampio di studio e di ricerca con cui si è inteso fornire un utile strumento finalizzato ad illustrare la struttura organizzativa, la normativa, le procedure giuridico-amministrative e le attività legate alla circolazione internazionale dei beni culturali, con particolare riferimento al diritto nazionale, anche alla luce delle pronunce giurisprudenziali più significative, nonché al diritto dell'Unione europea, alle Convenzioni internazionali finalizzate alla lotta al traffico illecito dei beni culturali e alle attività di diplomazia culturale per il recupero e il ritorno dei beni rubati e/o illecitamente esportati.

The control over the international circulation of cultural goods constitutes a complex activity, aimed at preserving the integrity of the cultural heritage, which requires technical and specialised skills (including jurists, archaeologists, art historians, numismatists, demo-ethno-anthropologists, musicologists, restorers) and involves multiple roles including, on the one hand, the Ministry of culture, in particular the Export offices, the Directorate General for Archaeology, fine arts and

* Estratto della tesi di Master biennale di secondo livello "Esperti nelle attività di valutazione e di tutela del patrimonio culturale", Dipartimento di Studi Umanistici - Università degli Studi Roma Tre, relatore avv. Lorenzo D'Ascia. correlattrice dott.ssa Stefania Bisaglia.

landscape, the Carabinieri Command for the Protection of Cultural Heritage, the State lawyers, and, on the other, the art market represented by antique dealers, collectors and auction houses. This article, therefore, is the extract of a broader study and research work with which it was intended to provide a useful tool aimed at illustrating the organization, the legislation, the administrative procedures and the activities related to the international circulation of cultural goods, especially with reference to national law, also in light of the most significant judge rulings, as well as to European Union law, international Conventions aimed at fighting the illicit trafficking of cultural goods and to cultural diplomacy activities for the recovery and return of stolen and/ or illicitly exported goods.

PAROLE-CHIAVE: circolazione internazionale di opere d'arte, esportazione di beni culturali, diplomazia culturale, uffici esportazione, ministero della cultura, importazione di beni culturali.

KEYWORDS: international circulation of artwork, export of cultural goods, cultural diplomacy, export offices, ministry of culture, import of cultural goods.

1. Introduzione

In Italia, la disciplina specialistica concernente la circolazione internazionale dei beni culturali trova la sua fonte primaria nel decreto legislativo n. 42 del 2004 recante il *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, d'ora in avanti anche Codice, il quale stabilisce le regole e le procedure giuridico-amministrative in materia di circolazione internazionale di beni già riconosciuti di interesse culturale, o non ancora riconosciuti come tali ma suscettibili di esserlo. Il Codice esprime un orientamento protezionistico tipico dei Paesi c.d. esportatori o *source countries* che rientrano tra quei Paesi ricchi di beni culturali che, soprattutto in passato, sono stati saccheggianti a favore dei Paesi c.d. importatori o *market countries*. Il Capo V del Codice si apre con l'articolo 64-*bis* secondo cui il controllo sulla circolazione internazionale, definita funzione di preminente interesse nazionale, è finalizzato a preservare l'integrità del patrimonio culturale in tutte le sue componenti. Tale affermazione «in tutte le sue componenti» va letto in combinato disposto con l'articolo 9 della Costituzione secondo il quale la Repubblica «promuove lo sviluppo della cultura» e «tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione». L'articolo 64-*bis*, comma 3, precisa inoltre che i beni costituenti il patrimonio culturale non sono assimilabili a merci. In considerazione del principio euro-unitario di libera circolazione, in base al quale è illegittima l'apposizione di divieti o restrizioni all'importazione, esportazione o transito di merci, il legislatore italiano, facendo leva sull'art. 36 TFUE (ai sensi del quale restano fermi i divieti alla libera circolazione giustificati da esigenze di protezione del patrimonio culturale) ha distinto nettamente i beni culturali dalle 'merci'¹. La normativa codicistica va integrata con la disciplina contenuta nel regio decreto n. 363 del 1913, per quanto ancora applicabile (articolo 130 del Codice dei beni culturali) e con la circolare n. 13 del 2019 della Direzione generale Archeologia belle arti e paesaggio del Ministero della cultura recante *Atto di indirizzo in materia di uscita dal territorio nazionale, ingresso nel territorio nazionale ed esportazione dal territorio dell'Unione europea dei beni culturali e delle cose di interesse culturale* che fissa i principi e le regole operative in materia di circolazione internazionale dei beni culturali.

Le ultime modifiche apportate al Codice sono state introdotte dalla legge 4 agosto 2017, n. 124 (legge annuale per il mercato e la concorrenza), al fine di semplificare le procedure relative al controllo della circolazione

¹ L'art. 36 del Trattato sul funzionamento dell'Unione europea (TFUE) deriva dall'articolo 30 del Trattato istitutivo della Comunità economica europea (Roma, 25 marzo 1957).

internazionale delle cose antiche che interessano il mercato dell'antiquariato. In particolare, il comma 175 dell'art. 1 della legge sopracitata ha apportato varie modifiche, riassumibili come segue: (i) in linea generale, viene innalzato il limite ordinario di vetustà dei beni per la sottoposizione a tutela da cinquanta a settant'anni (cfr. art. 10, comma 5, del Codice); (ii) viene riconosciuta una nuova ipotesi di vincolo di tipo eccezionale per i beni aventi almeno cinquant'anni (nuova lettera *d-bis* dell'art. 10, comma 3, del Codice), avviabile anche su iniziativa degli Uffici esportazione, stabilendo che in tal caso il vincolo è adottato dalla Direzione generale competente per materia del Ministero della cultura nel termine di 60 giorni dalla data di presentazione della dichiarazione anziché dalle Commissioni regionali; (iii) viene introdotto il registro elettronico (secondo periodo del comma 2, dell'art. 63, del Codice dei beni culturali), visionabile *on-line* dal Soprintendente, per le attività commerciali di cose antiche o usate; (iv) si stabilisce che non è soggetta ad autorizzazione l'uscita dal territorio nazionale dei seguenti beni: a) le opere d'arte di autore vivente o non aventi ancora settant'anni (prima della novella erano cinquanta); b) i beni di autore non più vivente e aventi almeno settant'anni e di valore inferiore a 13.500 euro (ad eccezione di: reperti archeologici; smembramento di monumenti; incunaboli e manoscritti). In questi casi, l'interessato ha l'onere di presentare all'Ufficio esportazione un'autodichiarazione comprovante che il bene rientra in una delle predette categorie, sottratte ad autorizzazione in uscita. Il successivo comma 176 dell'art. 1 della legge sopracitata ha disposto, mediante l'emanazione di un apposito decreto ministeriale, a) la definizione o l'aggiornamento degli indirizzi di carattere generale a cui gli Uffici esportazione devono attenersi per la valutazione circa il rilascio o il rifiuto dell'attestato di libera circolazione, ai sensi dell'articolo 68, comma 4, del Codice, nonché le condizioni, le modalità e le procedure per il rilascio e la proroga dei certificati di avvenuta spedizione e di avvenuta importazione, ai sensi dell'articolo 72, comma 4, del medesimo Codice; b) l'istituzione di un apposito 'passaporto' per le opere, di durata quinquennale, per agevolare l'uscita e il rientro delle stesse dal e nel territorio nazionale.

2. Il controllo sulla circolazione internazionale dei beni culturali: l'ordinamento nazionale e le principali procedure giuridico-amministrative

Il controllo sulla circolazione internazionale dei beni culturali dal punto di vista scientifico e amministrativo è svolto dal Ministero della cultura per il tramite della Direzione generale Archeologia belle arti e paesaggio, Servizio IV *Circolazione* che si avvale degli Uffici esportazione, strutture periferiche incardinate presso le Soprintendenze Archeologia, belle arti e paesaggio, generalmente coincidenti con quelle aventi sede presso il capoluogo di regione (si fa presente che non tutte le Soprintendenze sono dotate di un Ufficio esportazione)². Tutte le istanze e le autocertificazioni concernenti la circolazione internazionale (sia in ingresso che in uscita) vanno compilate dagli utenti all'interno della piattaforma digitale SUE (sistema informativo Uffici esportazione), gestita dalla Direzione generale Archeologia belle arti e paesaggio. Nel SUE, l'interessato può scegliere l'Ufficio esportazione a cui indirizzare la pratica, non sussistendo criteri di competenza territoriale. Nello svolgimento delle attività di controllo sulla circolazione internazionale è fondamentale il ruolo svolto dal Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio culturale (CCTPC), il quale, istituito nel 1969, ha anticipato di un anno la Convenzione Unesco di Parigi del 1970, che esortava gli Stati Membri ad adottare misure idonee ed opportune per impedire l'acquisizione di beni illecitamente esportati e favorire il recupero di quelli trafugati. Il Comando TPC è inserito funzionalmente nell'ambito del Ministero della cultura quale ufficio di diretta collaborazione del Ministro e svolge compiti concernenti la sicurezza e la salvaguardia del patrimonio culturale nazionale attraverso la prevenzione e la repressione delle violazioni alla legislazione di tutela dei beni culturali e paesaggistici³. Il Comando TPC, nello svolgimento dei suoi compiti in materia di circolazione, utilizza la banca dati dei beni culturali trafugati e/o illecitamente sottratti e rappresenta uno strumento molto importante per contrastare il traffico illecito delle opere d'arte.

Presso il Ministero della cultura è altresì attivo un apposito Comitato per il recupero e la restituzione dei beni culturali, istituito il 18 giugno 2008 e rinnovato di recente, che svolge compiti di coordinamento delle diverse

² Per un approfondimento sugli Uffici esportazione e sull'evoluzione dell'organizzazione della tutela sul territorio si vedano GATTI, 1992 e MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI – UFFICIO STUDI, 2002.

³ Sito web del CCTPC <<https://www.beniculturali.it/carabinieritpc>> consultato in data 27.08.2023.

attività del Ministero della cultura in ordine all'esercizio dell'azione di restituzione dei beni culturali illecitamente usciti dal territorio nazionale e ad ogni altra iniziativa diretta al recupero dei medesimi beni.

La circolazione internazionale dei beni culturali può essere definitiva (richieste di esportazione definitiva) o anche temporanea (in tal caso sussiste un obbligo di rientro del bene in Italia). In quest'ultimo caso, il Ministero può infatti autorizzare l'uscita temporanea delle opere la cui uscita definitiva è vietata ai sensi dell'articolo 65, comma 1 e comma 2, lettera a), del Codice dei beni culturali (ad esempio, quando trattasi di beni appartenenti alle collezioni pubbliche o di beni privati che sono stati dichiarati di interesse culturale) e autorizzare l'uscita temporanea delle opere di cui al comma 3, del predetto articolo 65, per le quali è obbligatorio richiedere l'attestato di libera circolazione in caso di uscita definitiva. Gli articoli 66 e 67 del Codice disciplinano i casi in cui può essere autorizzata l'uscita temporanea dei beni culturali⁴.

3. Il S.U.E. (Sistema informativo Uffici esportazione)

L'utente è tenuto ad espletare le pratiche di importazione e di esportazione tramite la piattaforma informatica S.U.E. del Ministero della Cultura, alla quale si deve previamente iscrivere⁵. Il SUE è entrato in funzione nel 2011 e costituisce il sistema per gestire *on-line* le procedure di esportazione e importazione di beni culturali. L'Ufficio esportazione, per il tramite del SUE, rilascia vari tipi di certificati, al fine di consentire: l'uscita definitiva dal territorio nazionale (attestato di libera Circolazione – ALC, licenza esportazione definitiva – LED, dichiarazione per l'uscita di oggetti d'arte eseguiti da più di settant'anni e di valore inferiore a 13.500 euro – DVAL, dichiarazione per opere aventi più di cinquant'anni e meno di settanta – D50, auto-dichiarazione per l'esportazione/spedizione di opere d'arte contemporanea – AAC); l'uscita temporanea dal territorio nazionale (attestato di circolazione temporanea – ACT e licenza di circolazione temporanea – LCT); l'entrata nel territorio nazionale (certificato di avvenuta spedizione – CAS e certificato di avvenuta importazione – CAI).

⁴ Per un approfondimento della normativa inerente la circolazione internazionale dei beni culturali, si vedano i seguenti autori: ALIBRANDI, FERRI, 2001. AUTIERI, DE PAOLIS, LUMETTI, ROSSI, 2007. FRIGO, 2007. SANDULLI, 2019. TAMIOZZO, 2023..

⁵ <<https://sue.cultura.gov.it/sue/FE/pagePublicLogin.aspx>>.

4. L'uscita definitiva dal territorio nazionale

In materia di uscita definitiva, l'articolo 65, del Codice, a seconda delle categorie di beni di cui trattasi, prevede l'applicazione di specifici regimi giuridici: 1. divieto assoluto di uscita; 2. uscita preceduta dal rilascio di una autorizzazione; 3. uscita preceduta dalla presentazione di una auto-dichiarazione, vidimata dagli Uffici esportazione. In particolare, l'articolo 65, comma 3, del Codice, prevede che l'uscita definitiva sia preceduta da autorizzazione (attestato di libera circolazione) per le seguenti 'cose': (i) cose mobili a chiunque appartenenti, che presentino un qualche interesse culturale, ancorché non ne sia stato accertato il livello, che siano opera di autore non più vivente, la cui esecuzione risalga ad oltre settanta anni e il cui valore sia superiore a 13.500 euro (la soglia di valore non si applica per reperti archeologici, oggetti derivanti da smembramento di monumenti, incunaboli e manoscritti per i quali è sempre obbligatorio l'attestato di libera circolazione); (ii) archivi e singoli documenti, appartenenti a privati, che presentino interesse culturale (anche se non ancora accertato formalmente); (iii) fotografie, con relativi negativi e matrici, opere cinematografiche e audiovisive o sequenze di immagini in movimento, documentazioni di manifestazioni sonore o verbali aventi almeno venticinque anni; (iv) mezzi di trasporto aventi più di settantacinque anni; (v) beni e strumenti di interesse per la storia della scienza e della tecnica aventi più di cinquant'anni. I punti (iii), (iv) e (v) costituiscono le cose rientranti nelle categorie di cui all'articolo 11, comma 1, lettere f), g) ed h), a chiunque appartengono.

In tutti questi casi l'interessato dovrà presentare l'istanza di rilascio di attestato di libera circolazione. In questa sede, l'Ufficio esportazione è legittimato a valutare l'interesse culturale della cosa presentata, e, ove ne ricorrano i presupposti, ad escluderne l'uscita definitiva, avviando al contempo il procedimento di dichiarazione di interesse culturale. In caso di assenza di interesse culturale, l'Ufficio esportazione ne autorizzerà l'uscita dal territorio nazionale mediante rilascio dell'attestato di libera circolazione.

L'articolo 65, commi 4 e 4-*bis*, del Codice, prevede l'uscita senza autorizzazione (mediante auto-dichiarazione sostitutiva) per le seguenti categorie di 'cose': (i) opere di pittura, di scultura, di grafica, e qualsiasi oggetto d'arte di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre settant'anni, che coincidono con le cose di cui all'articolo 11, comma 1, lettera d) del Codice; (ii) cose aventi più di settant'anni ma valore inferiore a 13.500 euro (tale soglia di valore non si applica per beni archeologici, oggetti derivanti dallo smembramento di monumenti, manoscritti e incunaboli per la cui

uscita occorre sempre l'attestato, indipendentemente dal valore attribuito) e per le quali bisogna presentare una dichiarazione di valore. In tali ultime ipotesi, l'Ufficio esportazione può richiedere la presentazione fisica delle cose. Altrimenti, il controllo all'uscita è rimesso ad una dichiarazione sostitutiva dell'interessato, da presentare mediante il SUE all'Ufficio esportazione, che vi appone un timbro a valere verifica e controllo (c.d. vidimazione per accettazione). Il documento così vidimato vale titolo per l'uscita del bene. Nel caso invece in cui l'Ufficio esportazione ritenga di non restituire il documento timbrato, a questo punto lo stesso dovrà avviare il procedimento di dichiarazione di interesse culturale del bene. Al riguardo, si ricorda la sentenza n. 5861 del 2021 con cui il TAR Lazio ha annullato l'Atto di indirizzo della Direzione generale ABAP in materia di circolazione internazionale (circolare n.13 del 2019), nella parte relativa alle pagine 11-14, in cui esso prevede che gli Uffici esportazione adottino un provvedimento espresso di diniego a seguito della presentazione della dichiarazione sostitutiva di cui all'articolo 65, comma 4-*bis* del Codice dei beni culturali, anziché procedere direttamente all'avvio del procedimento per la dichiarazione dell'interesse culturale.

Il successivo articolo 68, del Codice, regola il rilascio dell'attestato di libera circolazione. Il comma 3 stabilisce che l'Ufficio esportazione, accertata la congruità del valore indicato dall'istante nella 'denuncia' (domanda di esportazione), rilascia o nega con motivato giudizio, anche sulla base delle segnalazioni ricevute, l'attestato di libera circolazione, dandone comunicazione all'interessato entro quaranta giorni dalla presentazione della cosa. Il termine per il rilascio dell'attestato di libera circolazione è di quaranta giorni, termine non ritenuto perentorio da un costante e consolidato orientamento giurisprudenziale. L'Ufficio esportazione a cui è stata rivolta l'istanza di rilascio dell'attestato di libera circolazione accerta l'eventuale sussistenza nel bene degli elementi che potrebbero far insorgere un interesse culturale, attenendosi agli indirizzi di carattere generale stabiliti con decreto ministeriale⁶. L'eventuale diniego al rilascio dell'attestato di libera

⁶ In base al d.m. n. 537 del 2017, nella predisposizione delle relazioni storico - artistiche che costituiscono la motivazione *per relationem* dei provvedimenti di diniego, l'Amministrazione deve fare riferimento ai seguenti parametri: 1) qualità artistica dell'opera; 2) rarità in senso qualitativo e/o quantitativo della medesima; 3) rilevanza della rappresentazione; 4) appartenenza a un complesso e/o contesto storico, artistico, archeologico, monumentale; 5) testimonianza particolarmente significativa per la storia del collezionismo; 6) testimonianza rilevante, sotto il profilo archeologico, artistico, storico, etnografico, di relazioni significative tra diverse aree culturali, anche di produzione e/o provenienza stra-

circolazione, che comporta il contestuale avvio del procedimento di dichiarazione dell'interesse culturale (articolo 68, comma 6, del Codice), va pertanto motivato tenendo conto degli elementi essenziali previsti dagli Indirizzi ministeriali (dei quali devono sussistere almeno due dei parametri indicati)⁷. Proprio la concorrenza fra più parametri tra quelli indicati contribuisce a rafforzare il «motivato giudizio» richiamato dall'articolo 68, comma 3, del Codice. Nel caso in cui il bene non sia ritenuto di interesse culturale, l'Ufficio esportazione procederà con il rilascio dell'attestato di libera circolazione. L'attestato di libera circolazione ha validità quinquennale. Per l'uscita dall'Europa, oltre all'attestato di libera circolazione, è necessaria anche la licenza di esportazione europea (ma solo nei casi in cui il bene rientri tra le categorie di beni previste dall'allegato A al Regolamento CE n. 116/2009). In base all'articolo 74 del Codice, la licenza di esportazione è rilasciata dall'Ufficio esportazione contestualmente all'attestato di libera circolazione ed è valida per un anno. La detta licenza può essere rilasciata dallo stesso Ufficio che ha emesso l'attestato, anche non contestualmente all'attestato medesimo, ma non oltre quarantotto mesi dal rilascio di quest'ultimo (la cui efficacia, si ricorda, è pari a cinque anni). L'uscita e le esportazioni illecite (cioè senza attestato di libera circolazione o licenza di esportazione) di beni culturali sono sanzionate penalmente dall'art. 518-*undecies* del Codice penale con la reclusione da due a otto anni e con la multa fino a euro 80.000.

5. L'acquisto coattivo all'esportazione

L'articolo 70 del Codice dei beni culturali disciplina l'acquisto coattivo in sede di esportazione, prevedendo che l'Ufficio esportazione, entro il termine stabilito per il rilascio dell'attestato di libera circolazione, e ove non abbia già provveduto sul medesimo, possa proporre al Ministero (vale a dire alla Direzione generale competente per materia) l'acquisto coattivo del bene, notiziando della proposta l'interessato. La Direzione generale, ove accolga la proposta, è tenuta a notificare il provvedimento di acquisto entro novanta giorni dalla denuncia. Il Ministero acquista al medesimo prezzo indicato nella denuncia per il rilascio dell'attestato di libera circolazione. Fino alla notifica del provvedimento di acquisto, l'interessato può ritirare

niera.

⁷ Per un approfondimento sulla discrezionalità tecnica dell'amministrazione in materia di circolazione internazionale di opere d'arte, si veda MONTEREALE, 2023.

il bene, rinunciando all'esportazione e impedendo così l'acquisto coattivo da parte del Ministero. Poiché il procedimento di acquisto s'inserisce nel procedimento di rilascio dell'attestato di libera circolazione, l'eventuale decorso del termine perentorio senza che il provvedimento di acquisto sia stato notificato, salvo il caso in cui l'interessato abbia rinunciato all'esportazione, fa rivivere il procedimento originario incardinato presso l'Ufficio esportazione e finalizzato al rilascio dell'attestato. Qualora la proposta di acquisto non venga accettata dal superiore Ministero (ad esempio, per ragioni legate alla mancanza di disponibilità finanziarie, alla necessità di disporre ulteriori approfondimenti scientifici che comportano il superamento del termine perentorio, all'assenza di un progetto di valorizzazione museale) l'Ufficio esportazione può decidere se rilasciare o negare l'attestato di libera circolazione originariamente richiesto. Tale conclusione, a cui si è pervenuti con la circolare n. 1 del 2023 della Direzione generale Archeologia belle arti e paesaggio, troverebbe il suo fondamento giuridico nell'articolo 142 del regio decreto n. 363 del 1913 il quale prevede che «Qualora il Governo non intenda acquistare la cosa, lo significherà all'ufficio di esportazione, il quale procederà all'emissione della licenza, sempreché non intenda imporre sulla cosa il veto all'esportazione».

Nel caso in cui l'interessato rinunci all'esportazione, oltre ad impedire l'acquisto coattivo, si verifica la sopravvenuta improcedibilità del procedimento originario, come chiarito dalla circolare n. 5 del 2023 della predetta Direzione generale.

6. L'ingresso dei beni culturali in Italia

L'articolo 72, del Codice dei beni culturali, disciplina l'ingresso nel territorio nazionale di beni culturali e prevede che gli Uffici esportazione rilascino, a domanda dell'interessato, una certificazione in ingresso attestante la spedizione (da uno Stato membro dell'Unione europea) o della importazione (da un Paese terzo) in Italia del bene. Si tratta di una certificazione a richiesta dell'interessato, facoltativa e non obbligatoria. Non è stabilito un termine dall'avvenuto ingresso in Italia del bene entro il quale l'interessato può richiedere la certificazione. Tuttavia, l'amministrazione, in via interpretativa, ha precisato che la stessa debba essere richiesta entro quaranta giorni dall'ingresso in Italia. L'amministrazione rilascia la certificazione entro quaranta giorni dalla richiesta. Si evidenzia che la mancata certificazione dell'ingresso in Italia non comporta alcuna conseguenza negativa per l'interessato (come detto, si tratta di un atto facoltativo). Secondo l'opinione

consolidata, in sede di analisi della domanda di rilascio della certificazione di ingresso, l'Ufficio esportazione non valuta il pregio culturale della cosa in entrata, sul quale l'amministrazione non è chiamata ad esprimersi. I certificati di avvenuta spedizione e di avvenuta importazione sono pertanto rilasciati sulla base di documentazione idonea ad identificare la cosa o il bene e a comprovarne la provenienza dal territorio dello Stato membro o del Paese terzo dai quali la cosa o il bene medesimi sono stati, rispettivamente, spediti o importati. Per effetto del rilascio della certificazione in ingresso, secondo l'opinione prevalente, il bene non è sottoposto alla disciplina di tutela italiana (c.d. extra-territorialità): ciò significa che il certificato consente in futuro l'uscita del bene dall'Italia senza ricorrere alle procedure ordinarie di controllo all'uscita. In caso di successiva riuscita dall'Italia, è infatti sufficiente richiedere lo 'scarico' del certificato in ingresso; detto attestato a scarico vale una sola volta e il bene deve uscire entro centoventi giorni dal rilascio. In caso di rientro in Italia, è possibile chiedere un nuovo certificato in ingresso. Il certificato in ingresso vale cinque anni, con possibilità di proroga. La mancata proroga (da richiedere entro la scadenza del certificato) comporta la decadenza dal beneficio della extra-territorialità e l'applicabilità della legge italiana di tutela.

7. La diplomazia culturale e le principali Convenzioni internazionali

La diplomazia culturale italiana nasce agli inizi del XIX secolo al fine di recuperare le innumerevoli opere artistiche e archeologiche che, a seguito di saccheggi e devastazioni nei confronti del patrimonio culturale italiano durante il periodo napoleonico, furono illecitamente portate in Francia. Lo Stato, in particolare il Ministero della cultura, svolge un ruolo molto importante nell'avvio e nello sviluppo delle trattative internazionali per il recupero dei beni (che nella maggior parte dei casi riguardano i reperti archeologici) in via diplomatica, avvalendosi dell'ausilio fondamentale dell'Avvocatura dello Stato e in coordinamento con la magistratura e le forze dell'ordine. Molto spesso i negoziati per le restituzioni hanno avuto risultati eccezionali, consentendo il recupero di importanti opere che sono tornate nel nostro Paese. L'Avvocatura dello Stato rappresenta e difende in giudizio le pubbliche amministrazioni e quindi il Ministero della cultura, in Italia e nei procedimenti internazionali, sulla base del regio decreto del 30 ottobre 1933, n. 1611. L'Avvocatura partecipa anche ai giudizi penali riguardanti il patrimonio artistico e archeologico italiano, esercitando l'azione civile per le restituzioni o il risarcimento del danno. L'Avvocatura dello Stato fornisce

il necessario ausilio nella vasta e complessa azione per il recupero di straordinari reperti archeologici trafugati ed esportati illegalmente dall'Italia. In passato, le trattative si sono svolte attraverso molteplici incontri con i rappresentanti dei più importanti musei del mondo, soprattutto americani, e si sono concluse con la firma di accordi bilaterali per la restituzione di numerose opere d'arte e di reperti archeologici. Un punto di svolta si è avuto con la sottoscrizione del *Memorandum of Understanding* tra gli Stati Uniti d'America e l'Italia, accordo bilaterale firmato il 19 gennaio 2001, sulla limitazione alle importazioni di beni archeologici, rinnovato anche nel 2016, che richiama espressamente la convenzione Unesco del 1970. Nell'accordo viene sottolineata l'importanza del rafforzamento delle sanzioni contro il saccheggio dei reperti, dei prestiti di beni archeologici e della cooperazione tra studiosi italiani e americani. Ad oggi, nei musei americani vi è una maggiore etica nelle politiche di acquisizione e di incremento delle collezioni museali e vengono richieste, all'atto dell'acquisto, tutte le certificazioni e la documentazione comprovanti la legittima proprietà e la lecita provenienza del reperto. Sono considerate insufficienti semplici dichiarazioni e/o le garanzie dei venditori. Con la firma del *Memorandum* del 2001, il mercato dell'arte antica ha subito una grande scossa, imponendo agli Stati Uniti d'America una nuova condotta etica per quanto riguarda l'acquisto e il commercio di arte antica. Il traffico internazionale dei beni culturali ha sempre cercato di eludere l'applicazione del diritto dello Stato di origine, alienando l'oggetto in un Paese con legislazione favorevole all'acquirente *a non domino*. L'Amministrazione italiana è quindi intervenuta nel tempo sia per avviare trattative diplomatiche, evitando così processi penali o civili, sia talvolta intervenendo con l'Avvocatura dello Stato per sostenere un'azione giudiziaria attraverso contenziosi in ambito nazionale e internazionale (si veda il caso dell'atleta di Fano, giunto fino alla Corte europea dei diritti dell'uomo, conclusosi con la sentenza del 2 maggio 2024, favorevole per l'Italia). Per avviare le trattative diplomatiche volte alla restituzione, è necessario valutare l'ordinamento giuridico dello Stato richiesto e gli impegni da questo assunti in ambito internazionale (anche attraverso l'eventuale sottoscrizione di convenzioni internazionali) per verificare la possibilità che riconosca la violazione della legislazione dello Stato richiedente (ad esempio l'Italia) e si impegni alla restituzione. Inoltre, in una trattativa diplomatica, è raccomandabile l'uso del termine «restituzione» al posto del termine «rivendicazione». Quest'ultimo, infatti, richiamerebbe in maniera troppo decisa la privazione forzata del possesso da parte del detentore del bene, laddove invece la restituzione indicherebbe la disponibilità del possessore per il ritorno del bene al proprietario attraverso la ricerca di un accordo ed evitando quindi possibilmente

l'avvio di procedimenti giudiziari⁸. Inoltre, negli accordi stipulati tra il Ministero della cultura e l'istituzione culturale straniera (che si impegna alla restituzione del bene culturale) viene generalmente riconosciuta, per prassi di cortesia istituzionale, il possesso in buona fede. Come sopra detto, le Convenzioni internazionali assumono un ruolo fondamentale nell'ambito del recupero e della restituzione di beni culturali. La Convenzione Aja del 1954, all'indomani della seconda guerra mondiale, ha introdotto le misure necessarie ad assicurare un'adeguata tutela dei beni culturali in caso di conflitto armato. Detta Convenzione era ispirata ai principi stabiliti nelle Convenzioni del 1899 e del 1907 e nel patto di Washington del 15 Aprile 1935, alla quale sono annessi un Regolamento di esecuzione e un Protocollo addizionale per le restituzioni, che afferma (all'articolo 1, paragrafo 3) l'obbligo di restituzione ed escludendo che i beni culturali esportati dal territorio occupato possano essere tratti a titolo di riparazione alla fine delle ostilità. La successiva Convenzione Unesco del 1970 concernente «le misure da adottare per interdire e impedire l'illecita importazione, esportazione e trasferimento di proprietà dei beni culturali» è il più rilevante atto internazionale in materia di protezione dei beni culturali mobili, non limitata alle situazioni nascenti dai conflitti armati. Ai fini di assicurare la protezione dei propri beni culturali contro l'importazione, l'esportazione e la trasmissione di proprietà illecite, la Convenzione prevede pertanto una serie di prescrizioni per gli Stati contraenti tra cui: l'emanazione di uno specifico certificato, senza il quale l'esportazione del bene culturale non è consentita, una procedura di catalogazione del patrimonio culturale la cui esportazione costituirebbe un impoverimento sensibile del patrimonio culturale nazionale, l'adozione di un adeguato apparato di norme per contrastare il traffico illecito dei beni culturali, la promozione e lo sviluppo di istituzioni scientifiche e tecniche finalizzate alla conservazione e alla valorizzazione dei beni culturali, il controllo degli scavi archeologici e un'azione di sensibilizzazione sull'importanza della protezione del patrimonio culturale di ciascuno Stato contraente (articoli 5 e 6 della Convenzione). Per quanto riguarda l'importazione, la Convenzione, all'articolo 7, prescrive agli Stati sottoscrittori le seguenti attività: a. ogni iniziativa utile, da parte dello Stato importatore, per impedire l'acquisizione ad opera dei propri musei ed istituzioni similari di beni culturali che sono stati esportati illecitamente dal territorio di un altro Stato (a sua volta parte della Convenzione); b. il divieto di importazione di un bene culturale rubato da un museo o istituzione similare situati in un altro Stato parte della Convenzione, a condizione che vi sia un documento

⁸ ALESSANDRINI, 2018.

che provi l'appartenenza del bene all'inventario dell'istituzione vittima del furto; c. l'attivazione di ogni misura necessaria per la restituzione, allo Stato di origine parte della Convenzione, del bene culturale «rubato e importato in tal modo» dopo l'entrata in vigore della Convenzione, a condizione che lo Stato richiedente corrisponda un equo compenso all'acquirente in buona fede o a chi possa vantare un valido titolo sul bene. La Convenzione stabilisce infatti che lo Stato richiedente versi un equo indennizzo ai soggetti detentori del bene culturale da restituire che risultino acquirenti in buona fede o comunque entrati legalmente in possesso del bene stesso. Sul concetto di buona fede la Convenzione Unesco 1970 lascia spazio all'interpretazione e non fornisce chiarimenti specifici, potendosi ritenere acquirente in buona fede colui che ignorava l'illiceità della provenienza del bene a causa del furto o dell'esportazione illecita. La successiva Convenzione *Unidroit* 1995 sul ritorno internazionale dei «beni culturali rubati o illecitamente esportati» costituisce uno strumento giuridico che, a determinate condizioni, consente al legittimo proprietario, sia esso un collezionista privato, una pubblica istituzione o uno Stato, di rientrare in possesso di un suo bene culturale che è stato rubato o esportato illecitamente all'estero. È evidente come la Convenzione *Unidroit* 'favorisca' il proprietario d'origine rispetto all'acquirente di buona fede, prevedendo che il bene culturale rubato venga restituito al suo legittimo proprietario⁹, mentre al possessore che abbia agito con la dovuta diligenza venga corrisposto un equo indennizzo¹⁰. Stessa cosa dicasi per la illecita esportazione¹¹. Detto indennizzo non è automatico ma: a) dipende dal comportamento del possessore/acquirente il quale non ha saputo né avrebbe potuto sapere che il bene era stato rubato e che possa provare di aver agito con la dovuta diligenza (*due diligence*) in occasione dell'acquisto;

⁹ Ai sensi dell'articolo 3 della Convenzione «un bene illecitamente scavato o scavato lecitamente ma illecitamente trattenuto è considerato come rubato, compatibilmente con la legislazione dello Stato nel quale tali scavi sono stati effettuati».

¹⁰ Ai sensi dell'articolo 4 della Convenzione «il possessore di un bene culturale rubato che deve restituirlo ha diritto al momento della restituzione al pagamento di un equo indennizzo a condizione che non abbia saputo né avrebbe dovuto ragionevolmente sapere che il bene era stato rubato e che possa provare che ha agito con la dovuta diligenza in occasione dell'acquisto».

¹¹ Ai sensi dell'articolo 6 della Convenzione «Il possessore di un bene culturale che ha acquistato detto bene dopo la sua illecita esportazione ha diritto, al momento del ritorno, al pagamento da parte dello Stato richiedente di un equo indennizzo con riserva che il possessore non sapeva né avrebbe dovuto ragionevolmente sapere al momento dell'acquisizione che il bene era stato illecitamente esportato».

b) il possessore deve dimostrare che non sapeva né avrebbe potuto ragionevolmente sapere al momento dell'acquisizione che il bene era stato illecitamente esportato. In mancanza di questi requisiti, il possessore non avrà diritto a ricevere l'indennizzo. Per determinare se l'acquirente abbia agito con la dovuta diligenza, la Convenzione *Unidroit* richiede di tener conto delle «circostanze dell'acquisizione», in particolare della qualità delle parti, del prezzo pagato, se ci sia stata la consultazione da parte del possessore di ogni registro ragionevolmente accessibile di beni culturali rubati e sia stata acquisita ogni altra informazione e documentazione pertinenti che esso avrebbe ragionevolmente potuto ottenere, nonché sia stata posta in essere ogni altra azione che una persona ragionevole avrebbe effettuato nelle stesse circostanze (articolo 4, della Convenzione *Unidroit*). Inoltre, ai fini di valutare l'uso della dovuta diligenza, e quindi il diritto all'indennizzo a favore del possessore/acquirente, bisognerà considerare la presenza, ove prevista, del permesso di esportazione in base alla legge dello Stato richiedente (articolo 6, par. 2, della Convenzione *Unidroit*). La Convenzione *Unidroit* non ritiene pertanto sufficiente, ai fini dell'indennizzo, la cosiddetta buona fede (*good faith*), diversamente da come avveniva con la Convenzione Unesco 1970, ma richiede la *due diligence*, ben più onerosa e gravosa da dimostrare¹².

8. La legislazione europea e l'importazione di beni culturali da Paesi terzi

L'Unione europea ha adottato il Regolamento (UE) 2019/880 sull'introduzione e l'importazione di beni culturali da Paesi terzi, il quale definisce le condizioni per l'introduzione di beni culturali e le procedure per la loro importazione al fine di impedire il commercio illecito di beni culturali, in particolare qualora tale commercio illecito possa contribuire al finanziamento del terrorismo. Per entrare legalmente nel territorio unionale, il Regolamento prevede il rilascio della c.d. licenza di importazione per determinate categorie di beni culturali che sono più a rischio (tra cui i reperti archeologici con più di 250 anni di età), provenienti da Paesi terzi; per altre categorie di beni, prevede la presentazione della c.d. dichiarazione dell'importatore. Il predetto Regolamento non si applica ai beni culturali creati o scoperti nel territorio doganale dell'Unione europea in quanto la protezione dei beni culturali considerati patrimonio nazionale degli Stati membri è già contemplata dal Regolamento (CE) n. 116/2009 e dalla direttiva 2014/

¹² Per un approfondimento delle Convenzioni Unesco 1970 e Unidroit 1995, si veda MAGRI, 2021.

60/UE. L'archiviazione e lo scambio di informazioni tra le autorità degli Stati membri, in particolare per quanto riguarda le licenze di importazione e le dichiarazioni dell'importatore, avverrà attraverso un sistema elettronico centralizzato *ICG (Import of cultural goods)*, istituito e gestito dalla Commissione europea che entrerà in funzione entro il mese di giugno 2025¹³.

In tema di importazione, l'ordinamento italiano, in attuazione della Convenzione di Nicosia del 2017 e del predetto Regolamento del 2019, ha introdotto il reato di importazione illecita¹⁴. Ai sensi dell'articolo 518-*decies* del Codice penale (quest'ultimo è stato da poco riformato con l'introduzione del titolo VIII-*bis* dedicato ai delitti contro il patrimonio culturale):

¹³ Per un approfondimento della normativa europea sull'importazione dei beni culturali, si veda MONTEREALE, 2023.

¹⁴ Nella Gazzetta ufficiale n. 68 del 22 marzo 2022, è stata pubblicata la legge 9 marzo 2022 n. 22, recante *Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale*, entrata in vigore il 23 marzo 2022 in forza della clausola di immediata operatività contenuta nell'articolo 7 della predetta legge. Quest'ultima dà autonoma rilevanza penale ai reati contro il patrimonio culturale, introducendo nel Codice penale il Titolo VIII-*bis Dei delitti contro il patrimonio culturale*, parte dei quali di nuova introduzione ed altri corrispondenti alle figure delittuose collocate nel d.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42 *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, che pertanto sono state abrogate. Nel prevedere specifici reati contro il patrimonio culturale all'interno del Codice penale, il legislatore, in alcuni casi, ha inasprito le pene edittali rispetto a quelle corrispondenti per le ordinarie fattispecie codicistiche, ha introdotto circostanze aggravanti e attenuanti speciali e ha previsto la punibilità dei fatti commessi all'estero. Ha dato specifiche indicazioni in tema di confisca (anche per equivalente) ed è intervenuto sulla responsabilità degli enti. La legge n. 22 del 2022, in tal modo, ha dato attuazione alla Convenzione del Consiglio d'Europa sulle infrazioni relative ai beni culturali (*Convention on Offences relating to Cultural Property*, nota anche come Convenzione di Nicosia, del 19 maggio 2017 e ratificata dall'Italia con la legge 21 gennaio 2022, n. 6 recante *Ratifica ed esecuzione della Convenzione del Consiglio d'Europa sulle infrazioni relative ai beni culturali*) e ha previsto una sistemazione organica, coerente e ordinata della materia penale. La Convenzione obbliga chi la ratifica a dotarsi di una legislazione nazionale capace di proteggere in modo efficace il proprio patrimonio culturale. La legge 9 marzo 2022 n. 22 è nata proprio dall'esigenza di inserire la parte penalistica all'interno della sua 'sede naturale' e cioè il Codice penale. Non era un errore prevedere nel Codice dei beni culturali anche la parte penalistica, perché in realtà era di aiuto mantenere l'intera normativa, anche penale, nello stesso codice di settore. Il legislatore del 2022 ha però fatto una scelta diversa utilizzando la riserva di codice in materia penale, secondo cui «nuove disposizioni che prevedono reati possono essere introdotte nell'ordinamento solo se modificano il codice penale ovvero sono inserite in leggi che disciplinano in modo organico la materia», (articolo 3-*bis* del Codice penale).

«Chiunque, fuori dei casi di concorso nei reati previsti dagli articoli 518 *quater*, 518 *quinquies*, 518 *sexies* e 518 *septies*, importa beni culturali provenienti da delitto ovvero rinvenuti a seguito di ricerche svolte senza autorizzazione, ove prevista dall'ordinamento dello Stato in cui il rinvenimento ha avuto luogo, ovvero esportati da un altro Stato in violazione della legge in materia di protezione del patrimonio culturale di quello Stato, è punito con la reclusione da due a sei anni e con la multa da euro 258 a euro 5.165»¹⁵.

9. Riflessioni finali e possibile evoluzione pro futuro

A conclusione del presente lavoro di studio e di ricerca, è emersa la complessità e la specificità della normativa concernente la circolazione internazionale dei beni culturali, la quale trova la propria fonte nel diritto nazionale (non solo gli strumenti legislativi e regolamentari ma anche le circolari e i principi di diritto creati dalla stessa giurisprudenza), europeo e internazionale. Allo stesso tempo è emersa la molteplicità e la diversità di interessi e prospettive legate a tale settore.

Il Senato della Repubblica (XIX Legislatura) ha presentato un disegno di legge (DDL S. 762) recante «Modifiche al codice dei beni culturali e del paesaggio, di cui al decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, in materia di semplificazione delle procedure per la circolazione dei beni culturali e misure di agevolazione fiscale per oggetti d'arte, d'antiquariato e da collezione», finalizzato al rilancio dell'ecosistema artistico italiano, anche incidendo sul taglio dell'imposta sul valore aggiunto (IVA). Ci si interroga pertanto sulle future evoluzioni del regime normativo della circolazione internazionale dei beni culturali e sulle possibili azioni che il legislatore deciderà di intraprendere, le quali sembrano dirigersi sempre più verso la semplificazione dei procedimenti. Ci si chiede cioè quali strumenti (legislativi e non) sarà possibile utilizzare al fine di preservare il delicato equilibrio tra le esigenze legate alla produzione artistica (anche contemporanea) e al commercio di opere d'arte e di antichità (da un lato) e la tutela del patrimonio storico e artistico della Nazione (dall'altro), alla luce dell'articolo 9 della Costituzione della Repubblica italiana.

¹⁵ Per un approfondimento sui reati avverso il patrimonio culturale, si veda CORTE SUPREMA DI CASSAZIONE, 2022.

Bibliografia

- ALESSANDRINI S., *La Diplomazia Culturale Italiana per il Ritorno dei beni in esilio*, Edizioni Efestò, Roma 2018.
- ALIBRANDI T., FERRI P.G., *I beni culturali e ambientali*, Giuffrè Editore, Milano 2001.
- AUTIERI T., DE PAOLIS M., LUMETTI M.V., ROSSI S., in *Commentario al Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Maggioli Editore 2007.
- CORTE SUPREMA DI CASSAZIONE, Ufficio del Massimario e del Ruolo, Servizio Penale. Relazione su novità normativa. Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale (legge 9 marzo 2022 n. 22). Relazione n. 34/22. Roma, 21 giugno 2022.
- FRIGO M., *La circolazione internazionale dei beni culturali. Diritto internazionale, diritto comunitario e diritto interno*, Giuffrè, Milano 2007.
- GATTI S., *L'organizzazione e il funzionamento degli Uffici Esportazione*, in Notiziario VII. 39, ottobre-dicembre 1992.
- MAGRI G., *Il diritto dei beni culturali – Papers Convegno OGIPaC (27 maggio 2021). Le Convenzioni UNESCO 1970 e UNIDROIT 1995 e la loro incidenza sul diritto privato*, in Aedon n. 2, 2021.
- MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI-UFFICIO STUDI, *L'organizzazione della tutela sul territorio: note storiche*, in Notiziario XVII. 68-70, gennaio- dicembre 2002.
- MONTEREALE L., *Le piattaforme digitali e la circolazione internazionale dei beni culturali: analisi della normativa europea sull'importazione dei beni culturali*, in Riv. Cammino Diritto, ISSN 2421-7123 Fasc. 07/2023.
- MONTEREALE L., *La circolazione internazionale delle opere d'arte e la discrezionalità tecnica alla luce delle più recenti pronunce giurisprudenziali*, in Riv. Cammino Diritto, ISSN 2421-7123 Fasc. 11/2023.
- Sandulli M.A. (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, terza edizione, Giuffrè Francis Lefebvre Spa, Milano 2019.
- TAMIOZZO R., *Per la tutela del patrimonio culturale*, Gangemi Editore International, Roma 2023.

TAMARA FOLLESA

Metodologie di indagine e approcci multidisciplinari nell'autenticazione dell'arte contemporanea per il contrasto al fenomeno della falsificazione.

*Un caso studio attorno all'opera di Umberto Lilloni**

ABSTRACT

In questo testo viene proposto lo studio di un dipinto firmato 'Lilloni 61', sequestrato e confiscato per contraffazione. Umberto Lilloni, è stato un pittore italiano, rappresentante del 'chiarismo lombardo', uno stile pittorico caratterizzato da toni chiari e luminosi. È stato condotto un articolato studio multidisciplinare, costruito sull'*Evidence-based Approach*, dove la ricerca di evidenze viene utilizzata come metodo di indagine al fine di distinguere un'opera falsa da un'opera autentica. I diversi ambiti esaminati hanno portato a risultati inattesi su cui riflettere, alcuni dei quali vengono brevemente condivisi in questa sede: l'etichetta posta sul retro del dipinto ha portato ad un catalogo di una mostra personale del pittore, avvenuta nel 1961 presso la Galleria Narciso a Torino; è stato ritrovato il catalogo della Galleria e al n. 51 è presente la descrizione di un dipinto il cui titolo, dimensioni e data, coincidono con l'opera sequestrata; una seconda etichetta riferibile alla Galleria Gira-sole di Udine, Lilloni ha esposto in questa Galleria con due mostre personali e tre collettive; gli accertamenti diagnostici hanno evidenziato la presenza di Bianco di Piombo, tipico pigmento pittorico bandito per legge a causa della sua tossicità nel 1921, ratificato in Italia nel 1952 e nel 1961.

This text deals with a painting signed "Lilloni 61", seized and confiscated due to counterfeiting. Umberto Lilloni, a Lombard painter who was the most representative artist of the "chiarismo lombardo", a painting style characterized by light and bright tones. An articulate multidisciplinary study was carried out, built on the Evidence-based Approach, where the search for evidences is used as a method of investigation in order to distinguish a fake work from an authentic one. The different areas examined led to unexpected results to reflect on, some of which are briefly shared in this essay: the label on the back of the painting led to a catalog of a personal exhibition of the painter, which took place in 1961 at the Galleria Narciso in Turin; the Gallery catalog

* Estratto della tesi di master di secondo livello "Strumenti scientifici di supporto alla conoscenza e alla tutela del patrimonio culturale", Dipartimento di Studi Umanistici - Università degli Studi Roma Tre, relatrice dott.ssa Monica Sebastianelli, supervisione prof.ssa Giuliana Calcani.

was found and at no. 51 there is a description of a painting whose title, dimensions and date coincide with the seized artwork; a second label referable to Girasole Gallery in Udine, Lilloni has exhibited in this Gallery with two personal exhibitions and three collective exhibitions; the diagnostic tests revealed the presence of white lead/flakes, a typical painting pigment banned by law due to its toxicity in 1921, ratified in Italy in 1952 and in 1961.

PAROLE-CHIAVE: autenticazione, contraffazione, falso, falsificazione, studio multidisciplinare.

KEYWORDS: Authentication counterfeit fake, forgery, multidisciplinary study.

1. Introduzione

Il primo assioma assoluto applicabile alla storia dell'arte è che dove esiste un originale, può esistere anche il suo corrispettivo falso. Da quando è esistito l'artista, al suo fianco si sono formati anche il copista e il falsario.

Il filosofo e scrittore Walter Benjamin nel celebre *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica*, definiva il fenomeno della riproduzione di un manufatto artistico, in tutte le sue varianti, con le seguenti parole: «In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta da uomini. Simili riproduzioni venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per diffondere le opere, infine da terzi semplicemente avidi di guadagno» (Benjamin, 1966, 1991 e 1998: 6).

I processi di falsificazione hanno visto coinvolti qualsiasi tipologia di bene: urne funerarie, bronzetti nuragici, sarcofagi, mosaici, icone, reliquie, vasellame di epoca etrusca o romana, documenti e scritture, gemme, monete antiche, medaglie e gioielli, arredi e oggetti di antiquariato, cornici, stampe e opere grafiche, sculture di ogni epoca e stile, dipinti, imitati, copiati, replicati, contraffatti¹. Ampliando la panoramica del falso, possiamo dire che questo esiste e prospera laddove vi è un prodotto di valore, basti pensare alla dilagante diffusione in epoche più moderne della contraffazione di grandi brand e marchi di lusso (borse, scarpe, cinture, occhiali da sole, orologi, etc.), sino alla falsificazione di etichette per vini di pregio, o beni di consumo primari quali olio e formaggi, per arrivare alla più classica delle contraffazioni, quella del denaro². Per dirla con lo studioso Paolo Thea, «chi ammira manifestazioni geniali cerca di riproporle [...]» (Thea, 2003: 57).

L'ambito di ricerca di questo tema è stato ampiamente dibattuto, spaziando dall'analisi dell'intento di produzione fraudolenta (attraverso l'esame di tutte le manifestazioni intermedie in cui si inscrivono, in fluidi confini, contraffazioni, falsi, imitazioni, copie, repliche, *pastiches*, manomissioni, alterazioni, variazioni, plagi, cloni, mistificazioni, restauri invasivi e riproduzioni seriali³), privilegiando metodi e aspetti tecnici adottati dai falsari di tutte le epoche per la produzione del proprio inganno, sino a narrazioni romanzate sulle più clamorose vicende di falsi e falsari che hanno scritto pagine di rotocalchi internazionali. Il tema del falso ha dunque spalancato

¹ Cfr. ARNAU, 1960, p. 13; cfr. CERBELLA, 2008, pp. 3-106.

² Cfr. ROMANI, 2012-2013; concetto ripreso anche in FOLLESA, 2020.

³ Cfr. ARNAU; cfr. Ottani Cavina, Natale, 2017, p. 7.

un numero infinito di argomentazioni: all'interno della dicotomia vero/falso si formulano una serie di quesiti su cui riflettere con gli occhi e le conoscenze del proprio tempo, per cercare di comprendere le dinamiche che scaturiscono nei processi atti a condurre alla verità e di contro, in quelle azioni manipolative produttrici di un inganno, che inevitabilmente generano ricadute sul piano del valore simbolico e del valore economico.

In questo contributo viene proposto un caso studio su cui è stata compiuta una lunga indagine di ricerca avviata durante lo stage di sperimentazione operativa svolto presso il Laboratorio del Falso, il centro di studio per il contrasto alla falsificazione dei beni culturali e delle opere d'arte con applicazione pratica attivata nell'ambito della formazione del Master di secondo livello «Strumenti scientifici di supporto alla conoscenza e alla tutela del patrimonio culturale» dell'Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici. Attraverso un protocollo d'intesa, siglato nel 2017 con il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, le opere dichiarate false dai procedimenti giudiziari (destinate solitamente alla distruzione), vengono eccezionalmente affidate in consegna per poter essere studiate ed indagate con prospettiva multidisciplinare, ampliando così il campo di conoscenza sui manufatti contraffatti in rapporto alla tipologia di bene, all'epoca di appartenenza e al nome dell'artista oggetto di imitazione.

Tra i campi di maggiore interesse per la criminalità vi è l'arte contemporanea, che permette, a discapito talvolta di pochi sforzi in termini tecnico-artistici ed economici, di rendere l'azione delittuosa particolarmente remunerativa. Dai dati pubblicati dal Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale sull'attività operativa del 2023, emerge che la contraffazione dei beni culturali, nonostante l'attività di contrasto, continua ad essere un fenomeno in forte espansione. L'attività operativa del Comando ha permesso di deferire per contraffazione 109 soggetti (29% in più rispetto al 2022); sequestrare 1.936 opere contraffatte (56% rispetto al 2022), di cui 61 del settore antiquariale, archivistico e librario, 535 del settore archeologico e paleontologico e 1.340 di arte contemporanea. Il valore di queste opere, qualora immesse sul mercato, è stimato in circa € 45.399.150⁴.

L'intero sistema dei beni culturali è minacciato da quella filiera criminale che opera attorno al mondo dell'arte, offuscandolo con la sua ombra di illegalità.

⁴ Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale. Attività Operativa 2023, pp. 40-41.

2. Cenni metodologici

L'assoluta ricerca della verità, quando si studia un manufatto artistico, dovrebbe essere il punto cardine attorno ai quali snodare approcci sempre più puntuali, sofisticati e mirati. L'atto di autenticare un'opera d'arte rappresenta un sapere interpretativo iper-complesso e per questo deve rivolgere uno sguardo molto ampio a tutti gli ambiti che lo coinvolgono. Affinché i risultati metodologici di questa capacità possano essere condivisi, occorre che la verità intrinseca nell'oggetto d'arte sia costantemente verificata in tutti i suoi aspetti: esistono ad esempio opere le cui verità, cosiddette minori, necessitano di essere continuamente verificate poiché non ancora avulse come definitive o assolute e che possiamo definire verità deboli, provvisorie, poiché nuovi risultati ne potrebbero cambiare gli esiti, come in tutti quei casi ad esempio in cui le attribuzioni sono incerte, dibattute e controverse. D'altra parte, però abbiamo anche opere la cui risoluzione definitiva, attraverso le giuste indagini e un corretto approccio, è possibile.

Alcuni principi generali propri dello studio di varie discipline quali l'antropologia culturale o la metodologia della ricerca didattica, secondo l'opinione della sottoscritta, possono essere adottati sistematicamente alla stessa maniera, come linee guida in un processo di autenticazione:

- **Disciplina:** intesa come rigore del metodo;
- **Comparativa:** ossia il riferimento costante alla più ampia gamma di informazioni per poter giungere a delle affermazioni e quindi alla risposta di un quesito interpretativo;
- **Metodo Osservativo:** l'osservazione non può essere casuale ma va strutturata, con caratteristiche di sistematicità e ripetibilità caso per caso;
- **Ricerca sul campo:** esperienza diretta delle fonti sia materiali che documentali;
- **Interdisciplinarietà e multidisciplinarietà:** requisito necessario per mantenere una prospettiva estesa rispetto ad altre discipline accogliendole nell'ambito di ricerca di cui ci si sta occupando, affinché i risultati ottenuti ricoprano il più ampio raggio di informazioni.

Tale approccio richiede l'utilizzo di metodi di indagine integrata, in grado di cogliere livelli diversi di complessità, impiegati nell'esame di una specifica opera. La modalità applicativa all'autenticazione che propongo in questa dissertazione, ruba l'approccio sistematico della pratica clinica e delle scienze propriamente intese, basato sull'evidenza: *Evidence-Based Approach*⁵.

⁵ ZIMMERMAN, 2013.

In campo medico la ricerca basata sull'evidenza significa che le informazioni utilizzate per prendere decisioni sulla cura del paziente si basano su una ricerca valida e non sulla semplice opinione dell'esperto; nel caso dei beni culturali, il nostro 'paziente' sarà l'opera d'arte. In questa modalità, l'intervento mirato all'autenticazione o al disconoscimento di una autografia dovrà essere supportato da osservazioni rigorose che possano portare all'evidenza del risultato; ciò non toglie che sarà sempre e comunque responsabilità dell'esperto sostenere un giudizio definitivo, avulso dalla sua esperienza e dalla capacità critica di legare ed interpretare correttamente i risultati per dimostrare proattivamente l'autenticità di un oggetto. Tale prassi permette di approfondire l'ambito di indagine e studio di un'opera d'arte attraverso un metodo stratificato dal taglio scientifico, poiché il campo delle autenticazioni e attribuzioni è in tutte le sue aree conoscenza umanistica ed applicazione scientifica, con un metodo di studio che propone dati certi e dimostrabili, si va a suffragare (nei limiti del possibile) quei presupposti, ancora largamente diffusi, che esulino dal mero opinionismo personale. L'esposizione dei propri risultati dovrà essere chiara, precisa e senza ambiguità, fornendo così al fruitore dello studio e della documentazione che ne consegue a corredo dell'opera d'arte, gli stessi strumenti conoscitivi vagliati dallo studioso per la propria analisi. Il criterio complessivo con cui racchiudere tali modalità dovrebbe essere lo stesso adoperato dall'esperto nell'ambito di un'attività giudiziaria, in cui l'intervento mediante i quali articola la cosiddetta perizia o consulenza tecnica è considerata un mezzo di prova, né a carico né a discarico dell'imputato ma con l'unico obiettivo di raggiungere la verità⁶. Attraverso questo protocollo sistematico sarà possibile dimostrare compiutamente con metodo e rigore, e uno spiccato senso deontologico verso la ricerca assoluta della veridicità, se l'opera è autentica o falsa o determinare la sua eventuale attribuzione ad un artista o scuola nella maniera più oggettiva possibile. Altro elemento imprescindibile per la costruzione di un metodo basato su filtri interpretativi che siano condivisibili, è strutturare le proprie argomentazioni fondate, come detto, sulle evidenze (prove) senza però cadere in quella che in ambito scientifico si definisce *Cherry Picking* – selezione arbitraria – che comporta quel vizio di forma che consiste nel selezionare esclusivamente argomentazioni a sostegno della propria tesi, ignorando le prove che la smentiscono. Le possibilità di falsificazione sono potenzialmente illimitate e, come detto, possono abbracciare l'intero campo delle produzioni umane, per queste ragioni occorre un paradigma risolutore di molteplici problemi per chi pro-

⁶ Cfr. CHIAPPETTA, 2017, pp. 61-66; in part. p. 62.

fessionalmente deve confrontarsi con il falso continuamente. È doveroso precisare che, pur adottando un approccio scrupoloso, alcuni casi risultano essere di così particolare difficoltà risolutiva, che non sempre può esserci l'assoluta certezza di un responso finale, in ogni circostanza comunque si saranno raccolti elementi concreti atti a poter misurare l'eventuale grado di compatibilità con l'autore oggetto di investigazione. Appare ormai evidente che l'occhio del conoscitore da solo non è più sufficiente, ma occorre rendersi conto anche che la stessa scienza, laddove può certamente offrire molte informazioni circa la struttura di un manufatto artistico, non sempre può fornire da sola la risposta risolutiva. Per questo è fondamentale una sinergia nei ruoli e nelle discipline, con il fine di convergere verso un'azione sinergica per la valutazione dell'autenticità di un'opera⁷: non basta conoscere l'autore, ricercare tra i documenti, identificare la materia, unire le analisi scientifiche, applicare le prassi conoscitive attinte all'esperienza dell'occhio a quelle dei metodi dell'anamnesi medica, ma è necessario compiere un vero e proprio lavoro investigativo, prodotto di una strategia conoscitiva composita.

In ambito anglosassone la disciplina storico-artistica centrata sulla materialità dell'opera d'arte, viene definita *Technical Art History*, che non trova un corrispettivo specifico e altrettanto puntuale nella sua traduzione italiana letterale, ma che racchiude in sé in un'unica terminologia, il concetto di discipline integrate, intese come diagnostica umanistica e diagnostica scientifica⁸. Benché tra tanti addetti ai lavori, nei percorsi di studio universitari e in alcune istituzioni museali, si siano ormai tracciati netti confini e ci sia piena volontà nel raggiungere un metodo condiviso, la realtà, in particolar modo quando ci si interfaccia nel mercato privato, è ancora ben lontana dall'aver raggiunto un paradigma risolutore in relazione ai molteplici problemi per chi deve confrontarsi con i meccanismi legati ai processi di autenticazione e alle conseguenti investigazioni che portano allo svelamento di un falso. In conclusione, ci si auspica che per poter affrontare il sistema in maniera adeguata, vi sia piena consapevolezza delle criticità con cui spesso ci si deve confrontare e il raggiungimento di un fine comune nell'impiegare le proprie differenti competenze nel modo più corretto possibile in tutte quelle operazioni necessarie alla tutela dell'opera d'arte e del patrimonio artistico tutto.

⁷ CALCANI, 2018, pp. 471-480, in part. p. 472.

⁸ Per uno sguardo più ampio sulla *Technical Art History* si veda il volume di M. CARDINALI, *Dalla diagnostica artistica alla Technical Art History. Nascita di una metodologia di studio della storia dell'arte (1874-1938)*, Kermes, Torino, 2020.

3. Un caso studio attorno all'opera di Umberto Lilloni.

Viene qui proposta una sinossi di una lunga e articolata indagine che fonda le sue radici attorno al complesso ambito illustrato nei paragrafi precedenti. L'opera oggetto di studio è stata un dipinto a olio su tela, di dimensioni 102,5x75 cm, raffigurante un paesaggio intitolato *Santa Margherita Ligure* e recante firma in basso a sinistra 'Lilloni 61' (fig. 1). Il dipinto in oggetto è stato sottoposto a sequestro e confisca per contraffazione con procedimento iscritto al n. 8697/2018 RG (Registro Generale)⁹ e procedimento penale definitivo n. 5014/2019 RG GIP (Registro Generale Giudice per le Indagini Preliminari)¹⁰ del Tribunale di Udine¹¹. Il bene, posto sotto sequestro dal Nucleo Tutela Patrimonio Culturale di Udine, è rimasto in deposito sino al termine del procedimento presso la loro sede, per poi essere portato nella sede del Laboratorio del Falso in Roma nel 2020. Il 04 giugno 2019 la notizia dell'avvenuto sequestro fu trasmessa anche dai giornali locali¹².

Cercando di ottemperare con scrupolo a quelle che sono le finalità

⁹ Il Registro Generale rappresenta una delle modalità con cui ogni tribunale cataloga i procedimenti, sia pendenti che definitivi. Il primo numero varia a seconda del tribunale e corrisponde al numero utilizzato per la suddetta catalogazione e quindi ad un fascicolo; il secondo numero è sempre quello dell'anno del procedimento.

¹⁰ Nell'ambito del processo penale questa costituisce la prima fase del reato: il Pubblico Ministero e la Polizia Giudiziaria svolgono le indagini necessarie per le determinazioni inerenti all'esercizio dell'azione penale; sulle richieste del Pubblico Ministero (P.M.), delle parti private e della persona offesa dal reato, provvede il Giudice per le Indagini Preliminari (G.I.P.). Se dalle indagini non emergono elementi idonei per sostenere l'accusa in giudizio, il P.M. formula al G.I.P. richiesta di archiviazione, se il G.I.P. non accoglie la richiesta, emette ordinanza con la quale indica ulteriori indagini da compiere, oppure chiede al P.M. di formulare l'imputazione con successiva fissazione dell'Udienza Preliminare. Le Indagini Preliminari devono essere concluse entro determinati termini di legge prorogabili entro certi limiti e in ogni caso la durata complessiva non può superare i diciotto mesi (un anno e mezzo), oppure per reati più gravi o investigazioni più complesse il termine non può eccedere i due anni; fonte *Le Fasi GIP e GUP del Processo Penale* in Tribunale di Reggio Calabria Ministero della Giustizia del 30 settembre 2015 <http://www.tribunale.reggiocalabria.giustizia.it/le-fasi-gip-e-gup-del-processo-penale-in-pillole_152.html>.

¹¹ Legge 9 marzo 2022, n. 22, *Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale*, Art. 518-*quaterdecies* regola la confisca dei manufatti contraffatti: «È sempre ordinata la confisca degli esemplari contraffatti, alterati o riprodotti delle opere o degli oggetti indicati nel comma 1, salvo che si tratti di cose appartenenti a persone estranee al reato. Delle cose confiscate è vietata, senza limiti di tempo, la vendita nelle aste dei corpi di reato».

¹² TONERO, 2019.



fig. 1 – Fotografia in luce visibile (VIS) del recto del dipinto *Santa Margherita Ligure*, olio su tela 102,5x75 cm, recante firma in basso a sinistra 'Lilloni 61', sottoposto a sequestro e confisca per contraffazione con procedimento penale iscritto al n. 8697/2018 RG1 e procedimento penale n. 5014/2019 RG GIP del Tribunale di Udine e attualmente custodito presso il Laboratorio del Falso, DSU-Roma Tre.

stesse intrinseche negli obiettivi posti al centro del Laboratorio del Falso, lo studio condotto sul dipinto è stato articolato intersecando diverse aree di ricerca: è stato effettuato un inquadramento a carattere storico-biografico con la verifica delle principali fonti bibliografiche sulla vita e le opere dell'artista oggetto di indagine, contestualizzando cronologicamente e topograficamente il dipinto in esame; a seguire è stato indagato l'intero corpus artistico dell'autore presunto per poter definire iconograficamente la tipologia compositiva di ispirazione. A questa prima parte, utile nel poter circoscrivere il quadro artistico di riferimento, seguendo le informazioni presenti al retro del dipinto, è stata affiancata la ricostruzione storica di provenienza: mediante indagine d'archivio e cataloghi d'epoca, si sono tracciati gli eventuali passaggi registrati del manufatto artistico. Particolare attenzione è stata riservata all'analisi tecnica della materia con l'ausilio di

metodi di indagine diagnostica non invasive, in particolar modo per mezzo di tecniche fotografiche analitiche puntuali e analisi estesa di alcuni punti di campionatura della superficie pittorica tramite spettrofotometria XRF. L'elaborazione dei dati prodotti ha consentito alla scrivente di poter effettuare alcune considerazioni circa la morfologia del *ductus*, lo stato di conservazione e la conformazione dei cretti, nonché sulle fasi esecutive del procedimento pittorico, in comparazione con quanto noto sull'operato artistico dell'artista indagato. La parte conclusiva dello studio è stata focalizzata sull'analisi grafo-tecnica e calligrafica della firma posta al *recto*, ampliando alcune osservazioni e comparazioni in osservanza delle scritture presenti al verso del dipinto. Consapevole di alcuni limiti emersi nel corso della presente indagine, che sono stati progressivamente messi in evidenza, ho cercato di interrogarmi con trasparenza su eventuali criticità e idiosincrasie, poste al vaglio in egual misura nei confronti di inaspettati esiti di compatibilità su cui soffermarsi e riflettere. In questa occasione vengono presentati i risultati principali ottenuti, con l'intento di mantenere un'ottica critica complessiva finalizzata ad una lettura quanto più completa ed esaustiva dell'opera d'arte.

4. Ricognizione all'interno del contesto storico

Umberto Lilloni (1898-1980), è stato un pittore e docente d'arte, tra i massimi esponenti del 'chiarismo lombardo', movimento artistico nato negli anni '30 del Novecento caratterizzato da una pittura dai colori chiari intrisi di luminosità¹³. Il dipinto è datato sia al *recto* che al *verso* 1961. Dalla biografia curata dalla figlia del pittore, Renata Lilloni¹⁴, si evince che tra il 1957 e il 1963, l'artista concentrò la sua attenzione sull'Appennino parmense, villeggiando in estate tra le località di Bosco di Corniglio o Corniglio; nel 1959 si recò a Viareggio ed esclusivamente nel 1960 il pittore soggiornò a Santa Margherita Ligure¹⁵, piccolo comune della provincia di Genova noto oltre che per il mare e i siti di interesse storico-artistico, per i sentieri boschivi. Facendo riferimento al titolo presente sulla tela sequestrata, quest'ultima località sarebbe riconducibile al soggetto raffigurato. Il

¹³ LILLONI, 2002, t. I, pp. IX-XV; RABUFFI, 2000, pp. 4-14; CASARIN, 2005; CARLUCCIO, VALSECCHI, 1966, p. 38; POLEZZO, 2022, p. 35. I suoi soggetti prediletti sono stati i boschi, caratterizzati da quelle tipiche sfumature declinate nei vari toni dei verdi e degli azzurri, paesaggi, vedute marine, nudi femminili, vasi di fiori.

¹⁴ LILLONI, 2002, pp. XIII-XIV.

¹⁵ *Ibidem*.

corpus artistico di Lilloni è stato censito e catalogato la prima volta nel 1970-1974 da Alberto Schubert; successivamente nel 2002, a cura di Renata Lilloni. Lo smistamento dei dipinti, scrisse Schubert nel 1970, sebbene già affrontato fisicamente dalla figlia del pittore, nella fase di riconoscimento e verifica, è sempre passato attraverso l'esame e il relativo giudizio dello stesso Lilloni, pur con gravi difficoltà dovute all'età e allo stato di salute¹⁶. In entrambi i cataloghi è assente il dipinto in esame e non vi sono altri dipinti ascrivibili al 1961 con medesimo soggetto iconografico. I dipinti catalogati riferibili a Santa Margherita Ligure sono sei¹⁷ e tutti inclusi nell'anno 1960.

5. Iconografia e analisi stilistico-compositiva

L'identificazione topografica del paesaggio raffigurato si è basata su un ampio confronto con la produzione boschiva dell'artista¹⁸. Sebbene le osservazioni deducibili siano state molteplici, anche nell'ottica di alcuni limiti emersi in questa fase, la summa finale delle comparazioni si restringe a tre opere del 1960 con soggetto e composizioni analoghe, di cui nessuna è pedissequa all'altra, né al dipinto in esame, ma ognuna ha una trattazione a sé stante (fig. 2). Si potrebbe verosimilmente ipotizzare che lo scorcio di Santa Margherita Ligure sia stato descritto da punti di osservazione differenti. Il dipinto in esame si discosta dagli altri esemplari, allo stesso tempo sono presenti singoli elementi riconducibili ad ognuna delle tre opere adottate per il confronto. La pratica della variante tipologica di un medesimo soggetto è stata prassi consolidata anche nel *modus operandi* del pittore Lilloni, che si è soffermato a lungo su medesimi luoghi, declinando i suoi soggetti paesaggistici in molteplici angolazioni. In un'intervista del 1966 rilasciata per la rivista *Gente*¹⁹ l'artista dichiarò quanto segue:

¹⁶ SCHUBERT, 1970-1974, vol. III, p.7.

¹⁷ LILLONI, 2002, pp. 838-841; n. 1701, 1703, 1706 e dal numero 1710 al 1713. I sei dipinti aventi come soggetto iconografico Santa Margherita Ligure non sono presenti nel precedente catalogo del 1970-1974.

¹⁸ La produzione esaminata si riferisce ai dipinti pubblicati in bibliografia; più specificatamente si sono incrociati i dati reperiti dai cataloghi ragionati ufficiali, cataloghi di mostre e pubblicazioni d'epoca (in cui spesso le immagini contenute sono solo in bianco e nero), cataloghi di vendita di case d'asta.

¹⁹ FABIANI, 1966, pp. 57-59.

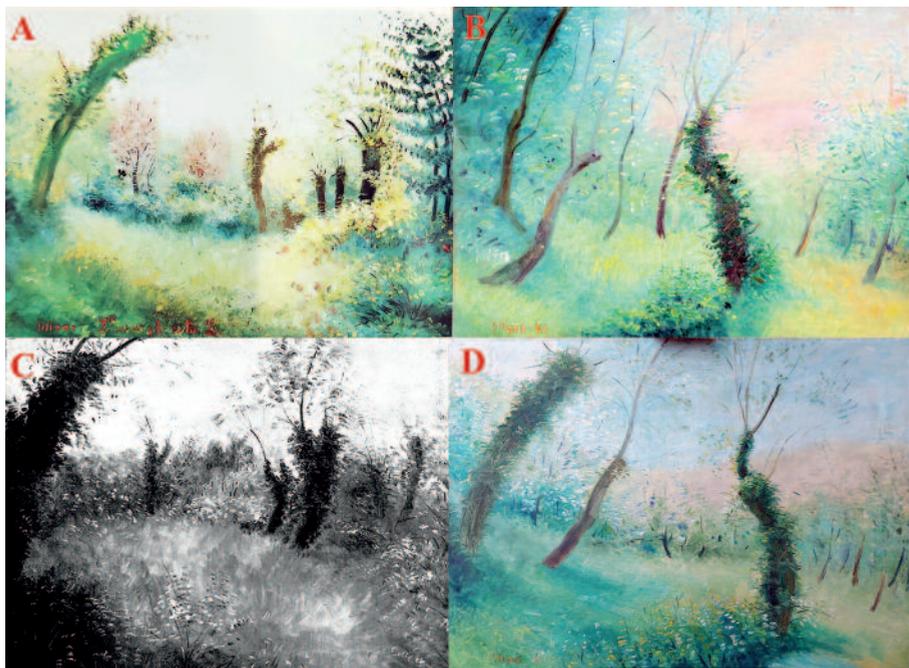


fig. 2

A. Umberto Lilloni, *Santa Margherita Ligure*, olio su tela 75,5x90 cm, firmato in basso a sinistra 'Lilloni', iscrizioni: in basso al centro titolo 'Santa Margherita L.', n. archivio Lilloni 16921. Immagine estratta da *Lilloni*, a cura di B. Grossetti, catalogo della mostra (Galleria Annunciata Milano, 18 gennaio-6 febbraio 1973), Edizioni Annunciata, Milano, 1973, p. 28, n. 38.

B. Umberto Lilloni, *Bosco*, olio su cartone telato 65 x 46,50 cm, firmato e datato in basso a sinistra 'Lilloni 60', al retro è presente il timbro della Galleria Schubert. Certificato di autenticità su foto. Immagine estratta dal catalogo online della Casa d'Aste Capitolium Art, Auction 249. Modern & Contemporary Art, Brescia, 23 ottobre 2018, lotto n. 19 < <https://www.capitoliumart.it/it/lotto/bosco/xlt-19665> >.

C. Umberto Lilloni, *Paesaggio a S. Margherita Ligure*, olio su tela 100 x 70 cm, 1960, Raccolta Signora Rina Giardina, Roma. Immagine estratta dalla pubblicazione di M. LEPORE, M. MONTEVERDI, *Lilloni: la vita e le opere*, Ponte Rosso, Milano, 1963, opera n. 233, p. 291.

D. Dipinto olio su tela 102,5 x 75 cm, *Santa Margherita Ligure*, recante firma in basso a sinistra 'Lilloni 61', sottoposto a sequestro e confisca per contraffazione con procedimento penale iscritto al n. 8697/2018 RG1 e procedimento penale n. 5014/2019 RG GIP del Tribunale di Udine e attualmente custodito presso il Laboratorio del Falso, DSU-Roma Tre.

[...] Ora poi che mi posso muovere meno, ho più bisogno di ricordi: perciò prendo un pennello e subito mi nasce un nuovo quadro, una variazione di un paesaggio già dipinto, anche se per capire davvero un bosco mi sono occorsi quarant'anni [...]» (Fabiani, 1966: 57).

Lilloni era un uomo dalla mole importante: nel 1966, quando rilasciò l'intervista era dimagrito di 20 kg, passando da 140 kg a 120 kg. Il suo stato di salute era già compromesso da anni: malato di asma ormai faticava a viaggiare, l'umidità dei boschi e dei castagneti non gli giovava e si commosse raccontando al giornalista di non poter più muoversi e viaggiare come un tempo. A tal riguardo aggiunse: «[...] Ormai il mondo, con le sue foreste, mari e adorabili bellezze deve venire qui nello studio, se vuol vedermi: io non ce la faccio più ad andare da lui» (Fabiani, 1966: 57).

Seguendo le parole dell'artista, dunque, non apparirebbe del tutto inusuale un'esecuzione pittorica in studio dello stesso paesaggio ma in un periodo successivo al suo soggiorno in situ, grazie al ricordo e alla memoria delle precedenti realizzazioni. Nell'ottica della falsificazione, invece, il dipinto oggetto di sequestro si potrebbe collocare all'interno dei cosiddetti *pastiches*²⁰, in cui la composizione viene realizzata disponendo più elementi imitati da varie opere dell'autore emulato, creando così un esemplare nello stesso stile del tutto inedito: dall'osservazione delle tre composizioni rilette del 1960 e utilizzate in comparazione, si notano nel dipinto del 1961, elementi comuni a tutte e tre le opere.

6. Analisi del verso: provenienza, etichette, iscrizioni

Il retro del dipinto può contenere preziose informazioni sulla sua cronistoria. In quest'opera sono presenti due etichette: in alto a sinistra del telaio è stata incollata un'etichetta fortemente abrasa e scolorita, nonché mancante di alcune parti che rendono l'iscrizione leggibile solo parzialmente (fig. 3). Dopo un'accurata ricerca d'archivio tra i cataloghi di mostre del maestro Lilloni, ho potuto riscontrare una corrispondenza grafica e degli elementi scrittori tra il frammento di etichetta sulla tela e il frontespizio dei cataloghi delle mostre organizzate tra gli anni '60 e '70 dalla Galleria

²⁰ Cfr. ARNAU, *Arte Della Falsificazione. Falsificazione dell'arte*, cit., p. 52; cfr. E. MARIANINI, *La conoscenza delle tecniche artistiche di riproduzione di dipinti antichi come valido aiuto nel riconoscimento di opere false in L'Arte non vera non può essere arte*, cit., pp. 151-175, in part. p.160.



fig. 3 – Fotografia in luce visibile (VIS) del verso del dipinto, dettaglio del frammento di etichetta riconducibile alla Galleria Narciso di Torino e al catalogo della mostra ‘Lilloni’ 21 ottobre-05 novembre 1961, a cura di Marzio Pinottini; Laboratorio del falso, DSU-Roma Tre.

Narciso di Torino²¹. La galleria organizzò diverse esposizioni di artisti novecenteschi, tra cui anche Lilloni; in particolar modo curò due importanti personali: una tenutasi tra il 12 e il 30 gennaio 1967²² e l'altra dal 21 ottobre al 5 novembre del 1961²³. Il nucleo pittorico esposto comprendeva cinquantadue opere. Al numero 51 dell'elenco in catalogo è possibile leggere:

51. Paesaggio a Santa Margherita Ligure, 1961, olio su tela 102 x 75 (fig. 4).

Sorprende (inaspettatamente) che la descrizione rintracciata trovi equivalenza, per titolo, anno e dimensioni, con l'opera esaminata in questa sede. Nell'ambito in cui ci si muove occorre prestare la dovuta attenzione e mantenere un costante approccio vigile nel verificare che le eventuali pezze d'appoggio di una provenienza di un oggetto siano autentiche e che corrispondano effettivamente all'oggetto in questione e non appartengano in-

²¹ Galleria Narciso. Arte e Cultura dal 1960, <<http://www.gallerianarciso.com/>>.

²² *Lilloni: 12-30 gennaio 1967*, catalogo della mostra, a cura di M. Pinottini, Torino, Galleria Narciso, 1967.

²³ *Lilloni - 21 ottobre 5 novembre 1961*, catalogo della mostra, a cura di M. Pinottini, Torino, Galleria Narciso, 1961; Il piccolo catalogo relativo all'evento monografico dedicato a Lilloni è costituito da 16 pagine, in cui vi è l'elenco completo descrittivo del nucleo di opere che furono esposte in quell'occasione e la riproduzione fotografica in bianco e nero di nove dipinti. Il numero 51 non è riprodotto fotograficamente.

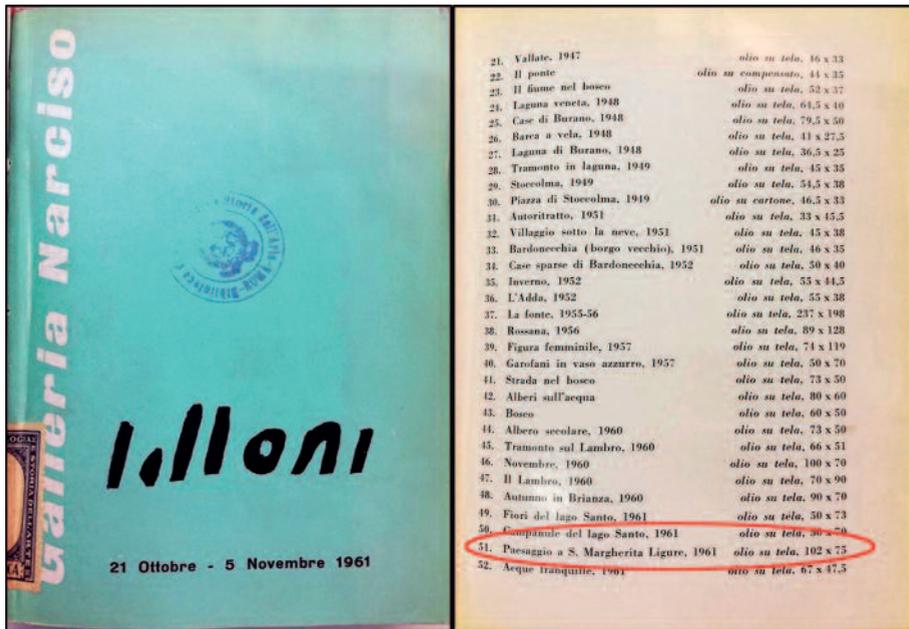


fig. 4 – Frontespizio del catalogo della mostra tenutasi presso la Galleria Narciso di Torino, 'Lilloni' 21 ottobre-05 novembre 1961, a cura di Marzio Pinottini e pagina 3 del medesimo catalogo. L'opera n. 51 Paesaggio a S. Margherita Ligure, 1961, olio su tela, 102 x 75, trova corrispondenza nel titolo, nella data e nelle dimensioni con il dipinto oggetto di questo studio.

vece ad altri originali. Tra i vari espedienti di falsificazione adottati vi è quella di apporre etichette originariamente appartenenti ad altri dipinti (laddove le stesse etichette non siano state contraffatte), piuttosto che l'esecuzione di opere realizzate sulla scorta di vecchie didascalie di cataloghi la cui ubicazione risulta ignota o addirittura dispersa. L'assenza di un supporto fotografico, da cui poter attingere il presunto modello indicato nel catalogo, renderebbe certamente più complessa l'esecuzione pittorica partendo solo dal titolo e dalle dimensioni, essendo Santa Margherita Ligure una località molto vasta e con molteplici paesaggi, come individuare il punto preciso visto dall'artista? Rimane valida l'ipotesi del *pastiche* suggerita precedentemente: il falsario potrebbe aver ricostruito una nuova opera attingendo dalla descrizione presente in catalogo?

In questa fattispecie abbiamo comunque ottenuto un'informazione circa l'operato del pittore Lilloni sino ad oggi non nota: contrariamente da quanto si è potuto rilevare dalla ricognizione effettuata nel catalogo ragionato del-

l'artista²⁴, risulterebbe comprovato dalla dicitura descrittiva del catalogo della mostra, che il pittore ha realizzato un soggetto di Santa Margherita oltre che nel 1960 (anno del suo soggiorno nella medesima località), anche nel 1961, anno della personale di Lilloni presso la Galleria Narciso di Torino. Se il prototipo oggetto di sequestro è il falso riprodotto sulla scorta della descrizione del dipinto esposto alla personale del 1961 alla Galleria Narciso di Torino o se l'etichetta incollata è stata estrapolata da altra opera per simularne l'autenticità, che fine ha fatto l'esemplare originale?

Alla ricerca di risposte a tutte queste domande, o eludere quanto meno alcuni dubbi, ho contattato personalmente la titolare della Galleria Narciso di Torino²⁵, moglie di uno degli originari curatori. La gentile condivisione di episodi, accadimenti e racconti della Torino artistica dell'epoca, hanno permesso di delineare una cornice storica appassionante, fatta di rapporti personali con gli artisti prescelti per le esposizioni, una meticolosa cernita delle opere da esporre con il fine di mantenere un livello culturale sempre alto, che avveniva tra curatore e artista, visite negli atelier e intensi scambi sia culturali che commerciali, con i collezionisti d'epoca. La titolare della galleria mi ha così confermato i rapporti con l'artista Umberto Lilloni e il lavoro svolto per la realizzazione delle due esposizioni monografiche citate, specificando che le opere esposte in particolar modo in occasione di mostre personali o antologiche, venivano selezionate e scelte direttamente con gli artisti.

Con il fine di perseguire un filo logico nell'esposizione dei dati di questa ricerca, sorge legittimo il dubbio di una seconda eventualità: e se l'opera presente nella mostra monografica del 1961 presso la Galleria Narciso di Torino, fosse effettivamente la stessa opera datata '61 posta al vaglio in questa circostanza e già dichiarata falsa da un procedimento penale?

Una seconda etichetta è presente in alto a sinistra del telaio. La Galleria d'Arte del Girasole in Riva del Castello è stata per 46 anni, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, uno dei salotti artistici principali per il panorama culturale di Udine. Dalla consultazione dello spoglio dell'attività culturale della galleria²⁶ è emerso che il pittore Umberto Lilloni è stato presente con

²⁴ LILLONI 2002, 1960, t. III, pp. 838-841.

²⁵ Ringrazio al riguardo la Signora Sally Paola Anselmo Pinottini, attuale titolare della Galleria Narciso di Torino, per la disponibilità e il tempo dedicato nel rispondere alle mie domande e condividere con me i ricordi d'epoca di una ricca attività espositiva. Lo scambio telefonico intercorso è avvenuto negli ultimi mesi del 2021.

²⁶ ELLERO, VOLPE, 2002. Con 546 mostre all'attivo e oltre 10 mila pezzi d'arte esposti, purtroppo la galleria non ha mantenuto un archivio compiuto né un elenco di tutte le mo-



fig. 5 – Fotografia in luce visibile (VIS) del verso del dipinto, dettaglio dell’etichetta riconducibile alla Galleria d’Arte del Girasole di Udine; Laboratorio del falso, DSU-Roma Tre.

una personale e tre collettive: una mostra collettiva con altri undici artisti dell’11 novembre 1967; una mostra personale la cui chiusura fu prorogata in data 21 gennaio 1968; due mostre collettive di datazione ignota. Non sono note le opere che furono esposte in tali eventi. Seppur quindi tali informazioni offrono la conferma che l’artista ha tenuto dei legami espositivi con la galleria, non è stato trovato un legame univoco tra l’opera e l’etichetta (fig. 5).

stre allestite al suo interno. Nel 2002, per far fronte a questa mancata testimonianza storica, l’attuale presidente della galleria in sinergia con il Centro Friulano Arti Plastiche, hanno operato al fine di una ricostruzione scientifica dell’attività dell’istituzione, effettuando un meticoloso spoglio dei principali quotidiani locali del Friuli, il Gazzettino e il Messaggero Veneto, attraverso i quali si è riusciti a ricostruire circa il 90% delle mostre organizzate dal Girasole.



fig. 6 – Fotografia in fluorescenza indotta ai raggi ultravioletti (UV-A) onda lunga 368 nm; Ripresa fotografica agli Infrarossi bianco e nero (IR), lunghezza d'onda 1.100 nm. Quest'ultimo esame non ha rivelato disegni sottostanti né ripensamenti.

7. Analisi Tecnico-Diagnostiche

Il dipinto è stato sottoposto ad una campagna di indagini diagnostiche non invasive e non distruttive, effettuata con l'ausilio di tecniche fotografiche analitiche puntuali nel campo del visibile, in fluorescenza indotta ai raggi ultravioletti e nello spettro dell'infrarosso (fig. 6), analisi microscopica e indagine spettrofotometrica XRF per l'individuazione degli elementi chimici presenti nella superficie pittorica atta al riconoscimento dei possibili pigmenti utilizzati²⁷. Sebbene gli esami abbiano fornito preziose informazioni, è doveroso precisare che d'altra parte manca una letteratura scientifica di comparazione per l'operato artistico di Lilloni.

In questa sede, per evidenti ragioni di spazio non sarà possibile condividere i risultati ottenuti e le conseguenti deduzioni nella loro interezza, mi soffermerò dunque sul dato più rilevante in rapporto all'indagine intrapresa. Sono stati effettuati esami su sei campioni del film pittorico (fig. 7); in corrispondenza del bianco è stata rilevata la presenza di piombo, verosimilmente indice dell'utilizzo del bianco di piombo, la cosiddetta biacca. Il componente è emerso su tutti i campioni esaminati, eccetto sulla tela in cui sono stati individuati titanio, zinco e bario, suggerendo così che il pigmento è stato utilizzato nell'elaborazione degli impasti della tavolozza cromatica²⁸. La biacca come tutti i composti a base di piombo è velenosa e assai tossica²⁹. L'impiego di questo pigmento in epoche più recenti è quasi scomparso in vista anche di una legge che ne vietò l'utilizzo per la prima volta nel 1921; la normativa stipulata è stata ratificata in Italia nel 1952 e a seguire più compiutamente nel 1961³⁰. Nonostante le restrizioni imposte, in am-

²⁷ Le indagini diagnostiche sul dipinto sono state condotte grazie al contributo del Prof. Stefano Ridolfi, titolare della *Ars Mensurae*, centro di diagnostica e tecnologie per i beni culturali con sede in Roma.

²⁸ Il bianco di piombo per secoli è stato l'unico bianco disponibile, conosciuto sin dai tempi più antichi, presenta delle proprietà che lo hanno reso tra i migliori bianchi in circolazione, quali la sua coprenza, la lucentezza, la siccatività e la capacità di rendere solidi e robusti gli impasti. GETTENS, KUHN, CHASE, 2012, vol. II, pp. 67-79; CORRADORINI, 2016, pp. 130-132.

²⁹ Livelli molto alti di piombo nel sangue possono provocare alterazioni della personalità, cefalea, perdita di sensibilità, debolezza, sapore metallico in bocca, deambulazione scoordinata, problemi di digestione e anemia. La diagnosi si basa sui sintomi e sugli esami del sangue; altri pigmenti considerati tossici a base di questo metallo pesante furono il litargirio, il giallo di Napoli, il minio; O' MALLEY, 2020.

³⁰ A seguito dell'intervento dell'Organizzazione internazionale del lavoro, il 19 novembre

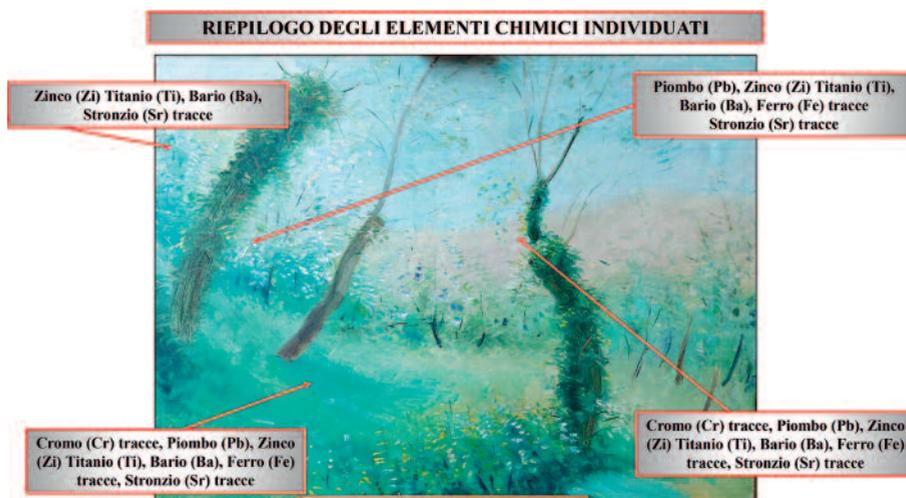


fig. 7 – Mappatura dei punti di campionatura d’esame analizzati mediante indagine spettrofotometrica XRF e riepilogo degli elementi chimici individuati. Esame diagnostico effettuato dal Prof. Stefano Ridolfi, titolare della Ars Mensurae, centro di diagnostica e tecnologie per i beni culturali con sede in Roma; Laboratorio del falso, DSU-Roma Tre.

biente artistico il bianco di piombo/biaccia è stato comunque reperibile anche negli anni successivi per diverse ragioni: molti artisti si producevano da sé tale pigmento; gli stessi artisti avevano spesso grandi scorte di prodotti e materiali nei loro studi senza necessità di nuovi rifornimenti; molti produttori di materiali per belle arti per anni hanno commercializzato prodotti in giacenza fino ad esaurimento scorte.

Tali considerazioni hanno la medesima valenza sia che si tratti di artisti il cui operato sia il frutto del proprio ingegno creativo, sia che si tratti dei più biechi imitatori o falsari. È interessante osservare che la data di divieto definitiva dell’utilizzo di prodotti contenente piombo in Italia, coincida con la presunta data di esecuzione del dipinto (1961). Al fine di uno studio più rigoroso sarebbe utile stabilire se il pigmento sia stato utilizzato o meno

1921, molti stati aderirono alla convenzione *White Lead (Painting) Convention*, 19 novembre 1921, che ne vietò definitivamente l’utilizzo. Tale convenzione fu ratificata dai vari stati in periodi differenti. L’Italia la ratificò il 22 ottobre 1952. Con la Legge dello Stato 19/07/1961 n. 706, costituita da 14 articoli, si definì l’impiego della biaccia nella pittura (GU Serie Generale n. 242 del 17-10-1952 - Suppl. Ordinario), art. 1- 2) Convenzione n. 13 concernente l’impiego della biaccia nella pittura Ginevra, 19 novembre 1921; <<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1952/10/17/052U1305/sg>>.

dal pittore Lilloni per la realizzazione delle sue composizioni; l'eventuale congruenza tecnica offrirebbe un altro dato su cui effettuare ulteriori ragionamenti. La presenza di questo componente risulta in ogni caso desueta in rapporto all'arte contemporanea anche nell'ottica di una contraffazione: ci si aspetterebbe l'utilizzo di questo pigmento in caso di imitazioni o contraffazioni di opere antiche, in cui la presenza di altre tipologie di bianco (se poste sotto esame) sarebbero apparse immediatamente anacronistiche, è certo però che nell'arte e nelle sue conseguenti contraffazioni, tutto è possibile.

8. Morfologia della superficie pittorica

Le osservazioni che contribuiscono a circoscrivere l'identità strutturale di un dipinto, affinché abbiano valenza probante nell'ambito dell'autenticazione di un'opera d'arte o dello svelamento della sua eventuale falsificazione, devono essere necessariamente comparate con opere di sicura attestazione dell'artista oggetto del dibattito. Per poter effettuare un confronto quanto più congruo possibile, una modalità ideale per l'effettiva correttezza del procedimento vorrebbe che tali comparazioni, utili per identificare su un piano tecnico e materico eventuali analogie o discrepanze, vengano processate con dipinti afferenti lo stesso tema iconografico, nonché circoscrivere la rosa di paragoni a realizzazioni eseguite preferibilmente nello stesso anno dell'opera oggetto di studio, o in assenza di questa opzione, quanto meno negli anni (sia prima che dopo) immediatamente attigui. Questo perché qualsiasi artista, nel tempo, così come avviene per il gesto scrittoria/calligrafico, è soggetto a dei cambiamenti determinati in primo luogo dall'evoluzione artistico-creativa, dalle sperimentazioni, dalle serie, dal fatto di dipingere all'aperto piuttosto che in studio, dalla scelta di tipologia di mezzi e supporti, persino dalla tipologia di colori acquistati e adoperati che variano di consistenza in base alle marche di produzione e ai quantitativi di olio impiegato che possono determinare caratteristiche differenti nell'elaborazione pittorica; a seguire vanno considerati fattori meno controllabili quali l'età, lo stato di salute e fattori emozionali circoscritti a un preciso istante. Calibrare la conoscenza di tutti questi elementi può essere significativamente importante nell'ottica di un giudizio il più corretto possibile.

La figlia dell'artista, Renata Lilloni, nel catalogo ragionato denunciò quanto segue:

«Lilloni sin dall'inizio del fenomeno dei falsi, cioè di quadri apocrifi a lui attribuiti, si preoccupò molto della questione cercando di combatterla come meglio poteva e con gli strumenti allora possibili. Fece, per esempio, annunci su giornali specialistici per cercare di sensibilizzare la pubblica opinione. Non esistevano allora altri mezzi. Dall'entrata in vigore della legge Pieraccini (1971), iniziò a ricorrere all'autorità giudiziaria per ottenere il sequestro dei falsi, prassi che continuo a seguire tuttora [...]. Ho deciso di pubblicare l'Archivio, sempre nell'ottica di ostacolare, per quanto possibile, la falsificazione delle opere di mio padre notevolmente aumentata negli ultimi anni [...].» (Lilloni, 2002: VII). Altrettanto significativa l'affermazione dello storico Margonari che in merito al pittore Lilloni narra come ad un certo punto cercò di smentire chi l'accusava di aver ripetuto alcuni soggetti tipici come le vedute boschive più volte, questa peculiarità infatti fece sì che diventasse l'artista più imitato e falsificato della sua generazione³¹. Il critico proseguì asserendo inoltre: «Lilloni fu imitato da mestieranti superficiali perché titolare di uno stile inimitabile [...]» (Margonari, 2007:13).

Lo studio e la comprensione delle opere del maestro Lilloni per questa indagine sono stati piuttosto vasti ed ampi, i numerosi riscontri visivi ottenuti, per ovvie ragioni di spazio, non potranno essere qui inseriti. Le opere vagliate ai fini comparativi, ascrivibili alla produzione degli anni Sessanta, hanno permesso di riscontrare sia corrispondenze sia difformità con il dipinto qui in esame, mentre man mano che ci si discosta verso la produzione più giovanile le divergenze appaiono più evidenti con campiture e stesure pittoriche molto più leggere e impalpabili, prive di quel corpo osservabile nella produzione più matura³² (fig. 8). Una peculiare caratteristica morfologica emersa da tali comparazioni si riferisce alla forte presenza di crettatura in prossimità delle porzioni più chiare (contenenti grande quantitativo di bianco). In un primo momento il degrado del dipinto in esame ha indotto a guardare l'opera con ulteriore sospetto in rapporto alla sua età ipotizzando procedimenti artificiali di invecchiamento, si è visto poi come proprio la tipologia di bianco rilevata (Pb), che contiene minor legante per limitare processi di ossidazione, possa perdere per primo di elasticità, con conseguente maggiore formazione di cretti. Alcuni dipinti di Umberto Lilloni, cronologicamente vicini e in ogni caso aventi una distanza temporale non superiore

³¹ MARGONARI, 2007, p. 12.

³² In particolar modo ringrazio Giorgia Bava, responsabile del dipartimento di arte moderna e contemporanea (Roma) della Casa d'Aste Finarte per la gentile concessione di immagini in alta risoluzione e delle informazioni inerenti alle opere passate in asta del pittore Umberto Lilloni.



fig. 8 – Fotografia in luce radente, dettaglio; Laboratorio del falso, DSU-Roma Tre.

ai 20 anni, presentano simili caratteristiche. Cito, ad esempio, l'opera *Vallata del Parma a Corniglio* (1954, olio su cartone telato 67x47 cm, Finarte Auctions, asta 169 Milano del 19 dicembre 2022, lotto n.78), mostra una fortissima crettatura proprio in prossimità del cielo, analogamente al dipinto in esame. Le difformità morfologiche del cretto in questo caso sono da ricercarsi nella diversità dei supporti adottati, il cartone telato infatti risponde a logiche strutturali differenti, ma ciò che colpisce è come la medesima porzione raggiunga un livello così intenso di *craquelure*. La densità pastosa delle stesure pittoriche (oltre agli eventuali fattori ambientali) è certamente un altro fattore di concausa. In assenza, come detto, di una diagnostica di comparazione, non è possibile suggerire ulteriori congetture assimilabili alla tipologia di pigmento adottata, si consideri però che le formazioni di tali cretti non è presente in tutti i dipinti. Da un confronto incrociato di più opere afferenti il medesimo anno o cronologicamente vicine, il fenomeno non sempre è riscontrabile. Paradossalmente alcuni dipinti degli anni Cinquanta e Sessanta hanno forme di degrado più evidenti di alcuni dipinti degli anni Venti o Trenta. Questo induce la scrivente ad ipotizzare che, oltre le variabili esterne non misurabili, l'artista potesse avvalersi di metodologie variegata, impiegate con sperimentazioni diverse non solo nell'arco degli anni, ma anche in tempi ravvicinati per la realizzazione di vari soggetti, passando così da campiture fluide a stesure più dense, coprenti e corpose, ottenute per mezzo dell'utilizzo di varie tipologie di pigmento bianco.

Un altro elemento esaminato in questo frangente è stato il *ductus* pitto-

rico. La tipica pennellata dell'artista alterna in continua dualità materia e impalpabilità, corposità e leggerezza. Tale dicotomia apparentemente è riscontrabile anche nel dipinto dichiarato falso dal procedimento penale del 2019. Ciò su cui ci si dovrà soffermare però, non è quindi la sola modalità con cui l'opera è stata dipinta, ma la forma che ha determinato il procedimento pittorico. Gli elementi formali e strutturali più utili in questo caso sono rappresentati da tutta quella gestualità materica che Lilloni ha adoperato per definire le stratificazioni finali con cui riproduceva alberi, foglie, fili d'erba, arbusti e qualsiasi altra tipologia di vegetazione rappresentativa di un dato luogo. In questa fase si denotano sommarie analogie, ma attraversando ad ampio raggio la produzione lilloniana, si evince un comune senso di "pulizia" pittorica, accompagnata da una leggerezza esecutiva, meno evidente nell'opera analizzata in questa sede. La trattazione complessiva, infatti, qui appare più piena e ricca e i tocchi di colore finali meno puntuali e precisi. D'altro canto, però è necessario puntualizzare che all'interno della stessa produzione di sicura attestazione del pittore le trasformazioni formali non sono mancate (fig. 9).

9. Analisi grafo-tecnica e calligrafica

L'analisi della scrittura è un'operazione assai complessa che richiede uno sguardo molto ampio verso metodiche differenti affinché l'esame analitico per mezzo della comparazione qualitativa dello scritto contestato con altri di comparazione autentici, abbia valenza. Durante lo studio del dipinto è stato approfondito tale metodo di indagine, afferente la perizia calligrafica, esposto in questa sede come spunto per un approccio metodologico esaustivo degli ambiti che potranno essere vagliati in seno all'autenticazione delle opere d'arte. Come esplicito in rapporto alla verifica delle pennellate e del gesto di un artista, fondamentale anche in questa fase avere un campione di comparazione coevo e il più ampio possibile³³. Ho esplorato dapprima la firma ritenuta dubbia presente nell'opera sottoposta a confisca e sequestro, successivamente e separatamente le autografie di comparazione, utili alle valutazioni finali. La firma rappresenta da un punto di vista grafo-tecnico, la massima sintesi di velocità e leggibilità e, di conseguenza, di automatismo. Essa deve possedere i requisiti di spontaneità, naturalezza, singolarità³⁴. Esistono firme più o meno facili da imitare e questo fatto induce spesso il falsario

³³ FERRARI, 2018, pp. 523-536, in part. pp. 535-536.

³⁴ *Ivi*, pp. 109-134.



fig. 9 – Confronto delle pennellate dello sfondo tra il dipinto olio su tela 102,5x75 cm, Santa Margherita Ligure, recante firma in basso a sinistra 'Lilloni 61', sottoposto a sequestro e confisca per contraffazione con procedimento penale iscritto al n. 8697/2018 RG1 e procedimento penale n. 5014/2019 RG GIP del Tribunale di Udine e attualmente custodito presso il Laboratorio del Falso a Roma, e l'opera di Umberto Lilloni, Paesaggio, 1964, olio su tela 40x50 cm, Sant'Agostino Casa d'Aste Torino, asta 212, lotto n. 57, 1 dicembre 2022, in <<https://www.santagostinoaste.it/opere/lilloni-umberto-paesaggio-1964-212-57.asp>>.

a imitare con maggiore o minore attenzione e concentrazione l'originale. Il concetto di imitabilità deriva da due ordini di fattori: da un lato ci sono gli elementi intrinseci del modello da imitare, dal più facile al più complesso, dall'altro l'abilità imitativa intesa come maestria vera e propria di riprodurre una scrittura. Nel tentativo di cambiare la propria scrittura per imitarne un'altra, è diffusa l'abitudine di arricchirla di ornamenti, spirali, tratti inutili, oppure arrotolando le curve nel senso che è più familiare allo scrivente³⁵. Anche nella contraffazione di una scrittura, così come per l'opera d'arte, possono configurarsi diverse fattispecie di falsificazione³⁶.

L'autografia presente è stata sottoposta alla stessa campagna di indagini

³⁵ *Ivi*, pp. 193-200.

³⁶ Per una descrizione esaustiva delle modalità di falsificazione della scrittura si veda AQUILINO, 2018, pp. 25-33.

multispettrali condotte sul resto della superficie pittorica. L'indagine svolta sull'elemento scrittoriale portano ad affermare che la firma sia coeva al dipinto. Dagli esami effettuati con osservazione particolareggiata ai raggi ultravioletti (UV) e al microscopio ottico digitale (fattore di magnificazione 200x) non si sono rilevate abrasioni, cancellature, manomissioni. Le iscrizioni al verso della tela sono state esaminate con le stesse modalità strumentali adottate per il recto. È stata effettuata analisi strumentale dei grafemi con comparazioni autografe, esaminato l'andamento del gesto scrittoriale, la pressione, la velocità, la forma, le dimensioni, il calibro, la formazione delle asole, la presenza o meno di idiotismi, l'utilizzo di caratteri sia in stampatello che in corsivo, tenendo conto della tipologia di supporto, del mezzo scrittoriale e delle forme caratterizzanti degli scritti originali suddivisi per intervalli cronologici. Secondo le considerazioni e gli studi di chi scrive, non sono presenti le caratteristiche tipiche delle falsificazioni in scrittura, quali arresti del pennarello o del pennello, ripassi o ritocchi sulle lettere, ricalchi. Al contrario si evincono alcune caratteristiche, cosiddette patognomiche delle firme autentiche³⁷, tenuto conto anche della tipologia di strumento utilizzato, differenti per il recto e per il verso (fig. 10). Tali valutazioni si considerano espresse con riserva di verifica di ulteriori accertamenti su altri originali di comparazione del pittore esaminato.

10. Conclusioni

La condivisione dei dati esposti in questo lavoro circa l'opera recante firma 'Lilloni 61', non vuole avere la finalità di emissione di giudizio, che verrà lasciata al singolo lettore nella sua libertà di pensiero critico, quanto assurgere l'adempimento verso un modello strutturale nel ricostruire la genesi di un'opera d'arte che si fondi su ricerca, rigore e tecnologia. Al riguardo si è cercato di dimostrare come uno studio meticoloso e calibrato sull'indagine multidisciplinare di ambiti umanistici e scientifici, possa non solo offrire preziose informazioni circa l'oggetto di studio, ma portare a interessanti e, talvolta inattesi, risultati, su cui eventualmente ampliare le proprie notazioni.

³⁷ Cfr. CROTTI, MAGNI, VENTURINI, 2011, p. 175.



fig. 10 – Fotografia in luce visibile (VIS) e fotografia in luce radente dettaglio firma e data 'Lilloni 61'; Laboratorio del falso, DSU-Roma Tre.

Bibliografia

- AQUILINO, M.C. (2018). *Il falso in scrittura e il falso documentale in L'Arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli Studi Roma Tre (ottobre-dicembre 2017), Edizioni Efestò, Roma, pp. 25-33.
- ARNAU, F. (1960). *Arte Della Falsificazione: Falsificazione dell'arte*, Feltrinelli Milano.
- BENJAMIN, W. (1998), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino.
- CALCANI, G. (2018). *La diagnostica umanistica per il contrasto alla falsificazione dei beni culturali e dell'opera d'arte in L'Arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli Studi Roma Tre (ottobre-dicembre 2017), Edizioni Efestò, Roma, pp. 471-480.
- CARDINALI, M. (2020). *Dalla diagnostica artistica alla Technical Art History. Nascita di una metodologia di studio della storia dell'arte (1874-1938)*, Kermes, Torino.
- CARLUCCIO, L., VALSECCHI, M. (1966). *Lilloni*, catalogo della mostra (Milano, 16 aprile-6 maggio 1966), L'Annunciata Galleria d'arte, Milano.
- CASARIN, R. (2005). *Lilloni Umberto* in «Dizionario Biografico degli Italiani», Volume 65.
- CERBELLA, M. (2008). *I falsi come riconoscerli nell'arte e nell'antiquariato*, Bracciali editore, Stia.
- CHIAPPETTA, F. (2017). *La Perizia Giudiziarla In Pittura Leggi E Strumenti in Prospettive per la Tutela del Patrimonio Culturale, Ricerche Svolte Nell'ambito Del Master Esperti Nella Tutela del Patrimonio Culturale 2015/2016*, Edizioni Efestò, Roma, pp. 61-66.
- COMANDO CARABINIERI TUTELA PATRIMONIO CULTURALE. ATTIVITÀ OPERATIVA (2023). *Convention Concerning The use Of White Lead In Painting C13 (Impiego della biacca e dei sali di piombo)*, 19 novembre 1921, *The General Conference of the International Labour Organisation*, entrata in vigore 31 agosto 1923, ratifica: Legge 2 agosto 1952, n. 1305, <https://olympus.uniurb.it/index.php?option=com_content&view=article&id=3616:ilo-convention-concerning-the-use-of-white-lead-in-painting-c13-impiego-della-biacca-e-dei-sali-di-piombo-19-novembre-1921-&catid=71&Itemid=137>.
- CORRADORINI, G. (2016). *Pigmenti: un mondo di colori*, Università di Camerino, Ascoli Piceno.

- CROTTI, E., MAGNI, A., VENTURINI, O. (2011), *La perizia in tribunale. Manuale di consulenza grafotecnica*, Manuali Franco Angeli, Milano.
- ELLERO, G., VOLPE, S. (2002). *La galleria del girasole: 1956-2002*, Centro Friulano di Arti Plastiche, Udine.
- FABIANI, E. (1966). *I Maestri dell'arte contemporanea, La Pittura nasce dagli occhi delle donne* in «Gente», Hachette Rusconi, 1966, pp. 57-59.
- FERRARI, G. (2018). *Documenti vs Opere d'arte: il "vero" e il "falso" negli accertamenti tecnico-grafici in L'Arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli Studi Roma Tre (ottobre-dicembre 2017), Edizioni Efestò, Roma, pp. 523-536.
- FOLLESA, T. (2020). *Declinazioni sul Falso: falsi veri e falsi leciti* in «Appunti d'Arte di Tamara Follesa» del 04 dicembre 2020, <<https://www.tamarafollesa.it/2020/12/04/declinazioni-sul-falso-falsi-veri-e-falsi-leciti/>>.
- GETTENS, R., KUHN, H., CHASE, W.T. (2012). *Lead White in Artist's Pigments. A handbook of Their History and Characteristics*, ed. by A. Roy, Volume 2, National Gallery of Art, Washington, Archetype Publications, London, pp. 67-79.
- GROSSETTI, B. (1973). *Lilloni, catalogo della mostra* (Galleria Annunciata Milano, 18 gennaio-6 febbraio 1973), Edizioni Annunciata, Milano, p. 28, n. 38.
- LEPORE, M., MONTEVERDI M. (1963). *Lilloni: la vita e le opere*, Ponte Rosso, Milano, 1963.
- LILLONI, R. (2002). *Umberto Lilloni: catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Volume 1-2-3, Milano, Skira.
- MARGONARI, L. (2007). *Lilloni, poi*, Provincia di Mantova, Assessorato alla Cultura, Casa del Mantegna.
- MARIANINI, E. (2018). *La conoscenza delle tecniche artistiche di riproduzione di dipinti antichi come valido aiuto nel riconoscimento di opere false in L'Arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli Studi Roma Tre (ottobre-dicembre 2017), Edizioni Efestò, Roma, pp. 151-175.
- O' MALLEY G.F., O' MALLEY R. (2020). *Intossicazione da piombo (Saturnismo)* in «Manuale Msd Versione per i professionisti Il fornitore di fiducia di informazioni sanitarie dal 1899», <<https://www.msmanuals.com/itit/professionale/traumiavvelenamento/avvelenamento/intossicazione-da-piombo>>.
- Ottani Cavina, A., Natale M., a cura di, (2017). *Il falso specchio della realtà*, Interventi delle giornate di studio. *Lo specchio della realtà. I falsi e la storia dell'arte*, organizzate dalla Fondazione Federico Zeri (Bologna, 23-24 ottobre 2013), Allemandi, Torino.

- PINOTTINI, M. (1967). *Lilloni: 12-30 gennaio 1967*, catalogo della mostra, Galleria Narciso, Torino.
- PINOTTINI, M. (1961). *Lilloni - 21 ottobre 5 novembre 1961*, catalogo della mostra, Galleria Narciso, Torino.
- POLEZZO, E. (2022). *Acqua*, catalogo della mostra, Acquario e stazione idrobiologica di Milano (16 novembre 2022-8 gennaio 2023), Comune di Milano.
- RABUFFI, G.P. (2000). *Il Chiarismo in Chiarismo Lombardo, i pittori della storia*, Edizioni comed, Milano, pp. 4-14.
- ROMANI, L. (2012-2013). *Un'analisi trasversale del fenomeno della contraffazione*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Pisa, Dipartimento di Economica e Management, Corso Laurea Magistrale in Marketing e Ricerche di Mercato.
- SCHUBERT, A. (1970-1974). *Lilloni, cataloghi delle opere*, vol. I-II-III, Alberto Schubert Editore, Milano.
- THEA, P. (2003). *Il vero, cioè il falso. Invenzione, riconoscimento e rivelazione nell'arte*, Mimesis, Milano, p. 57.
- TONERO L. (2019). *Trieste, due "falsi d'autore" sequestrati alla Stadion dai carabinieri di Udine* in «Il Piccolo» del 04 giugno 2019 <<https://ilpiccolo.gelocal.it/trieste/cronaca/2019/06/04/news/due-falsi-d-autore-sequestrati-alla-stadion-dai-carabinieri-di-udine-1.33406758>>.
- ZIMMERMAN, A. L. (2013). *Evidence-Based Medicine: A Short History of a Modern Medical Movement* in «ama Journal of Ethics. Illuminating the Art of Medicine», <<https://journalofethics.ama-assn.org/article/evidence-based-medicine-short-history-modern-medical-movement/2013-01>>.

Sitografia

- CASA D'ASTE CAPITOLIUM ART, Auction 249. Modern & Contemporary Art, Brescia, 23 ottobre 2018, lotto n. 0019 <<https://www.capitoliumart.it/en/lot/bosco-11/80812>>.
- GALLERIA NARCISO. ARTE E CULTURA DAL 1960, <<http://www.gallerianarciso.com/>>.
- LEGGE 2 agosto 1952, n. 1305 Ratifica ed esecuzione di ventisette convenzioni internazionali del lavoro. (GU Serie Generale n. 242 del 17-10-1952 - Suppl. Ordinario), artt. 1-2) Convenzione n. 13 l'impiego della biacca nella pittura - Ginevra, 19 novembre 1921; <<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1952/10/17/052U1305/sg>>.

Il secondo volume della Collana editoriale *Custodi Consapevoli della Legalità* è composto da sette contributi. Si tratta di sintesi o di rielaborazioni di ricerche condotte dai nostri studenti per tesi di laurea, di dottorato e di master universitario di secondo livello, incentrate su temi correlati con la legalità, in diversi ambiti. L'innovazione didattica di Roma Tre trova un punto di applicazione concreta anche in questa iniziativa editoriale, che promuove i risultati raggiunti nella formazione universitaria, premiando le studentesse e gli studenti di tutto l'Ateneo, che si sono distinti per l'originalità e la qualità di approccio al tema della legalità e il carattere multidisciplinare. Proprio per questo il volume mostra uno spaccato ampio dell'impatto che il principio di legalità e le politiche volte a sostenerlo assumono o assumeranno, proprio grazie alla condivisione delle idee, rispetto a tre delle diverse aree del progetto presentato in premessa e da cui la Collana prende il nome: il patrimonio ambientale, il patrimonio sociale e il patrimonio culturale.

GIULIANA CALCANI

è professoressa ordinaria di Archeologia classica, direttrice del Laboratorio sul falso, DSU - Roma Tre, referente di Ateneo per l'accordo quadro con il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale. Ha curato mostre, convegni e pubblicazioni dedicate al contrasto delle aggressioni criminali al patrimonio culturale.

FRANCESCA DI LASCIO

è professoressa associata di Diritto amministrativo presso il Dipartimento di Scienze politiche e vicario del Collegio Unico dei corsi per la Pubblica Amministrazione. Per il Dipartimento, è rappresentante scientifica e organizzativa del protocollo di intesa siglato con la Fondazione Scintille di Futuro, fondata e presieduta da Pietro Grasso.

MARIA CHIARA GIORDA

è professoressa ordinaria di Storia delle religioni presso il Dipartimento di Studi Umanistici e si occupa di diversità religiosa negli spazi pubblici. Partecipa al Collegio del Dottorato nazionale di Studi sulla Pace come referente d'Ateneo.

FRIDANNA MARICCHIOLO

è professoressa associata di Storia delle religioni presso il Dipartimento di Studi Umanistici e si occupa di diversità religiosa negli spazi pubblici. Partecipa al Collegio del Dottorato nazionale di Studi sulla Pace come referente d'Ateneo.

SUSANNA NANNI

è professoressa associata di Lingua e Letterature Ispanoamericane presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere. Si occupa prevalentemente di letteratura, memoria e diritti umani, temi sui quali ha pubblicato in sedi editoriali nazionali e internazionali.

