

Paolo Pettinari

Articoli  
e  
divagazioni

Edizioni Mediateca  
2025

## Indice

Appunti per una retorica del delirio.....	2
Note sulla fotografia di Mario Giacomelli.....	13
Bestie, uomini, virtù .....	26
Tre documenti: ordine, caos, disordine.....	47
Macchine per elaborare testi .....	54
Un esempio rococò di come il suono.....	61
Divagazioni sulla caricatura.....	66
Lido Contemori: un grottesco medioevo contemporaneo.....	75
Un oceano di cassette virtuali pieni di "ma..." .....	90
Città malate .....	97
Oralità visualità scrittura cultura.....	109
Altri colori, altre idee, altre storie .....	117
Inopinati precursori .....	124
Dopo cinquant'anni è ancora ricotta.....	134
Coltivare l'ombra è il lavoro del poeta.....	140
L'irruzione di Rimbaud.....	143
L'espressionismo mediterraneo di Dino Campana .....	149
La solitudine dei profeti .....	158
Quando l'autore traduce se stesso .....	166
Cinque domande sulla poesia .....	172
Il Novecento un secolo binario .....	176
Due riviste una sola avventura .....	187

# Appunti per una retorica del delirio\*

## Lettere di Agata B\*\*\*.

### Lettera 1.

[Indirizzo:] Alla Sora R\*\*\*  
Mesta, Sora, Povera  
Casa Via - Morbo  
Conte. Aspetto Risposta  
Per proprie mani  
B\*\*\* Agata

[Mittente:] Mittente. Io sono Conte Nero  
Presso Comune Vostro  
Signiorile Operaio  
Aspetto Risposta  
Vedova La mia  
Via e questa  
[città]  
124  
[provincia]

[Testo:] 7.21.4-3.1913.9.10  
Io Pasata Arremoto  
Scolastico [Nome] [Cognome]  
Vengo a Ringraziare  
Sentiera Publica Sora  
Mesta Alunna Conte  
Sora, Vengo a Pregarla  
Che non mi trascuri  
Perche o sofferto Moltissimo  
Perche il Mio Destino

---

\* "L'area di Broca", n.57, 1993.

E Questo. Egregia Signiora  
B\*\*\* Agata Regina ai  
Popoli [provincia]

## Lettera 2.

[Indirizzo:] 7.21.4.9.13

Brugniocolosa la natura  
Non o mai avuto che  
ora. Sono Stata visitata  
dalle Estretica [nome] [cognome]  
veniva fori. [cognome] a  
Destra. Perche mi e mancata  
una luna e poi sono rimasta  
in stato interessante  
Con £ 100 al giorno [cognome] [nome]

[Mittente:] Mittente Egregia S. Vedova fatta  
il Catetere eccetera a [provincia]  
Chiedo i mie denari  
Mittente Via Gardo Sarto  
Via [città]  
N 124 Primo Piano  
[provincia]

[Testo:] 7.14.28.30.7.21.1913.9.10

Io Con questo mia  
Vi prego di Portarmi  
a Termine Conquisione  
Spettro Nero  
Volete farla  
finita son 79 hili  
Conte Nero  
Egregia Vedova [cognome]  
[serie di nomi] Agata  
Egregia Signiorona  
Pagatemi perche debiti

non ne o. Spettro Nero  
Mi hanno addormentata  
portata in qua e la e  
anche addormentata  
in areoplano allinsaputa  
Agata

### **Lettera 3.**

[Indirizzo:] Signioria Ilustre  
Signior [cognome]  
[nome] Squola  
Materna - [provincia] - 20 N 7  
Porta - Nova - Quinta  
Marso Saro  
[provincia]

[Mittente:] Mittente Scuola - Via  
[nome] Ponte Nero  
Presso Squola Bassa  
[provincia]

[Testo:] 1913.9.10  
Signioria Ilustre  
[cognome] [nome]  
Con voi mi trovo a squola  
Osservata dalla R. Caserma  
Mi curano, Compresa  
La Mia Squola, Elementare  
Matura. Vi aspetto  
In questo Ufficio  
Con qualcosa di Utile  
Per la mia Chlasse  
Matura Distinti  
Saluti L. [nome]  
[cognome]

#### **Lettera 4.**

[Indirizzo:] 7.21.4.9.1913.9.10

Mondiale  
fabbriche Ciminiera  
Ispettore. Cancellò  
[città] Primo  
a Destra Signioria

[Mittente:] Mittente Egregia Vedova

di Guerra ferita  
Il mio telefono  
e N 7.14.28.9  
[città]  
[provincia] R.

[Testo:] 4.7.28.1913.9.10

Il ferro Mondiale  
Circondale  
Volò un  
Angelo  
Matricola N 7.36  
---4.9  
Squarciata la  
Sorellina  
[serie di nomi]  
Matricola N 7.21.4

#### **Lettera 5.**

[Indirizzo:] Al Signior

B\*\*\* Nostro  
Obbligato Serio

[Mittente:] Mittente Seria Piccola

Nostra Agata B\*\*\*  
R. Popolana di

Catetere eccetera  
Mi fratello  
Agata

[Testo:] 4.7-28-1983

Il mio amore  
martella per  
tutte le scienze  
di tutto il mondo  
R. Popopolana  
Mi Manca la  
mamma eccetera.  
R. Agata B\*\*\*

## **Testi di Celestina D\*\*\***

### **Foglio 1.**

Oggi sono andata alla festa grossa al cinema a fare il gennasio  
inferiale col pulan a fare bate il tema drammatico a divertirmi  
un po' col tema sovrano vieppiù ceclista sorride di rosso rosso  
rosso di sera bel le tempo si spera, col tinte immagini di luna  
pa a giocare a palla col sigaro in bocca a fare l'altalena  
coirente col pappa turre a fare ciao ciao col pulman sotto linea  
[città] le con scintille drammatiche

### **Foglio 2.**

Oggi sono andata alla scuola al mercato a fare merenda a  
disturbarmi sono andata alla veglia a fare delle belle gente e  
facilità e a lavor tu metti metti tu per tu già d'accordo con  
amore il dolore e e felicità tempi tempi tempi tempi dell'amor  
dell'emozione fiori meri mesti esta follia follia, follia scopa  
emozione

### **Foglio 3.**

Meggio Meggio stesso lo scandolo prima rose rosse cia bello samba samba strana eventi le paste con la crema e cioccolata paste alla crema e savoiardi cioccolate e coppi e merda seca e roba sportiva e cia cia cia pitoccona vasto vasto e vasto vasto romantica romantica, ossia, ossia presso ché ula ula e roba bella mummu e sopracciglia, paste alla crema crema felicità e roba secca da granatiere conosciuta in città trova becca o sposa sposa il camposanto il credo e il violino effusione tocca tocca, tocca e siane grattato.

### **Osservazioni**

Alcuni anni fa, grazie ad amici che lavoravano in una casa-famiglia dove vivevano degli ex-pazienti di ospedali psichiatrici, sono venuto in possesso di alcuni testi che mi hanno incuriosito come scrittore e come studioso di retorica, sollecitandomi ad alcune riflessioni. Si trattava di un cospicuo numero di lettere scritte da un'anziana signora, che chiamerò Agata B\*\*\* (a cui molti anni prima era stata diagnosticata una psicosi epilettica, probabilmente a seguito di un trauma cranico, con accessi convulsivi e manifestazioni linguistiche deliranti); e di sei grandi fogli - il verso di manifesti pubblicitari - su cui un'altra anziana signora, che chiameremo Celestina D\*\*\*, aveva redatto parole e frasi talvolta difficilissime da decifrare (a questa signora era stata diagnosticata una oligofrenia biopatica, con crisi di eccitazione caratterizzate da alterazioni nel decorso ideativo e da deliri, e in seguito una schizofrenia con caratteristiche di abulia e di condotta autistica).



Spesso, particolarmente nel corso del nostro secolo, il linguaggio letterario è stato accostato al linguaggio della follia. A volte sono stati gli stessi scrittori a rendere esplicito questo accostamento (mi limito a ricordare qui uno scrittore dada, Wieland Herzfelde, che sulla rivista "Die Aktion" nel 1914 formulò una *Etica dei malati di mente*). Altre volte è stato qualche critico mal disposto che, per liquidare certe proposte letterarie un po' meno conformiste, le ha considerate come puri e semplici deliri. Altre volte, infine, sono state le vicende personali di qualche scrittore afflitto da problemi psichiatrici ad avvicinare l'ambito letterario a quello del delirio.

Prendendo come termine di paragone la lingua standard (una realtà virtuale postulata o ipotizzata da molti linguisti), e come strumento di analisi la retorica, vorrei dunque fare alcune considerazioni per vedere se fra testi letterari e testi deliranti (almeno quelli che ho potuto analizzare) vi siano veramente degli aspetti strutturali comuni. Si tratta di osservazioni, di appunti senza grandi pretese di scientificità, per dar conto di una ricerca già da tempo avviata ma ancora tutt'altro che conclusa.

I manuali di retorica, oltre ad offrire un repertorio più o meno completo delle alterazioni formali e semantiche rispetto alla lingua standard, hanno cercato di stabilire anche delle gerarchie fra i diversi tipi di figure, alcune delle quali sarebbero più adeguate di altre a caratterizzare come letterario un certo tipo di discorso, a tal punto che una loro assenza sarebbe impensabile. Così, per esempio, in età medioevale l'allegoria godeva di grandissima reputazione, e un testo poetico, per essere considerato tale, doveva contenere la sua buona dose di formulazioni allegoriche. Ma in particolare c'è una tradizione, rafforzata soprattutto in età barocca (si pensi ad un autore come

Emanuele Tesauro) ma tuttora viva ed operante, che vede nella metafora l'elemento essenziale del discorso letterario, per cui senza metafore non sarebbe possibile alcun testo poetico. Se volessimo analizzare la frequenza con cui certe figure compaiono nei testi letterari, vedremo sicuramente che la metafora continua ad essere l'alterazione retorica di gran lunga più diffusa. E' facile trovare un testo che non abbia chiasmi, o litoti, o anche metonimie e sineddochi. E' sicuramente molto più difficile trovare dei testi senza metafore.

Vediamo ora quali figure retoriche possiamo rilevare con maggiore frequenza nei testi di Agata B\*\*\* e Celestina D\*\*\*.

**Alterazioni grafiche lessicali.** Sotto questa voce possiamo mettere diversi tipi di alterazioni: i semplici errori di grafia; le alterazioni che riproducono la pronuncia di certe parole; le alterazioni nell'uso delle maiuscole. Quanto agli errori, direi che non mette conto di considerarli: indicano solo il basso livello di scolarità di chi scrive. Certi errori, però, possono avere valore espressivo quando modificano la pronuncia delle parole, così termini come "hili" (lett.2) o "chlasse" (lett.3) riproducono la pronuncia toscana di queste parole, e si possono ricondurre a quelle deformazioni usate da alcuni autori, specialmente di satira, per riprodurre la "pronuncia straniera". Quanto all'uso delle maiuscole, anch'esso ha assunto spesso un importante valore espressivo in alcuni scrittori: si pensi alle liriche di Emily Dickinson o, per un esempio opposto, ai testi di e.e.cummings.

**Condensazioni.** Si tratta di quelle parole formate da due altri termini fusi insieme. Così in Agata B\*\*\* troviamo "sentiera" (lett.1) che si può considerare come la fusione di "sentita" e "sincera", ed "Estretica" (lett.2) che potrebbe essere "esteti-

sta" + "ostetrica"; in Celestina D\*\*\* abbiamo "facilità" (f.2) prodotto di "facilità" + "felicità", e "gennasio inferiale" (f.1) complessa condensazione di "gennaio" + "ginnasio" e "inferiore" + "infernale". Sono tutte alterazioni retoriche tipiche, più che del convenzionale linguaggio letterario, del linguaggio infantile e di quello umoristico.

**Elissi.** In tutti i testi delle due signore ci sono parti di non-detto. Il passaggio da una frase all'altra è spesso improvviso e privo di collegamenti, e non di rado, ad esempio, Agata B\*\*\* usa l'espressione "eccetera".

**Asindeto.** La forma ellittica è accompagnata quasi sempre dall'asindeto, cioè da una costruzione sintattica in cui si evitano le forme di congiunzione, e la presenza di questa figura appare ancor più rafforzata dall'uso molto particolare della punteggiatura, che talvolta è del tutto assente.

**Metafora.** Le metafore sono piuttosto rare in questo tipo di discorso, e le poche volte che si è di fronte a una costruzione metaforica appare evidente come sia del tutto inintenzionale. Si veda la lettera 4 di Agata B\*\*\* laddove dice: "Volò un Angelo ... Squarciata la Sorellina". Siamo in un contesto di guerra e l'angelo in questione potrebbe essere un aereo, ma è più probabile che nel suo delirio la signora si riferisca "veramente" a una creatura soprannaturale.

**Metonimia.** Anche nel caso della metonimia si potrebbero osservare le stesse cose: le poche volte che è riscontrabile probabilmente è da considerarsi inintenzionale. Nella stessa lettera 4 della signora B\*\*\* abbiamo: "Il ferro Mondiale Circondale", dove il ferro potrebbe riferirsi a un'arma, ma per quello che ne sappiamo potrebbe anche trattarsi di un ferro da stiro.

**Paradosso.** La più tipica e diffusa fra le figure rilevabili in

questi testi è sicuramente il paradosso, in particolare quel genere di paradosso che si realizza nel *nonsense*, che è la diretta conseguenza delle numerosissime ellissi e delle insistenti costruzioni per asindeto.

**Pleonasma e ripetizione.** Diffusissimi sia nelle lettere di Agata B\*\*\* che nei fogli di Celestina D\*\*\*, sono i pleonasmi (rilevabili soprattutto in certi eccessi di aggettivazione o in certi elenchi di nomi e cognomi) e le ripetizioni, che nel caso della signora D\*\*\* appaiono caratterizzate da una certa ossessività.

**Iperbole.** Infine fra le figure distintive di questo tipo di eloquio possiamo mettere l'iperbole. Nelle lettere di Agata B\*\*\* l'esagerazione è presente in alcuni sintagmi paradossali come "Il mio cuore martella per tutte le scienze di tutto il mondo", oppure dove si definisce "regina popolana" o "regina ai popoli". Nei testi di Celestina D\*\*\* il discorso si fa iperbolico soprattutto a livello formale, nell'eccesso di ripetizioni e di costruzioni paradossali, nel magma di un testo che non ha nessuna costruzione e come tale non ha inizio né fine.

In fondo a questa breve rassegna dobbiamo aggiungere una considerazione. Ciò che si è osservato per la metafora e la metonimia, cioè la loro inintenzionalità, deve essere verosimilmente esteso a tutte le altre figure. Ripetizioni, ellissi, paradossi, iperboli e tutte le altre figure sono, con ogni probabilità del tutto involontarie. Per le due autrici non si tratta di alterazioni retoriche, non si tratta di deformazioni di uno standard tenuto presente come punto di riferimento: per entrambe le donne la lingua standard è quella da loro utilizzata, e quel tipo di discorso che a noi appare delirante è la loro unica possibilità di comunicare in forma scritta.

Ecco allora che, oltre a riaffermare certe innegabili analogie, soprattutto nel fatto generico che entrambi sono linguaggi figurati, si possono stabilire due prime e fondamentali differenze tra discorso letterario e discorso delirante, tra poesia e follia:

- la poesia è alterazione consapevole dello standard linguistico, mentre il linguaggio della follia è inconsapevole di qualsiasi alterazione, in quanto si produce esso stesso come lingua standard;
- la poesia è eminentemente discorso metaforico, laddove nel delirio sembra che non vi siano metafore, ma tutto rimandi ad una realtà paradossale e deformata.

Mi fermo qui, lasciando alla breve selezione antologica che ho riprodotto, nonché agli scarni riferimenti bibliografici, il compito di suggerire ulteriori approfondimenti.

### **Riferimenti bibliografici**

(per gli autori stranieri mi limito a citare l'edizione italiana)

AA.VV., *Poesia e follia*, in "Salvo imprevisti", XVII, 45-47, 1988-1989; R.Barilli, *Retorica*, Milano, Isedi, 1979; P.Borella, L.Contemori e P.Pettinari, *I persuasori arguti*, Firenze, Alfani, 1985; Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale*, Milano, Bompiani, 1976; R.Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966; H.Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il mulino, 1969; A.R.Lurija, *Problemi fondamentali di neurolinguistica*, Roma, Armando, 1978; A.Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1978; B.Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989; F.Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

Infine vorrei aggiungere che un'analisi di questo materiale è stata condotta anche in rapporto al linguaggio infantile e al discorso della satira politica grafica in L.Contemori e P.Pettinari, *Il segno tagliente*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993.

## **Note sulla fotografia di Mario Giacomelli\***

### **Premessa**

Un testo figurativo può essere diverse cose. Anzitutto RAFFIGURAZIONE di oggetti, persone, animali, cose effettivamente presenti ed osservabili nella realtà che ci circonda: pensiamo ai ritratti, pensiamo alle vedute, ai paesaggi e a tutti quei soggetti che caratterizzano la pittura dal vero. Può essere però anche RAPPRESENTAZIONE di cose o esseri che nessuno ha mai visto (almeno in condizioni normali): basterebbe citare le migliaia di *Madonne in trono con angeli e santi* della nostra tradizione, ma anche le innumerevoli opere dove sono presenti creature fantastiche come unicorni, draghi, sciapodi, centauri. Può essere poi anche una sorta di TRADUZIONE intersemiotica di un testo verbale: anche in questo caso la nostra tradizione è ricchissima di quadri, affreschi, bassorilievi che traducono in immagini le storie bibliche, per esempio, o le vite dei santi. Infine può essere anche il risultato di un processo di ASTRAZIONE: pensiamo in questo caso non solo ai tanti esempi del nostro secolo, ma anche alle stilizzazioni decorative dell'arte medioevale o della cosiddetta arte primitiva.

I quattro aspetti appena elencati non si escludono a vicenda. E' possibile che raffigurazione e astrazione siano presenti da soli, ad esempio in una veduta di Bernardo Bellotto o in un quadro di Alberto Burri; ma è ben difficile pensare ad una rappresentazione o ad una traduzione che non siano anche raffigu-

---

\* "L'area di Broca", n.58, 1993.

razione di aspetti reali. Se osserviamo gli affreschi di Giotto a Padova, sappiamo che traducono in immagini delle storie evangeliche, ma vediamo che lo fanno raffigurando scene di vita reale e rappresentando episodi della mitologia cristiana, il tutto in un contesto formale ampiamente stilizzato ai limiti dell'astrazione (i paesaggi, i cieli, ma anche gli elementi decorativi dell'intero ciclo).

La fotografia, per sua stessa natura, è sempre raffigurazione, tanto è vero che per convenzione la nostra cultura le assegna anzitutto un valore documentario. Scattiamo delle foto per ricordare luoghi dove siamo stati o persone che abbiamo conosciuto; ci facciamo fotografare per mettere il nostro ritratto su un documento di riconoscimento, ma anche per conservare memoria del nostro aspetto quando saremo più vecchi; i giornali utilizzano la fotografia per dare maggiore solidità alla parola scritta e dunque più completezza alle informazioni.

Se questo è l'aspetto più frequente, non è comunque raro trovare dei testi fotografici (spesso il prodotto di fotomontaggi) che sono vere e proprie rappresentazioni fantastiche, soprattutto nell'ambito della comunicazione pubblicitaria: città sopra le nuvole e vasche da bagno in mezzo a una foresta, per non parlare di astronavi con improbabili marziani, sono abbastanza frequenti sulle pagine di giornali e riviste. Al contrario, la fotografia come traduzione o astrazione ha una frequenza molto meno ampia restando limitata, con rare eccezioni, agli ambiti della comunicazione artistica. Alcune recenti opere di Mario Giacomelli, ad esempio, accanto all'istanza raffigurativa sembrano privilegiare proprio questi due aspetti. Vediamo più dettagliatamente come.

## **Felicità raggiunta, si cammina.**

Dopo aver tratto spunto o ispirazione dai testi di innumerevoli poeti, da Pavese a Leopardi, da Lee Master a Cardarelli, negli anni 1986-92 Mario Giacomelli ha lavorato su Montale, traducendo in modo personalissimo una delle liriche più antiche ma tra le meno divulgate del poeta ligure. Ne diamo subito il testo.

Felicità raggiunta, si cammina  
per te su fil di lama.  
Agli occhi sei barlume che vacilla,  
al piede, teso ghiaccio che s'incrina;  
e dunque non ti tocchi più chi t'ama.

Se giungi alle anime invase  
di tristezza e le schiari, il tuo mattino  
è dolce e turbatore come i nidi delle cimase.  
Ma nulla paga il pianto del bambino  
a cui fugge il pallone tra le case.

Pubblicata fra gli *Ossi di seppia*, la lirica ha una struttura metrica che è tipica dei testi di quella raccolta. All'inizio, con l'intrusione del settenario nella serie degli endecasillabi, sembrerebbe riconducibile al modello del madrigale cinquecentesco. In realtà poi si vede che ci sono due strofe fra loro separate non solo perché le rime sono totalmente diverse, ma perché diverso è anche il ritmo, a cominciare dal novenario del verso 6 che interrompe la cantilena dei tre endecasillabi precedenti. Il verso 7 è un endecasillabo con accenti differenti rispetto a



quelli della prima strofa, mentre il verso 8, benché rimato con altri due, è del tutto anomalo e dissonante. Il verso 9 è un endecasillabo rimato con il 7, ma con il ritmo dei versi 3-5; mentre l'ultimo è rimato con i versi 6-8, ma ha gli accenti del 7.

Dal punto di vista musicale potremmo definirla una lirica anti-classica, divisa simmetricamente in due parti ma percorsa da dissonanze e contrasti di ritmo. Questo produce una sorta di deformazione dello schema classico, che prevederebbe due strofe speculari, con tutti i versi regolari (mentre l'8 non lo è) e rimati fra loro (mentre il 3 è sciolto). Limitandoci al contenuto formale potremmo dire proprio questo: una progressiva dissonanza e la crisi del modello speculare sono due tratti distintivi di questo testo, che comunque cerca di riaffermare la validità di un modello tradizionale.

E' in questa tensione fra ordine e dissonanza che si gioca a livello metrico il significato di questa come di quasi tutte le liriche della raccolta. L'impalcatura vorrebbe essere quella chiara e sicura della tradizione, ma interviene qualcosa a turbarne la levigatezza: le parole si ribellano, non accettano più di essere recluse in una gabbia precostituita, e ne deformano i contorni fin quasi a spezzarne le sbarre.

Si tratta di una scelta stilistica del tutto coerente con il contenuto immediato del testo, dove tutto è pervaso da un senso di precarietà (fil di lama, barlume che vacilla, ghiaccio che s'incrina) e di irraggiungibilità (non ti tocchi, i nidi delle cimase, il pallone tra le case). Anche se lo spunto iniziale alla riflessione è dato dal concetto di "felicità raggiunta", ecco che subito compaiono degli elementi di turbamento che ne rompono immediatamente la classica immobilità. Nella seconda strofa poi, che dovrebbe riflettere la prima come in un gioco di specchi,

la parola "tristezza" fa da contrappunto a "felicità" e l'aggettivo "turbatore" compare all'interno del verso anomalo: per cui vediamo che lo specchio non è che una superficie deformante.

### **La "traduzione" di Mario Giacomelli**

Già da questi rapidi appunti si può notare come il testo di Montale sia piuttosto complesso e come parte del significato si comunichi attraverso la struttura metrica del discorso. Anche Mario Giacomelli utilizza la forma per trasmetterci parte dei significati. Alle prime due parole della poesia corrispondono le prime due fotografie della serie: in una c'è una casa rovinata dal tempo, nell'altra la stessa casa restaurata. Si tratta di due raffigurazioni quasi naturalistiche dell'oggetto, fotografie che per molti aspetti potremmo definire tradizionali. Subito dopo però la raffigurazione entra in crisi, e abbiamo una lunga serie di foto dove le immagini si sfocano e si sovrappongono oppure semplicemente si stilizzano nel contrasto dei chiaroscuri, così da produrre effetti di astrazione. L'ordine raggiunto all'inizio si rivela fittizio e illusorio, il mondo irrompe con tutta la sua parte caotica a incrinare, a turbare, a deformare quella felicità momentanea.

Ma come in Montale c'è una continua tensione fra il modello chiuso tradizionale e la presenza di forme più slegate, così in Giacomelli la raffigurazione lotta strenuamente per non dissolversi nel caos, ribadendo via via la propria presenza e alla fine affermando, pur in mezzo a immagini di morte, di vecchiaia e di declino, il proprio ambiguo esserci. Ambiguo perché ormai ha perso la precaria oggettività delle foto d'inizio,

acquisendo nei contrasti di luce e negli sfumati l'aspetto "dolce e turbatore" delle anime invase dalla tristezza.

Una differenza importante fra il testo di Montale e la serie di Giacomelli sta però nel rovesciamento di questa tensione fra tradizione e rottura, fra modello e deformazione, fra ordine e caos. Nel poeta lo schema tradizionale è predominante, anche se mostra delle crepe e dà segni vistosi di cedimento; nel fotografo il modello raffigurativo è invece in netta crisi, quasi schiacciato da altri modelli tendenti all'astrazione; lì era il caos che provava ad insinuarsi nell'ordine; qui è l'ordine che tenta in qualche modo di razionalizzare il caos.

Anche in Giacomelli, ad ogni modo, la struttura formale è del tutto coerente con quella più propriamente semantica. Se la casa restaurata dell'inizio ci comunica un'idea di solidità, o anche di stabilità degli affetti domestici, nelle fotografie successive tutto si fa provvisorio, instabile e caduco: immagini riflesse nell'acqua, ruderi, sedie abbandonate, animali che passano senza lasciare tracce, uccelli (o ombre di uccelli) su alberi invernali, un bambino morto. La stessa fotografia finale, con la ragazza che si dondola su un'altalena legata non si sa dove (forse sorretta dal fato), nella sua spettrale gaiezza è lì a dirci che in fondo la felicità è legata a un filo.

Le similitudini, ci sembra, si fermano qui. Tanto è vero che, se si lascia la struttura generale dei testi e si passa a considerare i particolari, viene da chiedersi se si possa veramente parlare di traduzione a proposito di questa serie di fotografie. In effetti, se ci sono analogie formali e semantiche è pur vero che forse sono più le differenze. Dov'è il "fil di lama"? Dove sono il "ghiaccio che s'incrina" e i "nidi delle cimase" e il pallone sfuggito di mano al bambino? Eppure sono immagini

chiave del testo di Montale! Ma evidentemente l'operazione di Giacomelli è ben diversa.

All'origine di questi testi fotografici c'è sicuramente un'istanza di traduzione intersemiotica, ma poi si realizzano in modo autonomo come raffigurazione del reale, che spesso si deforma in rappresentazione fantastica al limite dell'astrazione. Individuato nel testo poetico uno spunto di meditazione, ecco che il testo figurativo lo elabora in grande autonomia pur continuando a dialogare con la fonte, ripetendone certi paradigmi ma anche rovesciandoli, accogliendone alcune immagini ma soprattutto elaborandone di nuove e totalmente inedite, così da produrre un'opera del tutto originale. E' come se due artisti di epoche diverse avessero lavorato autonomamente sullo stesso tema: un'operazione non nuova, che ha forse il suo modello più alto (pur in ambito diverso) nella "traduzione" novecentesca dell'*Odisea* operata da James Joyce in *Ulysses*.

## Tre domande a Mario Giacomelli

1. *Lei si è spesso ispirato a dei testi poetici. Qual è il punto di partenza in questo tipo di lavoro: il significato generale del testo? Alcune immagini o parole chiave? Gli aspetti formali?*

Non saprei. Posso dire che dopo la prima lettura il testo continua a lavorare dentro di me, e questo fa sì che certe immagini finiscano per acquistare un valore simbolico (che forse è lo stesso dato dall'autore, ma può essere anche un altro). E quando trovo intorno a me, nella vita reale, immagini anche del tutto diverse ma che possono avere lo stesso valore simbolico, ecco che comincio a pensare che forse potrebbero essere adatte per illustrare (ma illustrare non è la parola giusta) quella poesia. Faccio un esempio. Nel testo di Montale c'è l'immagine del pallone che fugge di mano al bambino. Nelle mie foto questa idea di "perdita irreparabile" è data dall'immagine del bambino che veglia il piccolo amico morto.

2. *Non conosco nessuna sua opera collegata ad un testo in prosa, racconto o romanzo. E' forse impossibile raccontare delle storie con la fotografia? O questo scarso interesse per la prosa deriva da altre ragioni?*

Deriva soprattutto dalla mia grande passione per la poesia. Qualcosa che mi ha sempre accompagnato fin dalla prima giovinezza, quando ho anche scritto dei versi. Confesso che la sera non mi addormento quasi mai senza aver letto qualche verso, lo considero come una sorta di preghiera laica. Ma non credo assolutamente che sia impossibile raccontare storie con la fotografia, anzi, anche quando prendo lo spunto da un testo lirico in realtà io racconto delle storie: c'è sempre una dimensione narrativa nelle mie fotografie. Dunque, se c'è da parte mia una qualche predilezione per la poesia lirica rispetto alla prosa, è solo per una questione di gusto. E anche, aggiungerei, di tempo:

la nostra vita è così breve che non c'è il tempo materiale di leggere tutto, e la mia sensibilità di lettore e di fotografo è in genere orientata verso la poesia.

3. *Quasi tutti i poeti fanno un altro lavoro per vivere, ed anche lei non è in realtà un fotografo di professione. Trova che ci siano più vantaggi o svantaggi in questa condizione?*

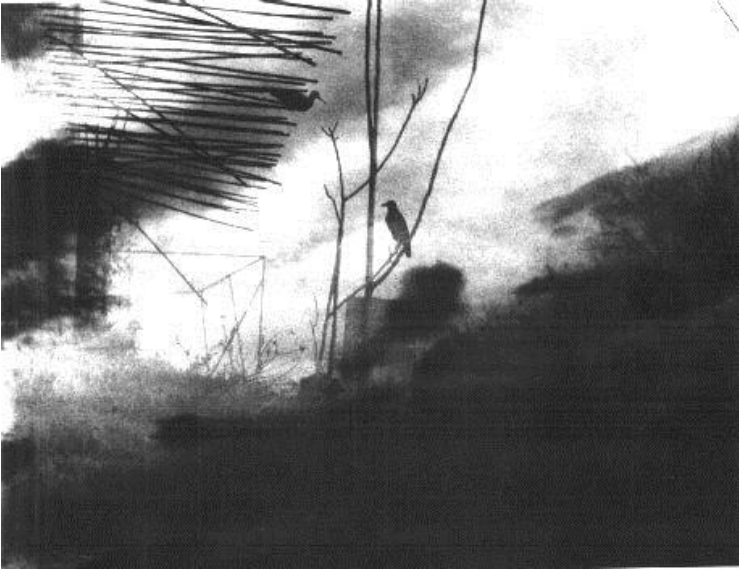
Ho grande stima dei fotografi professionisti, ma personalmente sono contento di fare un altro lavoro. In questo modo non ho committenti e sono completamente libero di fare quello che mi piace.

## **Mario Giacomelli**

E' nato nel 1925 a Senigallia (AN), dove dove ha sempre vissuto gestendo una tipografia. Ha iniziato la sua attività di fotografo nei primi anni '50 imponendosi ben presto come uno dei più interessanti artisti italiani. Fra le sue serie di fotografie: *Scanno* (1957); *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1966-68); *Spazio poetico*, fotografie a colori, (1976-83); *Felicità raggiunta, si cammina* (1986-92). Fra le sue foto più divulgate, la serie dei "pretini" che giocano. Ha tenuto mostre personali in Italia, Europa e Stati Uniti. E' morto nel 2000.

**Selezione di immagini**











### **Nota bibliografica**

La serie di fotografie di cui si è parlato in questo articolo, è pubblicata in *Felicità raggiunta, si cammina. Mario Giacomelli racconta*, a cura del "Circolo di confusione", Riflessi Galleria dell'Immagine, Fermo, 1992. Il termine "traduzione intersemiotica" è tratto da R.Jakobson, *Linguistic Aspects of Translation*, in R.A.Brower (ed.), *On Translation*, Harvard University Press, 1959, (tr.it. *Aspetti linguistici della traduzione*, in R.Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966).

## **Bestie, uomini, virtù**

Esempi da due bestiari medioevali\*

Il bestiario lo si può considerare come un genere letterario didascalico, in cui la letteratura ha preteso di farsi scienza così da acquisire un contenuto di verità più certo; ma dove paradossalmente, a seguito dei mutamenti epistemologici e dell'acquisizione di nuove conoscenze, è la scienza che si è fatta letteratura, continuando a vivere non più della propria perduta verità empirica, ma della sola verità poetica.

Parlare di verità empirica nel contesto della cultura medioevale è ad ogni modo quanto mai impreciso, dal momento che le verità scientifiche derivavano raramente dall'osservazione e dall'esperienza, ma piuttosto dalla tradizione ellenistica tramandata dalle generazioni di amanuensi, traduttori e volgarizzatori monastici. Così è anche per i bestiari che, con varie differenze, appaiono tutti derivati da un trattato greco del II secolo d.C., il *Physiologus*, ampiamente diffuso attraverso innumerevoli redazioni latine e in altre lingue.

Fra coloro che nei secoli XII e XIII si cimentarono nel genere si ricordano Philippe de Thaon, poeta anglonormanno, Guillaume le Clerc, cui si deve un *Bestiaire divin*, Gervaise de Barberi, e Pierre de Beauvais del quale si conoscono due redazioni in prosa di un bestiario da cui deriva il *Bestiaire d'amour* di Richart de Fournival. Quest'ultimo, scritto intorno alla metà del Duecento, istituisce una lunga serie di similitudini fra comportamento animale e comportamento amoroso, elaboran-

---

\* "L'area di Broca", n.59, 1994.

do una sorta di sistema di corrispondenze fra simbologia zoologica e fenomenologia dell'amore, che per il successo e la diffusione che ebbe fornì a sua volta lo spunto per ulteriori elaborazioni.

In Italia si hanno diversi esempi di testi poetici riconducibili al modello di Richart. Fra i più noti possiamo citare un ciclo di sonetti di Chiaro Davanzati, poeta del XIII secolo, che può essere considerato un piccolo, essenziale bestiario d'amore; un altro esempio lo abbiamo poi nel *Mare amoroso*, poemetto anonimo della fine del Duecento, in cui le similitudini utilizzate per descrivere la passione d'amore sono in gran parte di derivazione zoologica. Ma non è soltanto la letteratura profana il luogo in cui gli animali vengono ad essere termine di paragone simbolico; è infatti soprattutto nella letteratura religiosa o morale che il genere bestiario assume la forma più sistematica. Il *Libro della natura degli animali* (conosciuto anche come *Bestiario toscano* o, nella redazione veneta, *Bestiario toscoveneto*) e il *Bestiario moralizzato di Gubbio* sono i due esempi più cospicui.

*Il Libro della natura degli animali* è una compilazione anonima della fine del Duecento, in cui si possono distinguere varie parti: 1) un prologo; 2) una serie di circa cinquanta descrizioni di animali, ciascuna seguita da una dettagliata interpretazione in senso morale, che talvolta assume l'aspetto di un piccolo sermone; 3) un gruppo di favole con animali come protagonisti; 4) un secondo gruppo di descrizioni moralizzate (presente solo in alcuni manoscritti). Le fonti di questa sorta di trattato sono essenzialmente due: il *Bestiaire* di Richart de Fournival e un *Libellus de natura animalium* di cui esiste anche una versione provenzale. Dal primo l'anonimo compilatore

sembra aver tratto le descrizioni degli animali, raggruppandole in modo più sistematico; dal secondo potrebbe avere avuto degli spunti per integrare l'interpretazione simbolica e morale.

Il *Bestiario moralizzato di Gubbio* è invece costituito da una serie di 64 sonetti e può essere considerato come una rielaborazione in chiave seria del breve ciclo di Chiaro Davanzati. La struttura argomentativa delle composizioni è costante, e ripete sostanzialmente quella del *Bestiario Toscano*: una quartina, o al massimo due, con la descrizione di certe peculiarità di un animale, poi il resto del sonetto per stabilire delle similitudini con la dimensione del vivere umano e della morale cristiana. Anche la scelta degli animali ripete quella di altre compilazioni simili: predominano le bestie selvatiche, ma non mancano gli animali domestici, come la gallina o l'asino, né quelli fantastici, come la sirena o il satiro.

Pur nelle loro diversità formali, ci sembra che entrambi i bestiari evidenzino un fatto importante per capire la cultura che li ha prodotti: per gli uomini del Medioevo i rapporti fra gli esseri avevano un carattere allo stesso tempo gerarchico e di profonda, anche se non sempre evidente, uniformità. Oggi l'uomo e l'animale sono visti come il prodotto di differenti storie evolutive e vengono considerati come elementi di un ecosistema che entrambi contribuiscono a perpetuare e trasformare. Nel Medioevo uomini, animali e tutte le altre cose visibili e invisibili, erano anzitutto creature di Dio; il loro posto nell'universo, fissato immediatamente dopo la creazione, era immutabile; e il sistema delle loro interazioni era grossomodo lo stesso a tutti i livelli: nel mondo minerale, in quello vegetale, in quello animale, in quello umano e in quello celeste.

In un piccolo libro pubblicato nel 1943, E.M.W. Tillyard ci

dà una descrizione sintetica e molto suggestiva di come gli uomini del Medioevo si raffiguravano il mondo e i rapporti fra le creature. Essi, dice Tillyard, descrivevano l'ordine universale ricorrendo a tre metafore principali: una catena, una serie di piani corrispondenti, e una danza.

L'immagine della catena aiutava a dar conto sia delle differenze sia dei rapporti gerarchici fra le creature. Essa partiva dal trono di Dio, si snodava lungo tutta l'indeterminabile varietà della creazione, e giungeva fino all'infima materia inanimata. In questo serpeggiare vertiginoso ciascuna specie, ciascun genere, ciascuna famiglia, da quelle spirituali a quelle animali, giù giù fino a quelle minerali, costituiva un anello della lunghissima catena. Inoltre, venendo uno dopo l'altro secondo un ordine stabilito dallo stesso creatore, gli anelli rappresentavano anche i gradi di una scala: dal massimo al minimo della perfezione.

All'immagine degli anelli ordinati in successione gerarchica, così che la catena dell'essere finiva per tradursi anche in una scala dell'essere, si associava l'idea della corrispondenza dei diversi piani (o anelli o gradini). Così, ad esempio, se sul piano umano si potevano osservare delle società organizzate in forma monarchica, questo fatto non poteva non ripetersi sugli altri piani: su quello animale, dove il leone era considerato re; su quello celeste, dove il sole era il re dei pianeti; su quello vegetale, con la rosa regina dei fiori; su quello infernale, con Lucifero re dei demòni; e così via. Pertanto le relazioni esistenti fra le creature che costituivano un anello della catena erano grossomodo le stesse che si sarebbero potute osservare in tutti gli altri anelli. Ciò significava anche che, osservando certi fenomeni su di un piano, quegli stessi fenomeni erano ne-

cessariamente presenti, seppure in forme diverse, anche sugli altri piani, ed era compito degli uomini saperli decifrare e scoprire.

Infine, a queste due immagini di successione e giustapposizione, si aggiungeva l'idea di una danza cosmica che regolava il continuo muoversi delle creature secondo un ritmo stabilito al momento della creazione. Come infatti osservava Isidoro di Siviglia: "Nulla esiste senza musica; poiché si dice che l'universo stesso abbia avuto forma da una specie d'armonia di suoni, e che pure i cieli ruotino secondo i toni di quell'armonia".

Gran parte dell'allegorismo medioevale deriva da queste idee sull'ordine dell'universo. In particolare dalla convinzione che fra i vari anelli della catena dell'essere (o se preferiamo l'altra immagine: fra i vari piani della scala) vi fossero delle corrispondenze strutturali talvolta immediatamente evidenti, talvolta invece così nascoste da rendere necessaria una raffinata esegesi.

I bestiari fondano il loro contenuto di verità proprio su questa convinzione: che, nonostante le innegabili diversità quanto a perfezione, fra piano animale, piano umano e piano spirituale vi fossero profonde similitudini, e che queste similitudini, essendo il più delle volte oscure, andassero lette e decifrate e interpretate con l'aiuto della retorica, della fede o, in prospettiva laica, della filosofia d'amore.

Ciò concorda anche con l'osservazione fatta da Jurij Lotman, in un saggio del 1973, secondo cui la visione medioevale del mondo si basa sul principio paradigmatico della sostituzione, più che su quello sintagmatico della concatenazione. In base a questo codice di cultura, fondato sulla semantizzazione (o

simbolizzazione) dell'uomo e di tutta la realtà che lo circonda, ogni elemento del reale ha un significato perché confrontabile con altri elementi che, a livelli diversi della scala gerarchica in cui è organizzato il mondo, occupano una posizione simile.

Nei testi che abbiamo selezionato dal bestiario toscano e da quello eugubino, si parte sempre dall'osservazione (che in realtà è una citazione da altri testi) di un comportamento animale: la tigre alla ricerca dei piccoli che resta ingannata dagli specchi; la farfalla (parpalione) attirata dalla fiamma fino a morire bruciata; la salamandra che avvelena tutto ciò che tocca; il drago che non uccide la preda a morsi, ma leccandola; la pantera che col suo odore attira tutti gli animali tranne il drago; il corvo che becca gli occhi e le cervella dei morti; la sirena che attira gli uomini uccidendoli. Esaurita la descrizione, dal piano animale si passa a cercare sul piano umano e su quello spirituale tutte le possibili corrispondenze: così la tigre corrisponde agli uomini che si fanno ingannare dal demonio; la farfalla è il peccatore attirato dalla bellezza; il drago corrisponde al demonio adulatore; come pure la salamandra e il corvo sono altre manifestazioni del maligno; la pantera è Cristo che si nutre di tutte le anime che attira; mentre la sirena è la donna che attrae carnalmente l'uomo.

In tal modo, se si pensa che anche i lapidari e gli erbari si basavano sul medesimo concetto di corrispondenza, la natura appare veramente una foresta di simboli, simboli per nulla convenzionali o arbitrari, ma motivati da questa idea di una catena dell'essere i cui anelli, via via che si allontanavano da Dio, erano una copia imperfetta del precedente.



## Riferimenti bibliografici

- A.Carrega e P.Navone (a cura), *Le proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio. Libellus de natura animalium*, Genova, Costa e Nolan, 1983. - G.Contini (a cura), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960. - M.S.Garver e K.McKenzie (a cura), *Il Bestiario toscano*, in "Studi romanzi", VIII, 1912. - C.Segre e M.Marti, *La prosa del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959.

- Ju.M.Lotman, *Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo*, in Ju.M.Lotman e B.A.Uspenskij (a cura), *Ricerche semiotiche*, Torino, Einaudi, 1973. - A.Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1936 (tr.it. *La grande catena dell'essere*, Milano, Feltrinelli, 1966). - E.M.W Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Harmondsworth, Penguin, 1978 (ed.or. 1943).

## Dal *Libro della natura degli animali*

### *Della natura del lupo.*

Lo lupo si è uno animale che have in sé due proprie nature: ché elli si è nominato rappace, cioè rapitore, ché elli vive de preda; e quando elli viene a intrare in alcuno luogo per involare, si va molto guardingamente, e se elli facesse alcuno sentore, si si prende li piedi colli denti e si se li morde fortemente. L'altra natura si è che elli tolle lo vigore all'omo, se ello vede l'omo 'nansi che l'omo vegga lui; e si l'omo vede 'nansi lui che 'l lupo lu vegga, si tolle l'omo lo vigore al lupo.

E anco dice omo che ello have cotale natura che lo maschio non ingenera fine che 'l padre è vivo, né la femina non porta fine che la matre è viva: e questa è la cagione perché delli lupi sono meno che delle pecore; ché la peccora non fa se non uno solo figliolo l'anno, e la lupa ne porta si como fa la cagna. L'altra natura si è che elli hae si reddo lo collo, che non lo può voliere se non collo petto insieme.

Questo lupo si c'insegna e mostra esemplo di molte maniere di òmini: ché, si como lo lupo vive de rapina, cussì sono òmini di tanta malvagità che tuto tempo viveno di rapina; e si como lo lupo intra per involare guardingamente, cussì sono certi òmini meschini che intrano in certi offisii ecclesiastichi e mondani propriamente per involare e per rapire quelle cose che lo conduceno in periculo di morte, e vanno con grande guardia monstrandosi essere quello che non sono per intrare in quello logo; e quando avenisse che elli si fae sentire per alcuna sua malvagia opera, si tribula poi se medesimo per paura di non essere cognosciuto.

E si come lo lupo che tolle la voce e lo vigore a l'omo quando lo vede 'nansi che l'omo lui vegga, così divene al malvagio omo che non si guarda del diavole: che se 'l diavole li entra sopra colle sue rie presure, si li tolle la paraula e lo vigore, che non prende confessione né penitencia del soi peccati. Ché si trova per scritto che uno cavallieri che era molto amato da uno grande signore si infermò molto fortemente; e quando

lo signore che tanto l'amava intese la sua gravessa, sì l'andoe a visitare, e cognove che non era campatoio, sì ne li pesò molto, e confortavalo che si confessasse; e quello respose: "Non posso, ché lo dimonio mi tiene sì incatenata la gola ch'io non ho balia". Ora in cotale mainera era questo isvigorito dal dimonio! E cussì parlando ne portò lo dimonio la sua anima in inferno. Sì come lo omo che tolle lo vigore al lupo quando lo vidde 'nansi che lo lupo vegga lui, cusì devene del buono omo che si sa guardare e vede che cosa è lo dimonio e cognosce le sue opere, sì li tolle forse e vigore che non pò fare danno alla sua anima, anzi daneggia lo buono omo lui che con soi buone paraule e con soi boni fatti sì li tolle l'anime le quale elli menarebbe ad inferno; e in cotal maniera l'omo isvigorisce lo dimonio.

E cossì come lo lupo non engenera né nonne engravida fine a tanto che è vivo lo patre del maschio e la madre della femena, cossì vene dell'omo peccatore che infin a tanto che 'l peccatore dimora indel peccato, tutte le sue opere sono senza frutto dinansi Dio; e infine a tanto che dimora indel peccato, lo padre e la matre del peccato non pò fare frutto che piaccia tanto a Dio che lui possa salvare. E chi è padre e madre del peccato? Superbia, che è il principio del peccato, e ingratitudine, che tutti li nutrica quanti omo ne fae. E sopra queste due malisie si potrebbe molto dire, ma darovene verace esemplo che è come io vo' dico. La Scrittura Santa dice che 'l primo peccato che si pensoe si fue superbia, launde Lucifero cadde in profondo de l'inferno, ch'era indel'alta gloria. Apresso si è ingratitudine notricatrice di tutti li peccati: ché similemente Lucifero, che era lo più bello e lo più savio angelo che Dio creasse, sì regnà in lui la discognoscensia di tutto questo benefisio, e volse essere pare del suo creatore; lo simigliante divenne d'Adamo e di tutti quelli che peccano. Or questi principi delli peccati convene che omo abandoni e possa fare frutto che 'l conduderà indel regno del cielo. Dunqua da che lupo, che è rapitore, ne mostra cotanti esempli, dunqua bene dovemo aprendere della peccora che è sì mansueta ed è di tanto frutto.

### ***Della natura del cécino.***

Lo cécino si è uno uccello che è de grande corpo ed è quasi tutto bianco, ed have cotal natura ch'elli canta voluntieri, e quando omo li sona uno stormento che si chiarna arpa, si s'accorda con esso in cantare, si como lo flauto co lo tamboro. E anco è di tale natura che quando si appressima lo tempo che de' morire, si canta fortimente e bene, si che cantando finisse sua vita. Anco dice l'omo quando ode uno bene cantare: "Quello cécino è al tempo de finire".

Questo cécino puote l'omo assimigliare a' buoni òmini del mondo, ché li buoni òmini di questo seculo si sono grandi appresso del Nostro Signore in virtude, in grasia, e sono bianchi in puritate e in bona operazione. E si como lo cécino che canta voluntieri e che s'accorda di suo cantare con quello stormento che ditto è, lo simigliante diviene del buono omo: ché 'l buono omo si dice molto voluntieri lo bene che sa e istudiasene, e si adora lo Nostro Signore e laudalo; e quando ello ode alcuno buono predicatore si s'accorda con lui, e piaceli molto lo suo predicare, e ridicelo per quello medesimo sòno a l'altre persone per poterli salvare per le soe buone paraule. E si come lo cécino che quando viene presso alla sua fine, che se studia molto di cantare e more cantando, cossì divene delli buoni òmini del mondo, ch'elli se vedeno che intanto che omo nasce in questa temporal vita si entra indel camino de la morte, si como disse lo Nostro Signore indel Vangelio: "Vigilate quia nescitis diem neque horam quando Dominus noster venturus sit". E vivono tutta ora benedicendo, e quando viene a la fine si si confessono de li loro peccati e pregano lo Nostro Salvatore che li conduca al suo repuoso, e cussi finisseno la lor vita.

### ***Della natura della scimia.***

La simia è uno animale di cotale natura che ella vole contrafare ciò che vede fare; anco è d'un'altra natura, che ella se fae dui figlioli a una volta, e nutricali ambo voluntieri, ma pone più amore indell'uno che indell'altro, e di questo diviene così che quando lo cacciadore la trova, si li va sopra per prendere lei e li suoi figlioli. E questa, quando vede venire lo cacciadore, si

prende questi suoi figlioli, e briga scampare con essi in cotal mainera, che elli sì si reca fra le braccia quello che più ama e l'altro getta po' le spalle, e tanto fugge cussì, che lo cacciatore la sopraionge, ed ella vede che non pò campare correndo con due pede: sì lassa quello figliolo che hae entra le braccia per potere campare con quattro piedi, sì che perde quello figliolo che più ama e quello che meno ama sì campa.

Ancora li cacciatori che conoscono ch'ella contrafà voluntieri ciò che ella vede fare, sì vanno in quella locora uv'eli vedeno usare le simie, e portano calsaretti picciuli como piedi di scimie, e ora sì si calsano e se scalsano molte volte, e le scimie stano a vedere; e l'omo sì si parte e lassa videre li piccioli calsari, e la scimia guarda, e non vede l'omo, sì descende de l'arbore a quelli calsari, métteseli in piede e légaseli molto bene stretti, e l'omo stae al tratto e esce fuore per prenderla, e la scimia vole fuggire e non può, sì l'omo la prende.

Questa simia, quando contrafae ogni cosa, sì li simigliano tutti quelli che peccano voluntieri: ch'elli contrafanno lo dimonio, che fue quello che prima peccò. E sì sono altre gente che, si elli vedeno fare usura, e egli la vogliano fare, si elli vedeno lusurii elli la vogliano fare, se elli vedeno biastimare o involare sì vogliono fare, e cussì fanno di tutti li peccati, sì che 'l diaule li cognosce di quale peccato li può prendere, sì lo impaña sì che l'omo non se ne sae partire, e ora lo sopraionge a la fine e portane l'anima in inferno.

E sì como la scimia che abandona lo figliolo che più ama, e quello che meno ama non si parte da lei, lo simigliante diviene dell'anima del mondano omo: che l'anima di collui che non è congiunto con Dio sì ha due cotali figlioli; e ciascuno nutrica voluntieri l'uno figliolo, si è lo corpo e le sue dilettaçione; l'altro figliolo si è l'opere malvagie ch'eli fae. Lo cacciatore che lo vae cacciando si è la morte: ché omo, fin che nasce indel mondo, sì lo va cacciando la morte, e questi va fuggendo dilettaçione indel corpo e in quelle cose che 'l corpo li dimande, e l'opere sue si getta dipo le spalle e no ne mette cura. E quando viene a la fine, l'anima non pò dimorare indel corpo, ché la morte la sopraionge, e sì è in bisogno che l'anima abandoni lo corpo e le sue delectaçione; e le opere suoie mai l'abandona. Sì como dicono li sacerdoti a la fine de l'omo:

“Opera enim illorum secuntur illos”.

### *De la natura del corbo*

[Nel testo che segue il verso del corvo, “crai”, viene interpretato come una deformazione del latino *cras*, che significa “domani”.]

Lo corbo s'è uno uccello tutto nero, ed ha cotal natura che quando li suoi figlioli nasceno, s'è nasceno tutti bianchi, e quando elli vede che non sono del suo colore, s'è li abandona e non dà loro beccare fine a tanto che non sono diventati neri; e Dio li pasce in quello messo di rosata [rugiada]. E la sua voce s'è cotal ch'elli dice: “Crai, crai!” Ed ancho hae cotal natura che quando elli trova uno omo morto, la prima cosa che elli ne becca s'è ne tragge l'occhi e vanne fine alla cervella.

Questo corbo, quando che elli abandona li soi figlioli e Dio li pasce in questo messo, s'è ce monstra a lodare lo Nostro Signore che nutrica quelli ucelli che sono abandonati. Ché sono una mainera de gente che hanno tal paura che non vegna loro meno le loro ricchesse, che tutto ciò che elli hanno pare loro poco, e stano piue in rangulo d'acquistare per lassare a li lor figlioli, e non se ricordano de la potensia di quello Signore che nutrica quelli corbi. E cuss'è sono una mainera di gente che sono in peccati, e tanto li tiene accecati la loro fellonia, che non cognosceno lo loro malo stato, e s'è non ne sanno 'scire, anzi pur dicendo: “Dimane, dimane!” S'è se ne vanno senza confessione e sono perduti.

E s'è como lo corbo, quando trova lo omo morto, s'è li becca l'occhi e la cervella, simigliante diviene dello dimonio: ché quando lo dimonio trova l'omo che è in peccati, s'è li trae li occhi de la mente, e s'è ne cava lo cervello, cioè che li tolle la bona materia. Che intanto che l'omo è in peccato, s'è in morte, e lo dimonio have adesso balia di lui; e perciò dovemo noi guardare di peccare e di stare in morte di peccati, a ciò che 'l dimonio non ci possa tollere lu lume della mente che demonstra a vedere lo criatore nostro e le suoie virtude, né 'l senno materiale che c'insegna la via ch'è eternamente durabile di gloria.

### *Della natura della serena*

La serena si è una criatura molto nova, ché elle sono di tre nature. L'una si è messo pesce e messa fatta a similitudine de femena; l'altra si è messo uccello e messo femena; l'altra si è messo como cavallo e messo como femena. Quella che è messo pesce si ha sì dolce canto, che qualunque omo l'ode si è misteri che se li apressime; odendo l'omo questa voce, si si adormenta, e quando ella lo vede adormentato si li viene sopra e uccidelo. Quella che è messo cavallo, si sona una tromba che simigliantemente è sì dolce che occide l'omo in quella medesima maniera. Quella ch'è messo uccello si fa uno sono d'arpa di tale maniera che simigliantemente è omo tradito e morto.

Questa serena potemo noi appellare le femene che sono di bona conversazione, che ingannano li òmini li quali s'inamorano di loro carnalmente, che per qualunque cagione li òmoni s'inamorano di loro, o per belessa di corpo o per vista che ella li faccia u per paraule inganevile ch'ella dice, si può tenere morto sì como collui cui la serena ne inganna: che chi di folle amore è preso, bene pò dire che sia morto in tutti l'altri suoi fatti. Sì como dice in uno luogo: “Quando l'omo è d'amore preso, arivato è a mal porto; allora non è in sua bàlia”; e chi per sua mala ventura morisse in quello stato, puote dire che sia morto in anima e in corpo.

### *Della natura del tiro.*

Lo tiro si è una bestia che è più currente che nulla bestia che omo conosca, ed è de tal natura ch'elli si delecta de mirare in del specchio, sì che quando lo savio cacciatore vae per prendere li suoi figlioli a la tana, se porta con seco molti specchi, e vasene a la tana del tiglio, e quinde li soi figlioli trae e partese con essi. E quella via ond'elli fugge si va ponendo li specchi; e quando lo tiro torna a la tana e non trova li figlioli, si se mette a correre di grande forsa, sì che bene giungerebbe lo cacciatore; ma trova questi specchi per la via, si se regge a miralli, e non seguisce più lo cacciatore: che s'elli vedesse li suoi figlioli e vedesse li specchi, si laserebbe portare via li figlioli per mirare li specchi.

Questo tigre significa una partita d'òmini correnti che non hano stabilità neiente: ché quando lo dimonio cacciatore e furatore dell'anime li ha tolta l'anima per alcun peccato mortale, si como per superbia e per vanagloria e per avarisia e per invidia e per molte altre presure con che elli piglia l'anime, si conoscono che sono in malo stato e brigamosi di racquistare l'anima con grande furia, digiunando, affliggendo lo corpo in pelegrinaio. E in cotale mainera lu dimonio, che fae più che tra tutti li òmini del mondo in male operare, e di bene fare non ha podere neiente, sì si traversa loro innansi con quelle cose di ch'elli li crede fare bistentare di racquistare le lor anime, e mostra loro ricchezza di pecunia e di possessione che tolleno l'anime delli òmini più ch'altre cose che li òmini danna; dall'altra parte l'inganna per vanità e per diletto di femene e per amore di figlioli: ché ne sono molti ciechi, che per tenerli in agio e per lasarli in agio, che ne lassano perdere le loro anime; e sì como traversa loro innansi questo, così fa de molte altre cose, e li òmini biegi sì ponno tanto lo loro entendimento in queste cose che 'l diavole traversa loro innansi, che n'abandonano la loro anima sie in tal guisa che lo diavole ne va con essa in inferno. E questo divene tutto giorno, che vedeno certamente perdere la loro anima, e si lassano perdere per questa vanitade.

### ***Della natura della pantera.***

La pantera sì è una bestia molta bella, ed è negra e bianca macchiata, e vive in cotal guisa che della sua bocca esce sì grande olimento che quando ella grida tutte le bestie che sono in quello contorno trae a sé, salvo che li serpenti fuggeno; e quando le bestie sono tutte a lei, ed ella prende di quelle più li piaceno e mangiale. E possa se pone in alcuno logo a dormire, e dorme tre giorni, e poi se leva e grida; simigliantemente e in cotal mainera se notrica tutto tempo.

Questa pantera significa alquanti boni òmini di questo mondo, li quali gridano ferventemente e predicando le paraule dolcissime che conduceno l'anime a vita eterna, si traggenno a loro per aulimento tutte le creature che credeno in Dio veramente. Secondo che lo serpente fugge della pantera, così fug-



geno tutti li mescredenti iniquitosi da udire le paraule delli boni predicatori aulimentosi. E sî como la pantera se notrica di chelli fere che lui piû piaceno, simile fae lo bono predicatore: ch  quando elli vede li boni  mini e le bone femine che piaceno loro, s    loro grande vita e grande notricamento. E ancora ce acquistano la vita durabile di paradiso: ch  quando elli per la loro predicazione fanno salvare l'altre gente, s  n'acquistano elli le loro anime: ch  la Scrittura dice che chi per sua predicazione o per sua bona conversazione fae salvare l'anime, s  have guadagnato la sua anima e la altrui.

E s  como la pantera dorme tre giorni e possa grida simigliante como di prima e pascesi, cosi fanno li boni predicatori, che pi  dimorano in leggere le sante scritte e in esponerle e in masticarle e in pensare in la profonditate de la divinitade de Cristo, che non fanno in predicare a la gente. E puosi bene dire ch'elli dormeno quanto che del corpo, quando elli sono occupati de queste ed in queste cotale cose, s  come se trova di molti santi; e dir vi di santo Bernardo, che fu de questi aulimentosi predicatori, che cavalcando elli con soi monaci in uno viaggio, passoe per una cittade e non se ne avide, tanto era occupato indelle celestiale cose, ansi appena lu credea alli soi monaci quando lo disseno.

E s  como   bella ed   de nero e di bianco macchiata, lo simigliante diviene delli amici de Dio, ch'elli sono bellissimi apo 'l nostro criatore, e sono macchiati quanto ch'elli s  hanno molte volte delle tentasione e delli mutamenti, s  como hae ciascuno omo in questo mondo fine ch'elli ci stae. Ma sono di migliori e de' pi  belli, perch  provano bene ch'elli sono simigliati all'oro che rafina indel fuoco.

### ***Della natura della vipra dragone.***

Uno dragone   lo quale ha nome vipra, che non ce sono di nessuno tempo pi  che dui, ed hanno una meravigliosa natura: che quando lo maschio vole ingenerare, s  vae e mette lo capo in bocca a la femena, e quella li taglia la testa colli denti e lassalo quine morto. E dello sangue che ingiotte s  ingenera dui figlioli, uno maschio e una femena. E quando elli vieno a nascere, s 

fanno crepare la loro matre e escino fuore, e cussì more lo maschio e la femena malamente tutto tempo, e in cotale mainera nasceno.

Questi dragoni significano e mostrano a lodare lo nostro criatore e la potensia, ché indele meravigliose cose si manifesta la grande potensia del nostro criatore. Iesù Cristo disse a li discipuli suoi, quando elli dimandòno d'uno ch'era nato cieco, e dissenoli: “Magistro, per che cagione nacque questo cussì? Che peccato avea elli fatto unde elli debbia avere questa pena?” Elli disse: “In costui si manifesta la gloria e la potensia de Dio”.

E in altra mainera sì podemo assimigliare lo dragone maschio al corpo del buono omo, e la femina draga sì potemo assimigliare all'anima del bono omo: ché l'anima e lo corpo tramburo fanno uno omo, e partendo l'uno dell'altro non è mai omo, e tuto tempo che stanno insierne sì hanno contensione, ché 'l corpo vele compiere tutte le sue voluntade e l'anima fare quello ch'ella vada indello regno di Cielo: ché quando lo corpo non fa la voluntade dell'anima, sì 'l mette l'anima e conduce in afflissione ed in morte e in ispargimento di sangue, sì come divenne dei santi martiri e di quelli che hanno afflitto lo corpo per l'amore di Cristo e per la salute della loro anima. E quando lo corpo pate pena, sì pate pena l'anima, ché l'uno non può patire pena senza l'altro: sì che quando l'anima ha patito pena, sì ne nasceno altre due, cioè anima e corpo; che quando vene lo die del Giodicio, a ciascuna anima buona sì è renduto uno corpo glorificato che fie lucente per sette fiate lo sole. Or in questa maniera rinasce dell'anima e del corpo del buono omo gentile anima e gentile corpo.

### ***Della natura della aquila.***

L'aquila si è uno gentile ucello, ed è ditto signore de li altri ucelli, ed have in sé due cutale nature: l'una si è ch'ella sì prova li suoi figlioli se elli puono mirare fermamente indel'occhio del sole sì como può fare ella, e dirissali inverso lo sole, e batte l'ale sì che ela li vede chiaramente simile di sé, e possa si fida ch'elli sono suoi figlioli; l'altra natura si è che quando ella è

invecchiata, s'ì si briga di ringiovanire in cotale maniera, ch'ella vola tanto alto in aire quant'ella può, s'ì che lo calore che è in aire s'ì l'arde e strina tutte le penne; e quando ella se trova dirissata sopra una fontana, e quella vi si lassa cadere dentro, e voltasi sottosopra tre volte, ed in cutale mainera si muta e rinovella.

Questa aquila, in ciò ch'ella fa prova de li suoi figliuoli s'elli hanno la sua gentile natura, s'ì significa tutti quelli che mirano co l'occhio del cuore inverso di quello splendore che tutto lo mondo alumina, cioè Cristo, e conosce che quelli è quello che fece lo cielo e la terra e tutte le creature che vi sono, che elli non ebbe unqua comminciamento né non dé avere fine, che tutto lo mondo si governa per lui, e che elli dà penitensia del male u quie u altroe, e che elli dà guiardone de bene o qui o altroe, e ch'elli è giusto e misericordioso e grasioso, e ch'elli discese di cielo in terra per salvare la umana generasione; e che credeno che elli è uno solo Dio in tre persone; e che conoscono l'alta divinitade del figliolo de Dio vivo e vero - tutti questi cotali si puono asimigliare ad aquila, s'ì como divenne de santo Giovanni evangelista, che si dipinge como aquila per cagione ch'elli fue quelli lo quale parloe e vide di queste altitudine che dite sono, ché elli fue quelli che disse quello Evangelio altissimo lo quale dice: "In principio erat verbum". Dunque di tutti questi cotali puote ben dire lo nostro padre celestiale: "Questi sono veracemente li miei figliuoli".

E s'ì come l'aquila che si rinovella batteggiandosi tre fiате in acqua, lo simigliante diviene di tutti quelli che si batteggiano del santo battesimo: che vi sono tuffati tre fiате, che vi sono rinovellati indela fede di Cristo e indela sua ubidiensa, ed hanno lassati li peccati d'Adamo e la sua disubidiensia; per li quali vecchi peccati conviene che omo prenda battesimo: che se battesimo non fusse, per quelli vecchi peccati saremmo tutti dannati. E anco si intende che quando omo è invecchiato indeli peccati, si conviene che si rinovelli per confessione e per contrisione e per penitensia, che si chiama uno altro battesimo, senza lu quale nullo omo si poe salvare. Or in questa mainera conviene che omo si rinovelle s'ì como fae l'aquila.

### *Della natura del cervio.*

Lo cervio si ha due nature e due figure: l'una si è ch'elli tira a sé di sotterra o de li pertusi della pietra grandi serpenti e mangiali, e lo loro veneno tolle molto indel suo corpo, e allora viene con grande volontà a la fonte de l'acqua ed empiene molto di quella acqua lo suo ventre, e cussì vence lo veneno e fasi giovano e getta le cornua.

Così dovemo noi fare: quando è in noi lussuria o odio o ira o avarisia o altri visii, si dovemo curre a la fonte viva, cioè a Cristo, con buone opere che per la sua grande misericordia infunde lo Spiritu Santo in noi; si noi serviremo a lui, farà fuggire da noi tutti li nostri peccati, li quali in noi seranno.

E un'altra natura ha lo cervio: che quando elli vole passare alcuno fiume ed è fatigato di natate, apoggiase di sopra da l'altro dosso; e cussì fanno tutti, e per questo giamai non si fatiga quando va lungi a pascere. E cussì dé fare ciascheduno cristiano s'elli vuole andare ai paschi di Cristo, cioè a vita eterna; e cussì dé ciascheduno peso de l'altro portare, secondo che dice Paulo apostulo: “Unus alterius honera portate, e cussì adempiete la legge di Cristo e vita eterna possidrete”.

## Dal **Bestiario moralizzato di Gubbio**

### *De la tigre*

Quando la tigre va ein alcuna parte,  
Lo cacciator con grande maiestria  
Li filioli fura e se departe,  
E va geiettando specchi per la via.

Ella tornando trova la mala arte;  
Mettese a gire, lo vetro splendea,  
La sua figura ein eso se comparte,  
E pensa che lo suo filiolo sia.

Noi semo quella fera, al mio parere,

E li filioli sono le vertudi,  
E lo nemico è questo caciatore,

La cosa che non è, te fa vedere;  
Onde sono molti omini periti  
Che alentano de gire a lo Signore.

### *Del parpalione*

Lo parpalione corre la rivera,  
Là ove vede lo claro splendore,  
E tanto va girando la lumera  
Che lo consuma lo foco e l'ardore.

Pare che tenga simile mainera  
La creatura a l'omo peccatore,  
Colla beleza de l'ornata cera  
Lo lega a terribile encendore.

Chi vede creatura delicata  
Dea considerare chi la fece,  
E dealini rendar laude d'onni bene.

Cusì la vita sua serà beata;  
E in altra guisa piglia mala vice,  
Che perde possa e merita le pene.

### *De la salamandra*

La salamandra tanto è venenosa  
Che li poma de li arbori invenena,  
Là ove sale, s'è nequitosa  
E de mortalissimi omori plena:

Sua conversione è dubitosa,  
Ov'ademora dà tormenti e pena.  
La dura salamandra vitiosa  
E' lo nemico che a morir ne mena

La creatura, dove pò salire;  
Ché li envenena viso e odorato,  
Audito, gusto e tatto ensiememente.

Chi non s'aiuta a lo primo sentire,  
Esso perescie e fa pericolare  
Chi le ten compagnia lontanamente.

### *Del dragone*

Odo che lo dragone non mordesce:  
Sottraie dolçemente e va lecando,  
E per quello lecare omo peresce,  
Ch'a poco a poco lo va envenenando.

Così chi co la lengua proferisce  
Belle parole e va male ordinando,  
Dà lo veneno a chi lo soferesce,  
Ché li falesce ciò che va sperando.

Non morde lo nemico emprimamente:  
Lecca e losinga per traiere a luie  
La deletosa gente secolare.

Chi più li se farà benevolente,  
Maiurementemente consuma e destruiè,  
Ché non è dato a fare altro che male.

### *Del castore*

De lo castore audito aggio contare  
Una miraculosa maraveglia:  
Quando lo cacciator lo dee pigliare,  
Nella sua mente tanto s'asotiglia

Che sa la cosa per che pò scampare;  
Departela da sé, poi no lo piglia;

E questi son li membra da peccare,  
Che occidon l'alma che non se n'esveglia.

E' lo nemico questo cacciatore,  
Che caccia l'omo, enveice de castore,  
Per prendarelo stando nel peccato;

Ma l'omo che se pente de buon core  
Del male fare, e non ce fa retorno,  
Remanda lo nemico sconsolato.

### *De la pantera*

Vocase una animalia panthera,  
Che alenando tale odore rende,  
Ne lo paese no remane fera  
Che non ce corra, quando se protende,

Sença lo drago, ché no'l sofferera  
Lo prezioso odore che li affende:  
Ella se pasce per tale mainera.  
Homo a salute d'anima se 'ntende:

Cristo è la fera co lo dolçe odore,  
Quelle che corrono l'anime sante,  
De le quali per vivo amor se pasce;

Lo drago è nemico traditore,  
Che de lui odorar non è possante,  
E pena dolorosa le ne nasce.

## Tre documenti: ordine, caos, disordine\*

**Primo documento** - Verso la metà del '300, in una canzone in cui ritroviamo, fin dalla prima stanza, tutti i luoghi comuni della concezione medioevale dell'universo, il poeta Antonio da Ferrara si lamenta della propria miserevole condizione con parole così dure da aver destato qualche ragionevole dubbio sulla loro sincerità.

Le stelle universali e i ciel rotanti,  
Le loro 'nfusione,  
L'eterno moto e tutta la sua forza,  
E propriamente quelle impressione,  
I abiti e i sembianti,  
Che da lor prese mia natural scorza,  
E l'alimento che mai non se ammorza,  
L'aere, l'acqua e la terra  
Che 'n mia forma se serra,  
Sian maladetti e tutto lor podere.  
Maladetto el voler ch'accese el padre  
De le mie triste membre,  
A spargere 'l suo seme e 'l mio dolore.  
Poi maladico el corpo de la madre,  
Dove se aggiunse insembre  
L'anima tapinella a questa pasta,  
Dogliosa più che quella de Iocasta.

---

\* "L'area di Broca", n.61, 1995.



Maledicendo tutto l'universo nonché i propri genitori, secondo una convenzione poetica che ha il suo esempio più celebre in Cecco Angiolieri, Antonio ricorre a dei riferimenti scientifici che sono, per i suoi tempi, estremamente convenzionali e scontati: la sfera delle stelle fisse, i cieli ruotanti dei pianeti, il primo mobile, l'influsso dei pianeti che dà forma anche all'aspetto e al carattere dell'uomo, i quattro elementi che trovano il loro punto di incontro nel corpo umano. E poi il meccanismo della generazione, in cui il corpo della madre, aristotelicamente, è la terra fecondata dal seme del padre, dove si produce il nuovo frutto che, nell'attimo stesso del suo prodursi, riceve un'anima. Nel momento in cui il poeta maledice tutto questo, ne riconferma il valore di verità indubitabile: proclamando la propria rivolta verso un destino e un ordine che lo hanno reso infelice, riafferma indirettamente di credere in quell'ordine. Egli dichiara, in realtà, di non nutrire dubbi sul fatto che la natura abbia quelle forme e quelle regole di funzionamento.

**Secondo documento** - Due secoli e mezzo più tardi un altro poeta, John Donne, torna ad esprimere con parole gonfie di rassegnata disperazione quelli che, almeno per gli ingegni più sensibili del suo tempo, sono ormai dei luoghi comuni sulla natura dell'universo e dell'uomo. L'orizzonte culturale appare completamente mutato.

And new philosophy calls all in doubt,  
The element of fire is quite put out;  
The sun is lost, and th'earth, and no man's wit  
Can well direct him where to look for it.  
And freely men confess that this world's spent,

When in the planets, and the firmament  
They seek so many new; they see that this  
Is crumbled out again to his atomies.  
'Tis all in pieces, all coherence gone;  
All just supply, and all relation:  
Prince, subject, father, son, are things forgot,  
For every man alone thinks he hath got  
To be a phoenix, and that then can be  
None of that kind, of which he is, but he.  
This is the world's condition now...

[E la nuova filosofia pone tutto quanto in dubbio: la sfera del fuoco è stata praticamente cancellata. Il sole e la terra hanno perso la loro posizione nell'universo, e la ragione non può aiutare l'uomo a ritrovarla. E gli uomini, quando cercano fra i pianeti e nel firmamento ogni cosa che sia nuova, confessano liberamente che questo universo è ormai spento ed è ridotto nuovamente ai suoi atomi. Tutto è in pezzi, ogni coerenza è svanita, ogni retto sostegno ed ogni relazione: principe, suddito, padre, figlio, son cose dimenticate, ché ciascun uomo pensa di dover essere una fenice, e che non ci sia, della sua specie, che lui stesso. Ora è questa la condizione del mondo...]

L'ordine che Antonio da Ferrara aveva descritto nella sua canzone disperata non esiste più, si è sbriciolato sotto i colpi delle scoperte scientifiche e delle riflessioni filosofiche, e ad esso non si è ancora sostituito un nuovo ordine altrettanto indubitabile e saldo. Il punto di vista appare radicalmente rovesciato: dove prima si malediceva la ferrea ineluttabile struttura del cosmo, con le sue leggi eterne, ora ci si lamenta perché quella

struttura e quelle leggi si sono irrimediabilmente dissolte. Un apparente, inesplicabile caos ha preso il posto di quel cosmo ritenuto ormai inaffidabile, un caos che investe l'universo intero e si riflette in ogni anello della grande catena dell'essere: dalle gerarchie planetarie a quelle sociali a quelle familiari. Se (dopo Cusano, Copernico, Bruno, Keplero) la perfezione divina dell'universo sferico non ha più senso, così (dopo Machiavelli) non ha più senso nemmeno la parallela supposta perfezione divina delle gerarchie sociali.

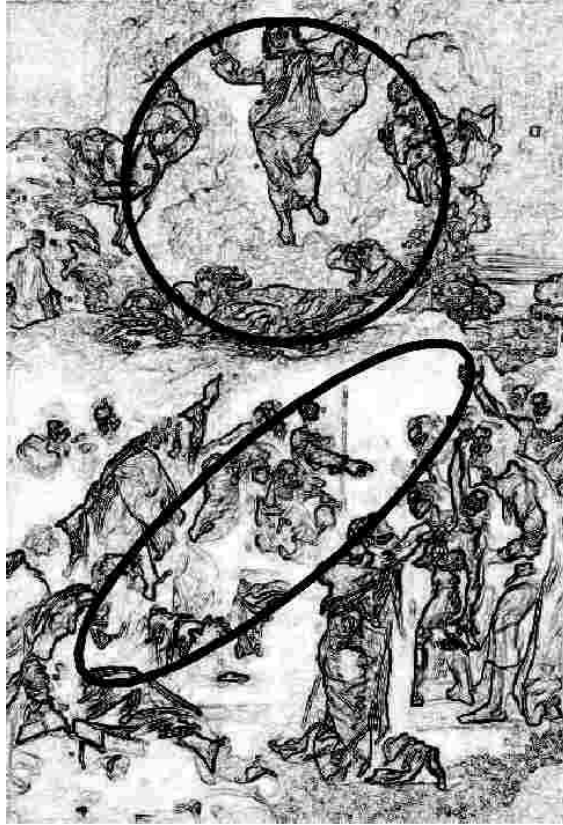
**Terzo documento** - Questo capovolgimento, come dimostra la distanza temporale fra i due documenti citati, non è stato certo improvviso. Si è trattato di un passaggio graduale che ha preso forza con l'affermarsi dell'umanesimo e che ha poi subito un'accelerazione straordinaria nel corso del XVI secolo. Il Cinquecento, nelle sue più alte manifestazioni artistiche e letterarie, appare ricchissimo di testi che documentano questa fase intermedia in cui si susseguono nuove descrizioni e interpretazioni del reale. Un esempio fra i tanti può essere l'*Orlando furioso* che, lungi dall'essere il "poema dell'armonia", è soprattutto una celebrazione del caso, dell'umana follia, e dello scetticismo che dovrebbe muovere le azioni dell'uomo. Ma altri documenti significativi di questo progressivo sgretolarsi dell'ordine medioevale, e dell'affermarsi di quello che potremmo chiamare "sentimento del disordine", ci vengono forniti da testi della più varia natura, a indicare come queste tematiche pervadano ogni settore della cultura cinquecentesca e come, per esprimerle, gli intellettuali utilizzino gli strumenti comunicativi più diversi.

La *Trasfigurazione* di Raffaello, conservata alla Pinacoteca

Vaticana, ci sembra uno dei documenti paradigmatici di questo passaggio verso una concezione del tutto nuova e moderna dell'uomo e del cosmo. Ci limiteremo ad alcune semplici annotazioni. Il testo è anzitutto la traduzione figurativa di due episodi evangelici che vengono rappresentati simultaneamente: Gesù si trasfigura, mentre un fanciullo epilettico viene condotto davanti agli apostoli perché lo guariscano. I due eventi occupano spazi diversi e contrapposti nella grande tavola: la trasfigurazione è rappresentata nella parte superiore, il tentativo di guarigione in quella sottostante. Osserviamo ora la composizione delle due parti. Gesù, i due profeti e gli apostoli storditi dalla visione sono rappresentati in una disposizione che possiamo definire circolare, racchiusi da una circonferenza che, sfiorando le mani del Cristo, tocca i piedi dei profeti e racchiude i tre apostoli. Il cerchio, simbolo di perfezione, viene scelto per rappresentare la perfezione del divino che si manifesta in un fatto soprannaturale, un evento a cui gli uomini assistono senza potervi partecipare, perché è totalmente al di fuori dell'ambito umano. Nella parte inferiore, invece, un'umanità spaurita di fronte al male si contorce, freme, si dibatte intimorita, senza mezzi e senza spiegazioni per ciò che sta accadendo e senza gli strumenti per uscire da quella situazione, tanto è vero che gli apostoli falliscono nel loro tentativo di guarire il ragazzo. Se guardiamo la disposizione delle figure, vediamo che anche in questo caso appaiono disposte in una sorta di circolo, ma non è più l'immagine di perfezione che abbiamo evidenziato sopra. Ora il cerchio è adagiato, come caduto a terra, deformato e schiacciato in una ellisse sfrangiata e tumultuante. Non c'è alcuna corrispondenza formale o sostanziale fra piano umano e divino: la perfezione appartiene a Dio,

ma è negata agli uomini, condannati a vivere nel disordine e a contatto col male.

Siamo senz'altro più vicini a John Donne che ad Antonio da



Ferrara, ma il sentimento del caos universale non ha ancora preso il sopravvento. Ordine e disordine sono presenti entrambi, simbolicamente rappresentati dal cerchio e dall'ellisse, ed entrambi nella contrapposizione dialettica si arricchiscono di significato. Nel giro di un'ottantina d'anni ellissi, spirali e vortici si moltiplicheranno vertiginosamente, la forma chiusa del

cerchio esploderà in bizzarrie di nuove forme armonicamente disarmoniche, e sarà il Barocco.

### **Riferimenti bibliografici**

Antonio da Ferrara, *Le stelle universali e i ciel rotanti*, in *Rimatori del Trecento*, a cura di G.Corsi, Torino, Utet, 1969. John Donne, *An Anatomy of the World (The First Anniversary)*, in *The Complete English Poems*, ed. A.J.Smith, Harmondsworth, Penguin, 1976. Il soggetto della *Trasfigurazione* deriva da Matteo, 17,1-16; Marco, 9,1-18; Luca, 9,28-40; fra le interpretazioni più recenti si veda Linda Caron, *Raphael's Transfiguration and Failure to Heal: a Medici Interpretation*, in "Storia dell'arte", 64, 1988. Per la nozione di "ordine" nella cultura medioevale e di "traduzione" nelle arti figurative rimando a due miei piccoli contributi, e relative note bibliografiche, apparsi rispettivamente nei numeri 59 e 58 di questa rivista.

## **Macchine per elaborare testi:** divagazioni sui testi letterari\*

Negli ultimi anni si sono fatti sempre più numerosi i testi che, per esistere e circolare, fanno a meno della stampa e della carta, servendosi invece di supporti elettronici come dischetti e CD, e di mezzi di trasmissione come la posta elettronica. Sembra infatti che il computer, nell'evoluzione delle tecnologie comunicative, vada piano piano sostituendo il libro a stampa con altri modi e altri mezzi tuttora misteriosi. I testi ci si presentano instabili e precari: dapprima nascosti, si rivelano poi in forme ben più immateriali di quelle fissate su carta, e le parole non hanno più una loro fissità, uno status in qualche modo definitivo, ma possono essere cambiate e spostate, distrutte e risuscitate, alterate e sconvolte in qualsiasi momento e da chiunque.

Un poeta che decida di pubblicare una sua raccolta di versi su dischetto mette in circolazione dei testi condannati a rimanere provvisori. L'autore elabora al computer le sue poesie, dà loro una formattazione che consenta di leggerle nel modo migliore, decide spazi e forma grafica in modo che ogni cosa sia funzionale al significato dei testi, poi memorizza il tutto su disco e lo mette in circolazione, per esempio dando il file a un'amica. L'amica accende il suo computer, avvia il programma di elaborazione testi, apre il file ricevuto e comincia a dargli un'occhiata. E' possibile che il suo programma sia diverso da quello dell'amico poeta, e allora deve convertire i testi ope-

---

\* "L'area di Broca", n.63, 1996.

rando una prima modifica. E' anche possibile che la formattazione e la forma grafica dei testi non le piaccia e decida di mutare qualcosa, modificare degli spazi, centrare i titoli. O forse una frase le sembra difficile da comprendere così com'è, e allora aggiunge una virgola o due punti. Può anche succedere che inavvertitamente cancelli una parola o un intero verso: se non se ne accorge, il testo sarà semplicemente più corto; se invece se ne accorge, potrebbe anche ripristinare il testo con delle parole differenti da quelle cancellate (lei si ricorda quelle, ma invece erano altre). Alla fine della lettura, per non perdere la nuova formattazione, memorizza il file con tutti i cambiamenti apportati, volontari e involontari. Così facendo produce una nuova versione di quella raccolta di poesie, che sarà anch'essa provvisoria, perché nel momento in cui lei darà il nuovo file a un altro amico, quest'ultimo potrebbe apportarvi ulteriori modifiche... e così via ad ogni passaggio di mano. Se fossimo devoti al mito del testo originale, se credessimo nella sacralità delle parole scritte dall'autore, nel loro essere in qualche modo verbo divino, dovremmo augurare a quel poeta di non avere lettori elettronici, e dovremmo convincerlo a fissare su carta, se non nel bronzo, i suoi testi.

In realtà la mitizzazione dell'autografo è un fenomeno relativamente recente, e questa condizione di esistenza virtuale del testo ha caratterizzato epoche lunghissime della nostra storia culturale, epoche in cui altre tecnologie ed altre macchine comunicative hanno determinato la forma stessa dei testi.

Per millenni la sola macchina che abbia permesso agli uomini di comunicare in modo complesso è stata quella dell'apparato vocale (la voce); e il solo software ampiamente condiviso è stato quello della lingua naturale. Nei secoli e secoli in



cui la comunicazione orale è stata la sola tecnologia disponibile, gli uomini hanno dovuto ingegnarsi a trovare espedienti per rendere meno effimera la conservazione dei testi, i quali, essendo affidati all'abilità mnemonica dei singoli individui, correvano ogni tipo di pericolo nella lotta per non soccombere all'oblio. Ecco allora che la maggior parte delle produzioni letterarie delle epoche arcaiche venivano organizzate entro strutture musicali iterative (il verso e le altre unità metriche) che ne favorivano la memorizzazione. Altre (si pensi alle fiabe) pur mantenendo un andamento prosastico, si strutturavano in forme iterative sul piano del contenuto, ripetendo all'infinito certi motivi diegetici (partenza dell'eroe, prove, aiuto, ecc.), così che anche in questo caso fosse più facile ricordare le storie e tramandarle, salvandole dalla dimenticanza e dalla morte. E' ovvio che da un narratore all'altro la trasmissione dei testi non poteva essere fedele al cento per cento. Ciascun narratore, anzi, anche in considerazione del pubblico che aveva davanti, aggiungeva e toglieva sempre qualcosa di suo, dando ogni volta una versione aggiornata e modificata dello stesso testo: i nuclei centrali del contenuto restavano sostanzialmente immutati, ma numerosi aspetti formali potevano essere anche molto differenti. Così il testo, passando di bocca in bocca, pur rimanendo fondamentalmente se stesso mutava veste e si trasformava continuamente (cfr. W.Ong, pp. 99-117).

Con l'avvento della scrittura la situazione a poco a poco è cambiata, ma senza eliminare del tutto quegli ostacoli che avevano impedito alla trasmissione orale di riprodurre fedelmente il testo. La nuova macchina comunicativa si basava su una tecnologia geniale ma rudimentale che, nella produzione di copie, doveva far affidamento sulla capacità di interpreta-

zione e duplicazione del singolo individuo. Nella nostra tradizione occidentale, per tutta l'antichità e buona parte del medioevo, i testi trascritti a mano costituivano un continuum ininterrotto di segni: le parole si susseguivano senza spazi fra l'una e l'altra, senza maiuscole e senza punteggiatura. Leggere significava in primo luogo interpretare un fiume di lettere isolando le singole parole e riconoscendone le aggregazioni in frasi e periodi. Immaginatoci dunque lo scriptorium di un monastero medioevale in cui alcuni monaci si dedicavano alla riproduzione manoscritta di un testo antico: un monaco dettava e gli altri trascrivevano le parole. In tal modo il messaggio passava attraverso due mediazioni: quella del monaco che leggeva, interpretava e dettava il testo "originale", e che in queste operazioni avrebbe potuto commettere errori o scegliere interpretazioni che non erano le uniche possibili; e quella dei monaci che scrivevano, i quali avrebbero potuto anch'essi commettere errori o comunque trascrivere parole diverse da quelle presenti nel testo "originale". Ecco dunque che, anche in questo caso, di copia in copia si arrivava ad avere versioni più o meno simili a quella prodotta dall'autore, ma comunque differenti. Per cui anche il meccanismo della scrittura non riusciva a salvare i testi dalla corruzione del tempo e dalla continua trasformazione della loro materia. E lo sanno bene i nostri filologi che passano la vita a cercare di stabilire, il più delle volte inutilmente, un supposto testo originario, il solo dal quale si dovrebbe ricavare lo stile e il pensiero più autentico dell'autore. Certo, rispetto alla trasmissione orale erano stati fatti notevoli passi avanti, lo spazio dell'interpretazione era comunque limitato e non era più in balia delle abilità mnemoniche dell'individuo. C'era un modello reale e tangibile (il volume, il documento su

carta o pergamena o papiro o altro) e tale modello doveva essere riprodotto nel modo più completo. Tuttavia “ogni volta che qualcuno copiava il manoscritto per conservarne e trasmetterne il testo, il copista introduceva inevitabilmente una deriva testuale” (G.P. Landow, p.68).

Con l'avvento della stampa la situazione ha cominciato a modificarsi radicalmente. La copiatura del testo originale, con tutti i pericoli che comportava per la sua integrità, ora avveniva una sola volta, cioè al momento di trasformare le singole parole in sequenze di caratteri mobili, e tutte le copie poi prodotte dalla macchina tipografica risultavano perfettamente identiche fra loro. Anche in questo caso potevano intervenire degli errori, delle errate interpretazioni o anche delle modifiche arbitrarie da parte dello stampatore; ma il margine di errore era enormemente diminuito dal fatto di poter rileggere e controllare il testo prima della stampa definitiva, e quindi dalla possibilità di correggerlo e riportarlo il più vicino possibile all'autografo dello scrittore, o a un testo considerato in qualche modo originario. La possibilità di riprodurre un numero indefinito di copie assolutamente identiche, e la pratica della correzione delle bozze, facevano della macchina tipografica una sorta di baluardo contro la deriva testuale. Attualmente le tecnologie della stampa si sono enormemente evolute, ma gli effetti sulla trasmissione e conservazione dei testi sono rimasti sostanzialmente immutati, consolidando l'idea che il testo, una volta stampato, sia definitivamente salvo da manipolazioni accidentali o arbitrarie, e che sia strappato all'oblio nella sua forma originaria.

Il ricorso al supporto elettronico, cioè il fatto di memorizzare un racconto, un saggio o delle poesie su un disco e poi

farli circolare sotto forma di file, ci pone in una situazione che ha molti punti di contatto con la pratica della trasmissione manoscritta dei testi. Potremmo considerarla, in effetti, una situazione ponte fra la pratica del manoscritto e quella della stampa. Come quest'ultima, anche la versione elettronica può essere riprodotta in un numero indefinito di copie identiche; ma, a differenza di essa, ciascun lettore può trasformarsi a sua volta in un copiatore, memorizzando e riproducendo ad ogni lettura una versione nuova e in qualche modo differente del testo, e innescando un processo di deriva testuale che alla fine può anche trasformare radicalmente il testo originario. Questo risulta con particolare evidenza in alcuni tipi di ipertesto in cui si richiede esplicitamente al lettore-utente, non solo di scegliere un percorso di lettura, ma anche di intervenire in modo più sensibile, aggiungendo note, documenti, informazioni, che vanno a diventare parte integrante dell'ipertesto stesso. Così ogni copia finisce per essere, come già prima di Gutenberg, un esemplare unico diverso da tutti gli altri. Circolando in forma elettronica il testo perde la tutela di un controllore centrale (l'autore, l'editore, il curatore, ecc.) e torna in balia dei singoli copiatori.

Questo parziale ritorno all'antico, quest'apparente regressione a un Medioevo di copisti inaffidabili e distratti, ci costringerà probabilmente a riconsiderare alcuni aspetti della produzione letteraria: i concetti di testo e di autore, tanto per cominciare, ma anche la nozione di proprietà letteraria che, con la possibilità di copiare indefinitamente un testo, comincia finalmente a mostrare delle crepe. D'altra parte, se la macchina tipografica ha contribuito alla nascita e all'affermarsi della letteratura borghese e del moderno mercato letterario, si può ra-

gionevolmente pensare (e magari sperare) che le nuove e mirabili macchine informatiche possano introdurre modifiche altrettanto profonde. L'auspicio è che vadano in qualche modo a vantaggio della letteratura, liberandola dai lacci di certe economie editoriali e permettendo una circolazione più libera dei testi.

### **Riferimenti bibliografici**

G.P.Landow, *Iper testo. Il futuro della scrittura*, Bologna, Baskerville, 1993 (ed.or. 1992); W. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986 (ed.or. 1982).

## **Un esempio rococò di come il suono possa complicare il senso delle parole\***

Nel discorso letterario tutto può avere un senso, tutto può essere ricondotto ad una motivazione più o meno evidente, anche la forma concreta entro cui tale discorso diviene percepibile ai sensi. L'architettura argomentativa, la struttura delle frasi, la disposizione grafica delle parole sul foglio di carta, l'occorrenza preponderante di certi suoni piuttosto di altri nel tessuto testuale, la ricorrenza periodica di certi fonemi, tutti gli elementi formali, insomma, tipici di un'opera letteraria, possono aggiungere significati ulteriori al testo. Un esempio particolarmente indicativo di questo fatto lo si può avere in quei testi dove la tecnica dell'espressione poetica gioca un ruolo preminente rispetto al piano semantico vero e proprio, quasi sostituendolo e facendone passare in secondo piano il significato primario. Pensiamo a certi testi delle avanguardie novecentesche, come le poesie del Futurismo o del Dada, oppure a certe produzioni rococò, in cui la struttura metrica e il contrasto fonico-semantico generano delle originali unità di senso, talvolta in contraddizione con il contenuto immediato dei testi.

Se esaminiamo due canzonette di Pietro Metastasio come *La libertà e Palinodia*, possiamo renderci meglio conto di questo fenomeno. La prima delle due canzonette, entrambe dedicate alla stessa donna, Nice, descrive il distacco del poeta dall'amata. Il poeta appare finalmente disincantato di fronte agli inganni di Nice e afferma di non provare la minima pas-

---

\* "L'area di Broca", n.64-65, 1996-1997.

sione, il minimo sentimento verso la donna di cui fino a poco prima era perduto innamorato. La seconda canzonetta, che come dice il titolo è una ritrattazione, afferma invece la sconfitta del poeta, che a distanza di tempo si ritrova ancora perduto innamorato di Nice, nonostante tutti i tentativi di dimenticarla o di ostentare indifferenza davanti a lei. Come si può notare il contenuto immediato è quanto mai convenzionale, ma si confronti la struttura metrica delle due composizioni e soprattutto il gioco delle rime. A questo proposito sarà sufficiente citare le prime due strofe di ciascuna (vv.1-8).

*La libertà*

Grazie agli inganni tuoi,  
 al fin respiro, o Nice,  
 al fin d'un infelice  
 ebber gli dei pietà:  
 sento da' lacci suoi,  
 sento che l'alma è sciolta;  
 non sogno questa volta,  
 non sogno libertà...

*Palinodia*

Placa gli sdegni tuoi,  
 perdono, amata Nice:  
 l'error d'un infelice  
 è degno di pietà.  
 E' ver, de' lacci suoi  
 vantai che l'alma è sciolta;  
 ma fu l'estrema volta  
 ch'io vanti libertà...

L'opposizione "indifferenza - passione" che caratterizza il confronto del contenuto immediato dei due testi, un'opposizione assolutamente speculare che sembra evidenziare un contrasto irriducibile e dunque un mutamento radicale nell'atteggiamento del poeta, sul piano dell'espressione è completamente negata e ricondotta a una perfetta identità di metro e rime. Questa identità formale svela pertanto una finzione, una menzogna, e nel contempo produce una sottile e ironica ambiguità. In fondo, al di sotto della superficie ingannevole, sembra dire il poeta, son sempre stato fedele a me stesso, in tutto questo

tempo i miei sentimenti non sono mutati. Ma allora dove sta la menzogna? Nella prima dichiarazione di disinganno e d'indifferenza, o nella seconda dichiarazione di rinnovato amore?

A prendere sul serio il tono della Palinodia, diremmo che mentiva la prima volta. L'identità formale ci rivelerebbe che il poeta che disprezzava Nice era, nel profondo, lo stesso che poi le avrebbe di nuovo dichiarato la propria passione. Ma potrebbe darsi anche il contrario. Se disponiamo il testo delle due composizioni all'interno del macrotesto letterario rococò, se lo confrontiamo cioè col sistema culturale dell'epoca, ci accorgiamo che è ben difficile sostenere o meno la "sincerità" di poesie prodotte all'interno di un sistema di convenzioni estremamente standardizzate. E difatti quasi tutto nelle due canzonette risulta convenzionale, a cominciare dal nome della donna fino ai modi in cui si manifesta l'amore e poi l'indifferenza del poeta. Se dunque nel periodo rococò la poesia è per lo più un gioco, un intrattenimento sociale, allora anche questa ritrattazione potrebbe rivelarsi nient'altro che uno scherzo galante. Tanto più che l'identità formale con la canzonetta precedente sembra suggerirci che, in realtà, i sentimenti del poeta sono ancora quelli dell'indifferenza, ad onta di tutte le sue dichiarazioni contrarie.

La chiave di lettura di questi due testi è pertanto duplice e contraria, ed è caratterizzata da un'ambiguità d'informazione che è uno dei paradigmi culturali dell'epoca. Tale ambiguità si realizza in un modello comunicativo dove la produzione di senso avviene in primo luogo sul livello formale del discorso, così da modificare anche radicalmente il significato primario più immediato. E' proprio questo contenuto formale (che è poi ciò che distingue un testo letterario da un testo non letterario)



il dato che più ci interessa nelle due canzonette. E' la forma infatti che, con un apparente paradosso, ci dà il contenuto del testo, contenuto che potremmo tradurre in una sorta di concetto: "identità nel profondo di un'opposizione in superficie".

E' un fenomeno, questo, che è stato descritto come "iconizzazione del segno poetico": come se le parole perdessero in parte il loro carattere di convenzionalità e divenissero per certi aspetti simili a delle immagini o degli schemi astratti. Comunicando per immagini, infatti, siamo quasi costretti ad utilizzare certe forme. Se il concetto di "farfalla" possiamo trasmetterlo fonicamente nei modi più diversi (butterfly in inglese, papillon in francese, tyootyoo in giapponese, ecc...); volendolo trasmettere con un disegno siamo obbligati a tracciare una forma che in qualche modo rimandi a quella di un lepidottero: non possiamo disegnare un cilindro e pretendere che gli altri lo prendano per una farfalla. Non abbiamo alternative: dobbiamo cercare di disegnare una farfalla perché il segno figurativo è in qualche modo motivato dal suo referente.

Nei testi poetici succede qualcosa che ricorda questo fenomeno. In qualche modo i suoni, la struttura fonica del testo, il piano dell'espressione si iconizzano, perdono in parte il loro carattere di arbitrarietà e divengono, entro certi limiti, motivati. E in effetti, se osserviamo bene, anche Metastasio sembra che avesse ben poche alternative al gioco delle rime identiche (un vero e proprio disegno astratto di suoni) per comunicarci quell'ambiguità insolubile ed ironica che abbiamo rilevato.

## **Note**

Questo articolo ripropone, con qualche modifica, alcuni capoversi di un saggio parzialmente pubblicato su floppy disk in *Uroboro 2*, Ed.Mediateca, 1995. Il fenomeno della "iconizzazione" della lingua letteraria è stato descritto da Ju.M.Lotman in *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1972 (or. 1970).

## Divagazioni sulla caricatura \*

1. Chi ha letto *Il nome della rosa* di Umberto Eco, ricorderà senz'altro il movente che spinge il terribile monaco Jorge da Burgos, seppure decrepito e cieco, a uccidere i confratelli. Egli non vuole che rivelino l'esistenza, nella biblioteca del monastero, dell'unica copia di un testo da lui considerato estremamente pericoloso: il secondo libro della *Poetica* di Aristotele dedicato alla commedia e al riso. Movente bizzarro, verrebbe da dire, ma in realtà assai indicativo di un atteggiamento di sospetto e timore nei confronti della comicità, e in particolare della satira, che è piuttosto comune nella cultura medioevale.

Nel Medioevo il comico non è certo vietato, tuttavia è permesso entro margini e spazi che non devono essere superati. Il carnevale e le altre feste profane costituiscono uno di questi spazi; il discorso poetico, con la tradizione giullaresca e quella goliardica, ne offre un altro. Non esiste un'interdizione generalizzata nei confronti della comicità e di quello che oggi definiamo umorismo. Il problema sorge nel momento in cui il comico si indirizza verso qualcuno o qualcosa in particolare, una persona, un individuo, un'istituzione, e da umorismo scherzoso si trasforma in satira diretta. Ecco il punto: l'umorismo è tollerato, la satira lo è molto meno o non lo è affatto, e su di essa pesa, fino a tutto il Rinascimento, un'interdizione che non è soltanto politica, cioè imposta dal potere, ma che è il risultato di un vero e proprio tabù culturale.

Un dato su tutti: fino al XVI secolo non esiste la caricatura

---

\* "L'area di Broca", n.66, 1997.

così come la intendiamo oggi, cioè come raffigurazione deformata di una persona reale e conosciuta. La pittura e soprattutto la scultura dell'età romanica e gotica sono ricche di figure umane deformate in modo caricaturale, a volte nelle rappresentazioni allegoriche di vizi, altre volte nelle scene che rappresentano i dannati dell'inferno, altre volte ancora in certi elementi decorativi delle cattedrali, nelle gargolle, nei portali, ecc. Tutti questi esseri deformi, però, non raffigurano mai persone realmente esistenti; rimangono creature di fantasia e in qualche modo personaggi ideali, anche perché la loro ragion d'essere è anzitutto funzionale. Devono sostenere masse murarie o convogliare l'acqua di scolo o, al limite, spaventare e allontanare demoni e spiriti maligni, ma il loro compito non è quello di sbeffeggiare persone reali.

C'è qualche curiosa eccezione, a dire il vero, che però sembra confermare la regola. Su una parete esterna del duomo di Firenze è stata collocata dai costruttori una testa di bue che non ha alcuna funzione statica e che anche come simbolo dell'evangelista Matteo sembra del tutto fuori luogo. In realtà circola una sorta di leggenda su quella testa cornuta: si racconta che nella casa di fronte abitasse un capomastro del duomo che aveva una moglie bella per quanto infedele, cosicché i lapicidi della cattedrale vollero raffigurarlo scherzosamente in quella foggia animalesca. Anche in questo caso, però, l'intento satirico non è immediatamente percepibile; anzi, solo chi è al corrente di questa storia, vera o falsa che sia, può interpretare quella stravagante scultura come una raffigurazione caricaturale. Quel bue ha una faccia assolutamente bovina e non c'è alcun tratto antropomorfo nei suoi lineamenti che tradisca una qualche relazione con un essere umano. I burloni scultori del

duomo, insomma, si sono guardati bene dal rendere riconoscibile nell'animale raffigurato la persona oggetto della loro beffa.

Questa sorta di tabù è, molto probabilmente, il residuo di una concezione dell'immagine che affonda le proprie radici nelle origini stesse delle culture umane, in un'epoca lontana in cui la raffigurazione di oggetti, animali o persone ha un significato magico e propiziatorio. Gli uomini primitivi che disegnano figure di animali, spesso nelle parti più buie delle caverne, non danno al loro gesto alcun significato estetico, almeno in prima istanza. Disegnare l'animale (così come nominarlo) significa per loro catturarlo e possederlo, trafiggere il simulacro di un nemico vuole dire colpirlo e ucciderlo, perché al possesso o all'uccisione dell'effigie corrisponde, nel pensiero magico primitivo, il possesso o l'uccisione dell'oggetto raffigurato. Ecco allora che dipingere una caccia è un modo per partecipare alla caccia reale, e disegnare un animale trafitto equivale a trafiggere veramente quell'animale, nel senso che all'azione raffigurata sulla parete rupestre corrisponde necessariamente la stessa azione nella vita reale. Raffigurare un animale o una persona non è attività decorativa; è come fare il ritratto di quel singolo animale o di quella specifica persona su cui si vogliono esercitare delle pratiche di magia. Equivale in definitiva a pronunciarne il nome proprio per affermarne il possesso.

Può apparire sorprendente questo credere nella corrispondenza fra piano dei segni e piano delle cose, fra immagini e dati reali, ma la coscienza magica e la mentalità primitiva si basano su questa semplice epistemologia: ciò che è simile in qualche aspetto della forma, o ciò che è collegato come la par-

te al tutto, è simile o collegato anche nella sostanza. E se questo è vero per le immagini in relazione alle cose raffigurate, è altrettanto vero per le parole in relazione al loro referente nel mondo reale, per cui fra nomi e cose c'è uno strettissimo rapporto biunivoco per nulla convenzionale ma assolutamente necessario: nominare una cosa, così come raffigurarla, equivale in un certo senso a decretarne o riaffermarne l'esistenza.

Certo l'idea di una corrispondenza e consustanzialità fra immagini dipinte e oggetti reali o, più in generale, fra parole e cose, appartiene al periodo più arcaico e nebuloso della nostra evoluzione culturale, e la concezione magica del linguaggio si perde in un passato ormai sepolto nella nostra memoria. Non di meno questa idea ha continuato a persistere nei secoli, in posizione più o meno marginale, seguitando a caratterizzare sia il dibattito filosofico e scientifico sia la pratica quotidiana. La disputa sugli universali, che ha attraversato tanta parte del Medioevo, ne è un esempio; ma la testimonianza forse più importante deriva dal fatto che la pratica della magia e degli incantesimi, basati il più delle volte sulla recita di formule verbali o sull'uso di simulacri, non è mai venuta meno, segnando profondamente la cultura popolare (e non solo quella).

La persistenza, scoperta o sotterranea, di questa concezione magica del linguaggio ha avuto un ruolo molto importante nell'inibire, fino all'età moderna, la produzione di caricature e raffigurazioni satiriche. Se infatti il ritratto di una persona viene considerato consustanziale alla persona reale, deformare in modo grottesco i lineamenti del ritratto significa agire sul corpo stesso del raffigurato e attentare alla sua integrità fisica. Per la persona ritratta la caricatura rappresenta una sorta di concreta minaccia alla propria incolumità, e in quanto tale non può

essere tollerata. Non si tratta pertanto di un'interdizione imposta da un qualche potere, ma di un atteggiamento culturale diffuso a tutti i livelli per tutto il Medioevo e ben dentro il Rinascimento.

2. Oggi le cose vanno in maniera diversa, ma qualche scoria di quell'atteggiamento sembra ancora presente in qualche angolo della nostra psiche. Michel Foucault ha osservato che la sconfitta dell'idea di una relazione biunivoca fra parole e cose (o immagini e cose) va probabilmente fatta coincidere con la rivoluzione scientifica del XVI e XVII secolo. Ma questo mutamento epistemologico, bisogna precisare, non ha determinato l'oblio della concezione magica del linguaggio, poiché essa, esclusa dall'ambito scientifico e dalla dimensione del conscio, ha continuato e continua tuttora ad operare in alcuni ambiti periferici della nostra episteme: ad esempio in certi stadi della nostra maturazione individuale, in certi generi discorsivi e in certi registri linguistici. Possiamo citarne alcuni: il modo in cui i bambini spiegano determinati fenomeni, i meccanismi del tabù linguistico, il significato del ritratto, la magia del simulacro e, per tornare al tema delle nostre divagazioni, il discorso della satira.

Dobbiamo dunque fare i conti con una sorta di residuo magico avvertibile sia in alcuni fenomeni di comportamento verbale sia, e ancora più chiaramente, in certi atteggiamenti nei confronti delle immagini, le quali si presterebbero meglio perché, come è stato osservato da Kriss e Gombrich, “l'immagine visiva svolge realmente una parte diversa da quella della parola nella nostra psiche. Essa ha radici più profonde, è più primitiva”. Vediamo alcuni esempi.

Dopo il 25 luglio 1943, con la caduta del fascismo e poi con l'armistizio dell'8 settembre, in tutta Italia c'è un'ecatombe di ritratti di Mussolini. Vengono abbattute statue, si distruggono busti e bruciano fotografie, e in tal modo si vuole esprimere la fine anche fisica del regime fascista. In realtà quelle azioni non sono così diverse dall'uccisione simbolica perpetrata dall'uomo preistorico sull'animale raffigurato nella grotta. La folla che distrugge il ritratto del tiranno si comporta come se credesse nella magia del simulacro: ne esegue simbolicamente la condanna a morte, cercando in quel modo di propiziarne, consciamente o inconsciamente, l'uccisione fisica o la morte politica. Nel caso di Mussolini il rito sembra aver avuto buon effetto, in altri casi (ad esempio Stalin) più che di un rito propiziatorio si è trattato di una vendetta postuma, qualcosa che ricorda lo strazio del cadavere per disonorare il nemico.

Anche nella vita di tutti i giorni il ritratto evidenzia una sua peculiarità rispetto ad altri tipi di immagini. L'impiegato che ha sopra la scrivania la foto incorniciata della moglie, la mamma che tiene in bella vista le foto dei figli lontani, l'adolescente che ha in camera il poster del suo cantante preferito, oppure, al contrario, l'amante che strappa la foto del suo amore infedele, attribuiscono a queste immagini un valore speciale: per loro rappresentano una sorta di doppio della persona raffigurata. Non è che credano nella consustanzialità di immagine e persona, poiché sanno benissimo che sono due cose totalmente separate, ma in certi momenti si comportano come se ci credessero, per esempio parlando, dialogando ad alta voce con i ritratti come se potessero ascoltare e rispondere. E tutti questi piccoli fatti “testimoniano che la credenza nel potere magico dell'immagine può sempre recuperare la sua forza, ogniqual-



volta il nostro io perde una certa parte della sua funzione di controllo”.

Non diverso è il nostro atteggiamento nei confronti del ritratto caricaturale. Come si è detto, in epoche passate deformare il ritratto di una persona era considerato quasi un tentativo di omicidio, e fare una caricatura era interpretato come un atto criminoso, assimilabile a un'operazione magica contro l'individuo. Oggi non è più così. Tuttavia, se la caricatura umoristica produce un qualche effetto, questo avviene molto probabilmente perché si attivano dei meccanismi psicologici che alterano la nostra coscienza linguistica. L'obiettivo della satira è quello di dequalificare l'avversario e lo si può conseguire a livello semantico e a livello semiotico. Quando si raffigura, ad esempio, un uomo politico con sembianze animalesche, o con l'aspetto di un mafioso, e magari gli si fanno dire idiozie o frasi che rivelano la vera natura (solitamente ignobile) delle sue azioni, si agisce sul significato per dequalificare il personaggio: si vuol dire che quell'individuo in realtà è una bestia o un delinquente, non un uomo di stato, ma un mentecatto o un cinico. Nello stesso tempo si aggiungono anche altre informazioni. Il politico è raffigurato in modo buffo, ridicolo, in un contesto pagliaccesco di carnevale permanente che contrasta con la serietà che dovrebbe contraddistinguere la sua alta funzione. Inoltre, quando parla lo fa in modo strampalato, giocando con le parole, come se a parlare fosse un bambino, un ubriaco o un matto. La forma dunque ci conferma e rafforza il contenuto: il personaggio importante è in realtà una sorta di guitto che recita una parte da folle, innocuo o malvagio, ma sempre buffonesco.

Nel '500 un cerimoniere di Paolo III si lamentò perché Mi-

Michelangelo lo aveva ritratto fra i dannati del *Giudizio universale*. Alla luce delle moderne ricerche psicoanalitiche “possiamo ritenere”, osservano Kris e Kurz, “che, sotto la superficiale paura del cerimoniere di sentirsi esposto al dileggio, si celasse in realtà un ben più forte terrore inconscio di essere stato condannato, attraverso l'opera del pittore, effettivamente all'inferno”. In genere anche oggi la caricatura satirica, quando raggiunge l'obiettivo di dequalificare il suo bersaglio, non piace a chi la subisce, e qualcuno dei personaggi presi di mira talvolta si offende al punto da denunciare il disegnatore. Queste reazioni si spiegano senz'altro con il sentimento di un'offesa ricevuta, ma forse (come nel cerimoniere di Paolo III) a livello profondo agisce anche la paura inconscia di trasformarsi effettivamente, per virtù di quel disegno, in un essere mostruoso e deforme. Paura, a ben vedere, non del tutto ingiustificata dal momento che, a forza di osservarle in caricatura, finiamo per vedere veramente quelle deformazioni (la gobba esagerata e lo sguardo infido, il ghigno arrogante e ladronesco...) anche quando gli stessi personaggi appaiono al naturale. La rappresentazione, dunque, anche se non agisce realmente sul corpo e sulle cose, agisce però sulla nostra facoltà di percepire corpi e cose, convincendoci a poco a poco che sono realmente, in tutto o in parte, così grottescamente deformi come appaiono in caricatura.

## Note

Questo articolo riprende, con modifiche e integrazioni, un capitolo di L.Contemori e P. Pettinari, *Il segno tagliente*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1993; e altri contributi fatti circolare su floppy disk. Le citazioni sono da E.Kris e E.H.Gombrich, *I principi della caricatura*, in E.Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1967 (ed.or. 1938); e da E.Kris e O.Kurz, *La leggenda dell'artista*, Torino, Boringhieri, 1980 (ed.or. 1934). Riferimenti anche a M.Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967 (ed.or. 1966).

## **Lido Contemori: un grottesco medioevo contemporaneo\***

Se sfogliamo i disegni di Contemori alla ricerca di un'immagine emblematica del suo lavoro, abbiamo solo l'imbarazzo della scelta. Prendiamone allora uno a caso, uno apparentemente semplice, e proviamo a descriverlo.

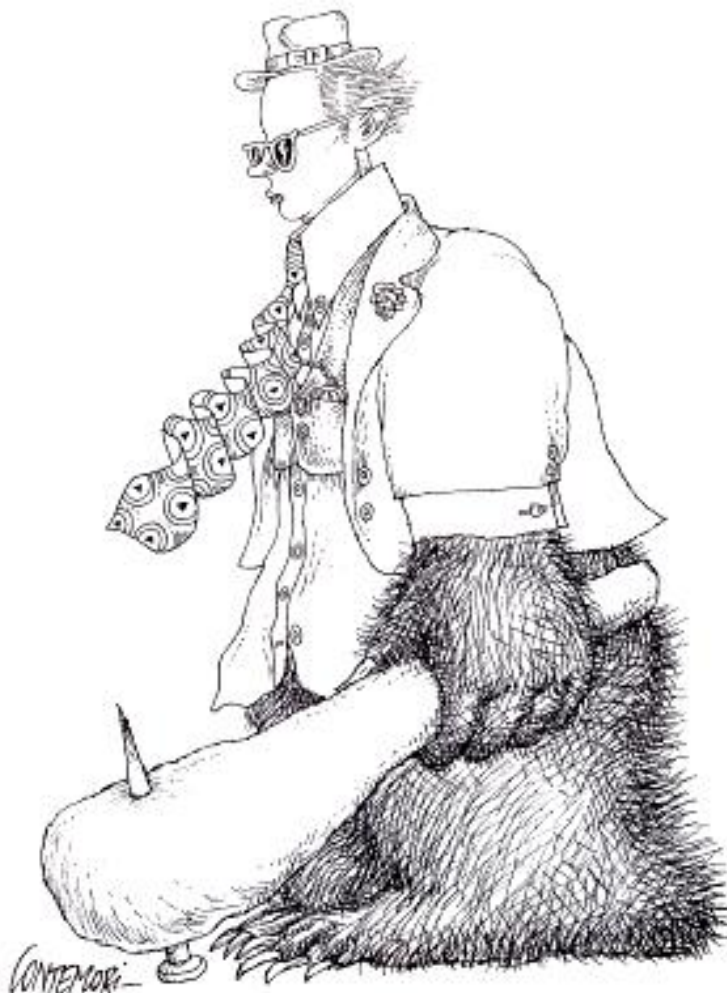
Un uomo dal viso inespressivo, parzialmente occultato dagli occhiali scuri, camicia, cravatta portata con noncuranza, panciotto, giacca, un elegante cappello a coprire una calvizie precoce, addirittura un fiore all'occhiello della giacca... Lo diremmo un giovane dirigente di qualche società, lo immaginiamo di lì a poco seduto di fronte a un computer, discutere al telefono di investimenti e strategie, collegato al mondo per via telematica, pallido e stressato connesso a satelliti che gli rimandano listini, testi, files grafici. Sicuramente sta camminando con una valigetta dentro cui c'è il suo PC portatile, il telefono cellulare, l'agenda elettronica. Ma... invece la sua mano è ferina, enorme e pelosa, come la parte inferiore del corpo e le gambe e i piedi armati di artigli; e ciò che stringe in mano non è una valigetta portacomputer, ma una clava chiodata!

Lo abbiamo scelto bene il disegno, ci sembra, perché in questa immagine paradossale si compendia gran parte della meditazione figurativa di Lido Contemori, un artista contemporaneo la cui produzione si situa tutta negli ambiti della grafica satirica, del disegno umoristico e dell'illustrazione, ma

---

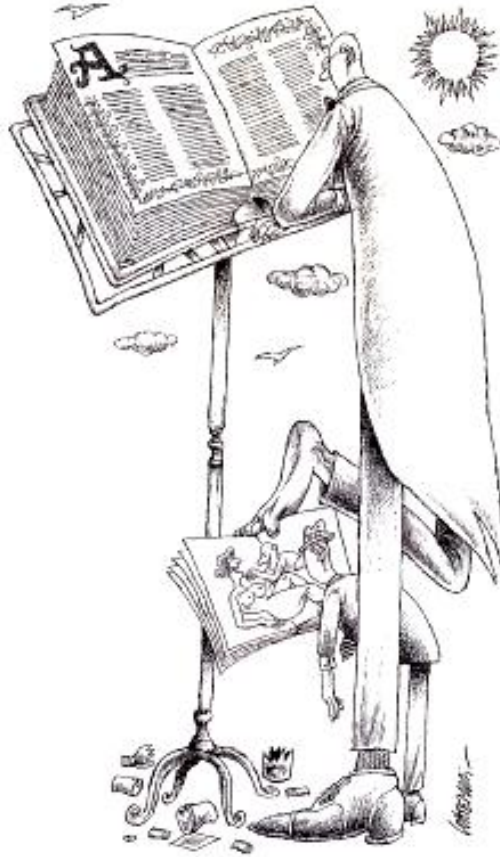
\* In *Premio Satira Politica - XXVI edizione*, catalogo della mostra, Forte dei Marmi, 1998. Per le immagini © L.Contemori.

che in questi ambiti ha raggiunto esiti altissimi di perizia tecnica e comunicativa, sviluppando un personalissimo stile per trasmetterci la propria riflessione sull'uomo, il mondo in cui viviamo, i comportamenti, le nevrosi, la follia del quotidiano.



Dietro tutto c'è forse questa consapevolezza di una doppia natura dell'uomo: umana e ferina; civile, urbana, ma nello stesso tempo aggressiva e distruttrice; un impulso a fare, co-

struire, conservare, e una pulsione a dissolvere, rincorrendo il caos e la morte. A questo si affianca una seconda consapevolezza: che questi uomini e queste donne, questo mondo da loro trasformato, hanno sempre qualcosa di paradossale e grottesco



che li rende in qualche modo ridicoli; un tratto abnorme e carnevalesco che ci aiuta a temperare il disgusto con il riso.

Se percorriamo la produzione grafica di Contemori, i disegni pubblicati in questi ultimi anni su “Il Secolo XIX”, “La Repubblica”, “Il Tirreno”, “Il Mattino di Padova” o “Playboy”, notiamo subito alcuni temi ricorrenti, quasi delle osses-

sioni figurative che ritornano costantemente: la distruzione della natura, nelle frequenti allegorie del mare trasformato in un caos di rottami industriali; l'inquinamento culturale, con le allegorie della televisione o del caos di parole; i meccanismi sociali, con gli inferni della burocrazia, i labirinti dei servizi pubblici, i purgatori della medicina. Ma anche la mercificazione dei rapporti umani e sociali; o la violenza, in cui spesso vittima e carnefice si scambiano le parti. Un insieme tematico che, tradotto così in parole e schematizzato, rimanda apparentemente a una visione cupa e senza speranza, per cui, prendendo in prestito la battuta dai predicatori medioevali, verrebbe da concludere: "Il mondo è male e l'uomo è peccatore: pentitevi!" La realtà è molto più laica e forse meno apocalittica, anche perché filtrata attraverso il setaccio della caricatura che tutto riduce a terrena debolezza; eppure fra il medioevo dei predicatori e il medioevo contemporaneo evocato da Contemori vi sono similitudini sorprendenti.

La prima di queste similitudini sta proprio nel linguaggio scelto da Contemori per comunicarci le sue meditazioni. Un testo visivo - ci si permetta qualche breve considerazione generale - a volte "raffigura" la realtà come possiamo vederla normalmente (pensiamo a una comune fotografia), a volte "rappresenta" delle cose che non potremmo mai vedere in realtà (pensiamo ai tanti quadri con madonne col bambino fra angeli e santi), altre volte "traduce" in immagini dei testi letterari (pensiamo ai tanti affreschi con storie bibliche), altre volte infine "astrae" delle forme che non rimandano ad alcun oggetto reale (si pensi a certe tele di Pollock). Raffigurazione, rappresentazione, traduzione e astrazione: ogni testo visivo si situa fra questi punti cardinali, posizionandosi più vicino ad uno e

più lontano da un altro, ma partecipando della natura di tutti. Una madonna in trono è certo rappresentazione di una realtà senza referente oggettivo, e tuttavia raffigura dei tratti umani reali, probabilmente traduce un testo letterario di contenuto teologico e sicuramente presenta degli elementi astratti convenzionali (il fondo oro) o decorativi. La predilezione dell'arti-

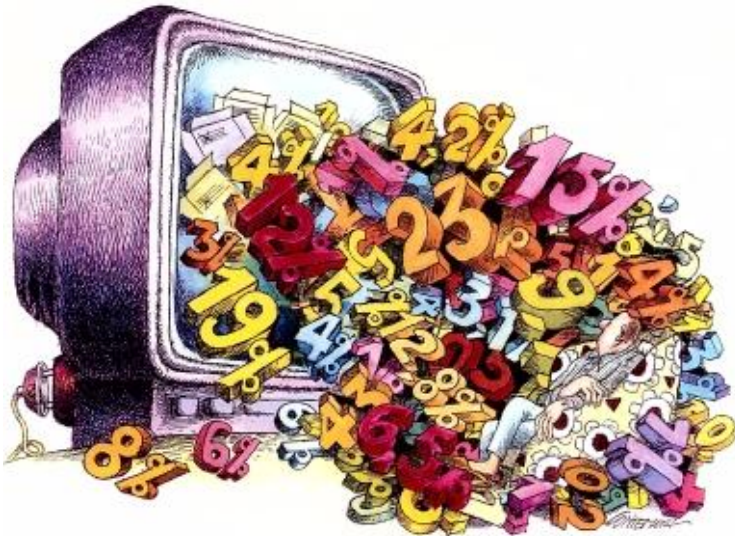


sta per l'uno o l'altro di questi che potremmo definire "macrogeneri", trova la sua ragione nella natura comunicativa delle sue opere. Normalmente chi vuole o deve trasmettere un messaggio propende per la rappresentazione o la traduzione (o un



insieme di entrambi); così fecero i pittori dell'età romanica e gotica (e non solo loro), così continuano a fare gli illustratori e gli artisti satirici.

I disegni di Contemori ostentano sempre questa loro natura rappresentativa: immagini di una realtà che come tale non esiste, ma che non per questo è meno reale; allo stesso modo in cui i pittori del '300 rappresentavano vizi e virtù sotto la forma allegorica di personaggi che nessuno avrebbe mai visto, senza per questo negarne la dimensione reale. Ecco allora un altro



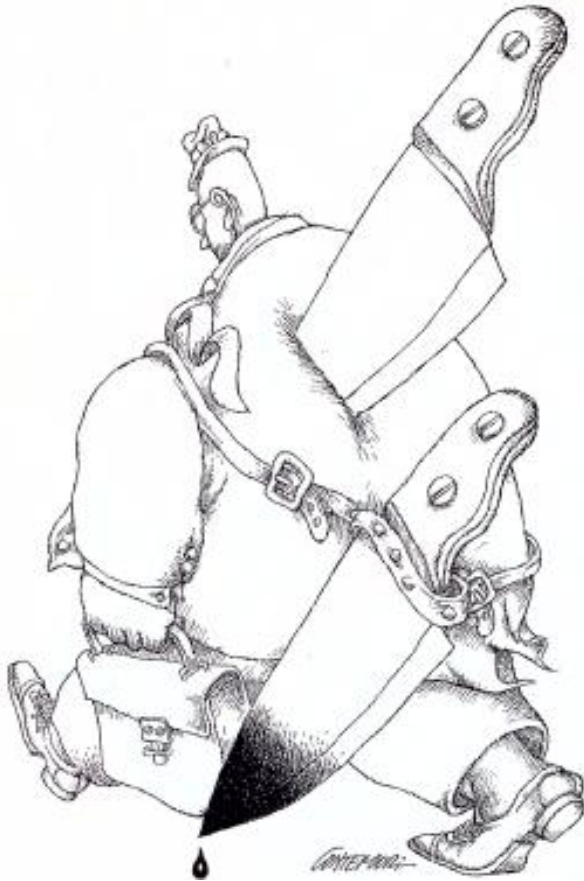
elemento “medioevale” dell’arte di Contemori: l’uso esteso, costante, caparbio dell’allegoria. Il suo è un linguaggio in cui le immagini si assemblano in composizioni paradossali che rimandano ad un significato che non è immediatamente chiaro, ma ha bisogno di essere interpretato. Un’enorme lampadina che contiene una città; un militare che gioca a biliardo con delle bombe; una TV da cui esce una valanga di dati che travol-

gono un uomo in poltrona; bocche aperte pronte a divorare persone... Tutto ha senso in questa grande follia, come tutto aveva senso negli affreschi, nelle tavole e nelle miniature medioevali; ma il senso risiede nell'interpretazione data dall'artista, non nelle cose in sé, che rimangono invece preda del disordine, di un'inesplicabile forza che tutto confonde, rimescola e cancella.

C'è una ragione per questa predilezione del discorso allegorico? Sicuramente c'è. Se consideriamo che la produzione grafica di Contemori negli ultimi anni ha pressoché abbandonato l'uso della parola scritta per affidare i propri contenuti quasi esclusivamente al disegno, e se consideriamo che dietro ogni discorso satirico c'è un giudizio critico sugli uomini e sui loro comportamenti, ecco che l'allegoria figurativa viene a porsi come lo strumento più adeguato per poter comunicare idee e giudizi, anche complessi, senza utilizzare le parole. Uno strumento che ha sempre svolto un ruolo essenziale nei discorsi orientati alla persuasione, a convincere, cioè, che vi sia una realtà con certe innegabili, seppur talvolta nascoste, caratteristiche.

Disegno come rappresentazione; uso dell'allegoria; ricorso solo occasionale alla parola scritta. A questi primi tratti distintivi potremmo aggiungerne un altro che accomuna Contemori a tutti gli altri disegnatori umoristici e satirici, ma che forse in lui acquista una connotazione più decisa. Ci riferiamo alla deformazione caricaturale della realtà, che è un luogo comune del genere umoristico e che lo contraddistingue dagli altri generi. Volendo ricorrere alle categorie della retorica tradizionale potremmo parlare di iperbole, di una sorta di deformazione esagerata di cose e persone, di facce, corpi e situazioni, che

induce al sorriso e a ricondurre quel determinato disegno all'ambito del comico. Nell'umorista le deformazioni sono generalmente bonarie, le caricature hanno un che di affettuoso che genera simpatia o anche un moto di partecipazione in chi

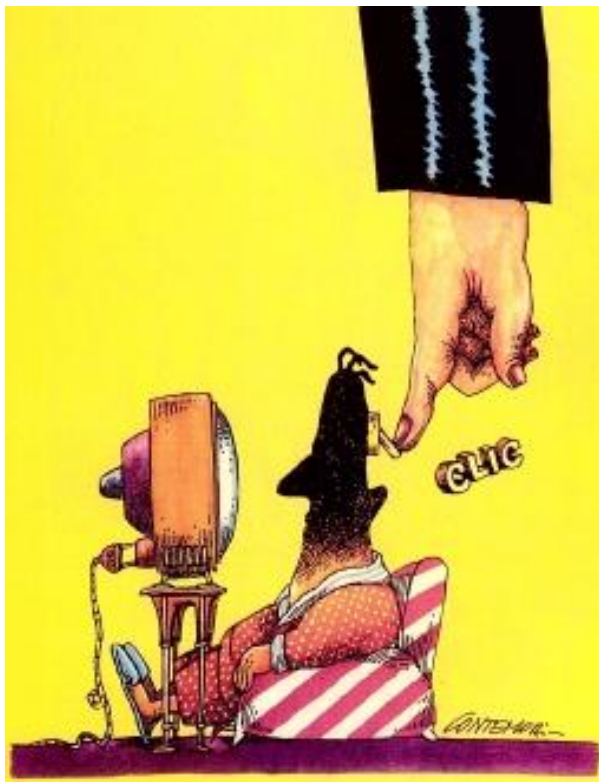


guarda. Il disegnatore satirico invece agisce con più cattiveria o addirittura con ferocia sui suoi personaggi, che spesso non hanno nulla di simpatico e non di rado suscitano repulsione. L'umorista, con le sue caricature "graziose", ci vuol dire che il mondo in cui viviamo è pieno di imperfezioni, un teatro car-

nevalesco in cui tutti, uomini e caporali, hanno una parte da buffone, ma che a saperlo prendere con ironia ci si può stare a proprio agio. Il satirico, con le sue caricature “anti-graziose”, ci vuol mettere di fronte ad un mondo più che imperfetto: malato; ad una realtà che evidenzia nel suo essere deforme un vizio di fondo, una sorta di peccato originale che gli uomini costantemente riproducono, esseri sgradevoli costretti a vivere in un mondo sgradevole, da loro stessi prodotto che, in un circolo vizioso senza fine, li rende ancora più sgradevoli! Così il sorriso che comunque scaturisce da questi disegni è riso amaro o sghignazzo o smorfia a mezza bocca: mai sorriso di simpatia o partecipazione. Tutto questo si addice in maniera particolare alla produzione di Contemori, quasi sempre satirica e quasi mai umoristica. Uomini e donne nei suoi disegni tutto sono fuorché graziosi: nella precisione analitica del segno grafico sono esseri grotteschi e disumanizzati, eccessivi nelle forme e vuoti d’anima, cose in un universo di altre cose. Se ne osserviamo i volti vediamo che non sorridono (un rarissimo esempio di facce sorridenti lo troviamo significativamente nel disegno con i due bordelli, maschile e femminile); vediamo inoltre che, tranne pochissime eccezioni, non hanno occhi: o sono nascosti da occhiali, spesso scuri e con riflessi minacciosi, o sono serrati. Se “gli occhi sono lo specchio dell’anima”, anche questo particolare stilistico serve a rafforzare l’idea di una condizione umana ormai privata della dimensione interiore.

Si è già osservato come le allegorie di Contemori abbiano quasi sempre un aspetto paradossale. Il paradosso figurativo, l’accostamento cioè di cose e persone che nella realtà non sarebbero accostabili, ha una tradizione lunga come la storia dell’arte. Raffigurare San Francesco di fianco alla Madonna

con Gesù in braccio, come ha fatto Cimabue nella basilica inferiore di Assisi, è ovviamente un paradosso, ma serviva a comunicare agli uomini di quel tempo (e magari a convincerli o a rafforzare la loro convinzione) che esisteva un'altra realtà oltre a quella che sperimentavano tutti i giorni. Nel nostro se-



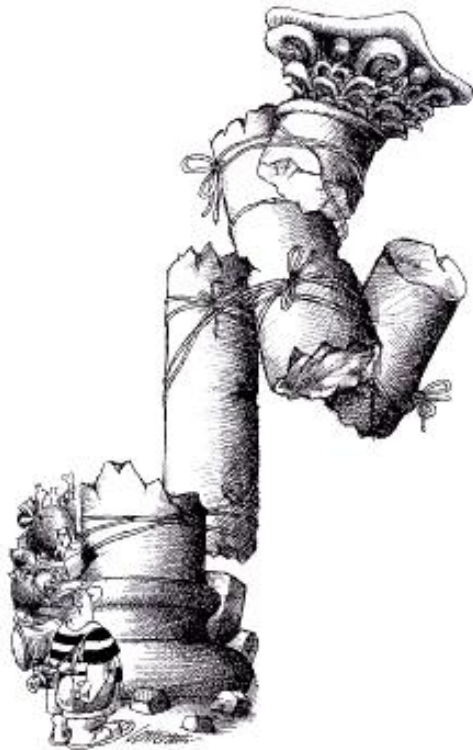
colo, l'idea è stata ripresa fra gli altri dai surrealisti, che proprio attraverso l'uso costante e consapevole del paradosso hanno cercato di farci percepire le forme e i modi della loro "surrealtà". Oggi il paradosso è divenuto un luogo comune del linguaggio pubblicitario, dove viene utilizzato essenzialmente per sorprendere e attirare l'attenzione; ma ha un ruolo impor-

tantissimo anche nell'illustrazione e nella grafica satirica. In quest'ultimo ambito sembra mantenere il suo significato tradizionale: mostrandoci un ordine diverso e inaspettato delle cose, svolge una funzione di disvelamento. Non pretende più di affermare l'esistenza di un'altra realtà, come pretendevano le pitture medioevali, perché il mondo che raffigura è chiaramente falso ed è sentito tale da chi guarda; tuttavia riesce a proiettare parte della sua falsità sul mondo reale, inducendoci a leggerlo in modo diverso e a trovarvi dei significati che prima ci sfuggivano. L'artista, il grafico, il disegnatore che oggi usa il paradosso vuole dirci essenzialmente questo: "Guardate, quello che voi sperimentate nella vita di tutti i giorni, quello che voi date per certo ed acquisito, potrebbe non essere così come credete!" Ci chiede pertanto di essere disponibili a riflettere e a ritenere possibili altre interpretazioni. Magari anche a considerare che l'idea di trovarci a vivere in una sorta di medioevo tecnologizzato non è soltanto una costruzione retorica.

L'intrico dei paradossi sembra infatti rivelare delle inaspettate analogie. Se intorno all'anno mille si interpretavano comete, terremoti e pestilenze come segni della fine del mondo; oggi molti danno la stessa interpretazione a fenomeni come l'inquinamento ambientale, l'effetto serra, il sovrappopolamento. Se in quel tempo l'individuo non aveva difese contro l'onnipotenza e la pervasività del potere: il re, il feudatario e la chiesa; oggi si percepisce la stessa impotenza verso un potere diverso ma non per questo meno pervasivo: la società dei consumi, la televisione. Se nel medioevo l'individuo come tale non esisteva, ma era prigioniero a vita del meccanismo sociale terreno e ultraterreno, in quanto membro a vita di una casta sociale e della comunità cristiana; oggi percepiamo un simile

senso di schiavitù nei confronti dei meccanismi statali e della burocrazia. Tutti temi che le allegorie paradossali di Lido Contemori riportano costantemente alla nostra attenzione, pur senza mai nominare persone note o citare specifiche situazioni contingenti.

Un altro dato costante nella produzione di Contemori è infatti l'assenza di personaggi della cronaca e della politica. Eppure ci viene pressoché automatico leggere i suoi disegni come



satira di costume e satira politica. Come è possibile, allora, questa apparente contraddizione? E' forse sbagliata la nostra lettura? No: considerando che questi disegni si costruiscono su un linguaggio complesso e ricco di figure retoriche, la nostra

lettura probabilmente è corretta. Certo, persone e oggetti possono essere letti per quello che immediatamente appaiono, cioè come elementi di una composizione figurativa che descrive una situazione. E in questo caso sarebbero delle scenette fini a se stesse, come una natura morta, un paesaggio, una veduta grottesca e caricaturale. Ma noi sappiamo che è possibile anche una lettura allegorica, e questo è possibile perché noi percepiamo quei personaggi e quegli oggetti come tipi umani o parte di un insieme più vasto che essi rappresentano. Così uomini e donne non sono quel singolo uomo o quella singola donna, ma rappresentano in genere la loro classe o categoria sociale o la loro professione; e gli oggetti rappresentano spesso l'insieme a cui appartengono: la colonna il patrimonio artistico; la macchina tutte le macchine; il televisore tutte le TV, e così via. Si tratta di un fenomeno a cui la retorica ha dato il nome di *sineddoche*, una figura grazie alla quale possiamo esprimere il tutto attraverso la parte e che è alla base delle costruzioni allegoriche di questi disegni, consentendoci di leggerli non solo come scenette grottesche e surreali, ma come satira di situazioni e di comportamenti sociali generalizzati.

L'insieme dei tratti linguistici e retorici che abbiamo fin qui evidenziato rende estremamente peculiari i disegni di Lido Contemori. Il loro è un linguaggio che vuole comunicare dei significati attraverso complesse costruzioni figurative; un linguaggio allocutivo: si rivolgono direttamente a degli spettatori o lettori per descrivere o svelare un certo tipo di realtà, e persuaderli che si può leggere il mondo anche in un altro modo. Per far ciò si strutturano alla maniera degli emblemi: non propongono argomentazioni, non si dilungano in narrazioni, ma semplicemente mostrano, ostentano un ordine diverso e ina-



spettato delle cose, e proprio in tale ostentazione emblematica trovano una loro convincente forza di verità.

Forza confermata da quella che è la particolarità stilistica di base dell'arte grafica di Contemori: l'attenzione quasi maniacale al dettaglio e al particolare; la cura e la perizia nell'esecuzione di contorni, tratteggi e chiaroscuro; l'applicazione nel



dare verosimiglianza a persone, cose e situazioni, pur nel contesto caricaturale e paradossale del discorso satirico. Certo, come è normale in questo genere figurativo, siamo lontanissimi dalla riproduzione fotografica. Se alcuni dettagli sono esagerati, moltissimi altri sono taciuti e ignorati con un procedimento ellittico che consente all'autore di concentrarsi sugli elementi necessari alla comunicazione del significato eliminando tutto il resto. Ma è proprio nella raffigurazione di questi elementi necessari che si può notare in Contemori una sorta di compiacimento naturalistico che rende i suoi lavori immediatamente riconoscibili. Ed è da questa dialettica apparentemente

contraddittoria fra mania del particolare e procedimento ellittico, raffigurazione verosimile e rappresentazione paradossale, che a nostro avviso trova alimento la loro complessità retorica e quindi la loro forza comunicativa.

Disegno come rappresentazione; linguaggio fortemente allegorico; uso costante del paradosso; ricorso solo occasionale alla parola scritta; assenza di personaggi della cronaca e della politica; uso della sineddoche e personaggi considerati come tipi sociali; linguaggio allocutivo ed emblematico; naturalismo ellittico. A questi tratti stilistici distintivi aggiungiamo l'occhio del moralista laico, che a un mondo di grotteschi peccatori non sa e non vuole contrapporre esempi di virtù, forse perché nel nostro medioevo contemporaneo non sappiamo più rappresentarci il paradiso, e potremo dire di avere un'idea complessiva, per quanto schematica, dell'opera grafica e satirica di Lido Contemori. Un autore che in quasi trent'anni di lavoro, sperimentazioni di generi, meditazioni teoriche, collaborazioni con piccole riviste underground e grandi giornali a diffusione nazionale, ha saputo sviluppare una riflessione sulle nostre debolezze e sulle nostre follie in un linguaggio che è soltanto suo.

## **Un oceano di cassette virtuali pieni di "ma..."\***

Il vizio di scrivere non è forse fra quelli che l'umanità ha contratto per primi, ma ci accompagna ormai, nelle diverse sue forme, da svariati millenni. E la scrittura è sempre stata, in qualche modo, legata a forme di potere. Fin dalla sua nascita, migliaia e migliaia di anni fa, si è subito presentata come una sorta di abilità sapienziale, gelosamente custodita dai pochi eletti che ne conoscevano i segreti. Nelle società arcaiche di quei tempi nebulosi, ancora intrise di pensiero magico, in cui il linguaggio era spesso inestricabilmente legato alle cose, la scrittura era allo stesso tempo strumento comunicativo e mezzo per agire magicamente sulla realtà. Possederne la tecnica significava detenere un potere che consentiva un controllo molto forte sulla cultura della comunità. La conservazione e riproduzione del sapere era riservata a delle caste (sacerdoti, scribi e pochi altri individui selezionati) che decidevano cosa riprodurre e cosa condannare all'oblio, con un potere di interdizione contrastato solo marginalmente dalla pur inesauribile vitalità della tradizione orale.

Questo uso elitario della scrittura è poi continuato nei millenni, certamente spogliandosi dell'aura magica e sacrale che aveva all'inizio, ma tuttavia restando appannaggio di minoranze talvolta anche molto ristrette. La semplificazione dei codici, come il passaggio dalle scritture geroglifiche o cuneiformi a quelle alfabetiche, ha via via allargato il numero di coloro che

---

\* "L'area di Broca", n.71-72, 2000.

potevano apprendere, con buona padronanza, l'utilizzo dei segni scritti. Tuttavia, per riprodurre, conservare e trasmettere quelle informazioni era necessario un lavoro (di copiatura) e dei materiali (pergamena, papiro, carta) che soltanto pochi potevano permettersi. In genere questi privilegiati appartenevano alle classi patrizie o sacerdotali e, più tardi, alla borghesia cittadina. C'è sempre stata, insomma, una stretta interdipendenza fra potere e accesso alla scrittura. E in tempi in cui la trasmissione e riproduzione culturale avveniva per mezzo di copie fatte e distribuite a mano, saper scrivere significava anche poter pubblicare e diffondere dei testi che si sarebbero poi conservati in quella forma. Chi non aveva accesso alla tecnica della scrittura, chi non sapeva scrivere, poteva trasmettere informazioni e testi in modo forse più semplice e veloce, ma con lo svantaggio di una trasmissione meno sicura e la certezza che le sue parole si sarebbero via via modificate e sarebbero state dimenticate o, nel più fortunato dei casi, si sarebbero conservate sotto un'altra forma.

L'avvento della stampa porta un po' di scompiglio in questa situazione. Saper scrivere non è più sufficiente per poter diffondere le informazioni e i testi: bisogna anche possedere i mezzi di riproduzione. Il potere dato dalla scrittura comincia a distribuirsi, a dividersi fra chi sa esercitare la scrittura e chi sa riprodurla e diffonderla. Lo scriba, scrittore o scrivano che sia, ora deve dividere i suoi privilegi con lo stampatore o editore. Perde definitivamente ogni aura magica, trasformandosi in un produttore di testi che dei mercanti, in seguito, decideranno forse di moltiplicare e far circolare, con l'obiettivo di un tornaconto economico. In questo nuovo scenario sono i mercanti a

esercitare il potere della scrittura, decidendo cosa diffondere, quali testi far vivere e cosa, invece, condannare alla dimenticanza. Nell'era della stampa, *riprodurre* e divulgare scrittura significa esercitare un potere ben più di quanto non lo significhi *produrre* scrittura. La casta o classe o corporazione editoriale, cioè, viene ad esercitare (e lo fa tutt'oggi) un potere sicuramente più forte di quello esercitato dalla casta o classe o corporazione scrivana. Anche il progressivo regredire dell'analfabetismo, con l'accesso alla scrittura di coloro che ne erano sempre stati esclusi, non sembra modificare la situazione. Semmai allarga il cosiddetto bacino di utenza rendendo più pervasivo il potere dei padroni della scrittura. Oggi poi che al codice scritto si sono affiancati i codici audiovisivi di cinema, radio, televisione e mezzi elettronici, la pervasività di questo potere, con tutti i rischi che comporta, è ancora più evidente. Sicuramente lo scrittore non è più né mago né sacerdote, con le parole non agisce più magicamente sulla realtà, tuttavia esercita un'arte retorica che, anche quando comunica i contenuti più banali, tende a persuadere. Dunque, chi può scrivere può anche persuadere e chi ha il potere più o meno grande di diffondere scrittura (o anche testi basati su altri codici) esercita un potere più o meno grande di persuasione.

In questi ultimi anni, però, si stanno aprendo scenari totalmente nuovi: l'avvento dei computer prima, e della rete mondiale poi, hanno aperto prospettive che lasciano intravedere grandi cambiamenti. La scrittura ha cominciato a viaggiare non più soltanto su veicoli solidi come la carta e tutti quei materiali su cui, fino ad oggi, è stato possibile scrivere, supporti in cui ci appare visibile, presente in modo fisico e sensibile.

Ora viaggia anche su veicoli come dischi di plastica, cavi, onde radio, tutti supporti dove non è visibile, ma presente sotto forma di impulsi elettromagnetici che poi, a loro volta, si traducono in segni grafici sul monitor di un computer. La cosa veramente nuova e straordinaria è che questi impulsi si possono riprodurre e trasmettere con grande facilità e velocità. A chi produce scrittura ora si prospetta la possibilità di moltiplicare e divulgare i suoi testi senza doversi rivolgere al mercante. Lo scrivano torna ad esercitare il suo potere, non più magico ma pur sempre persuasivo, in totale autonomia dalle interdizioni del mercato. Già ora sono innumerevoli i siti internet che propongono testi di autori sconosciuti. E si stanno moltiplicando a dismisura i siti personali in cui singoli autori offrono i propri lavori letterari senza alcuna mediazione critica o editoriale. Usando questi canali, però, l'autore deve anche tornare ad esercitare la scrittura non come professione ma come semplice attività dell'intelletto, perché la facilità di riproduzione gli rende più difficoltoso (o addirittura impossibile) esercitare diritti di proprietà sull'opera dell'ingegno.

Questa conseguenza, che spaventa gli editori, è per il momento esorcizzata dal fatto che i testi elettronici, benché facili da copiare, sono difficili da leggere. I monitor dei computer o dei cosiddetti e-books (potremmo chiamarli videolibri) non possono ancora sostituire la comodità e la qualità delle pagine di carta: leggere un testo su un monitor è generalmente scomodo e stanca gli occhi. I piccoli e-books portatili hanno dimensioni inadeguate (sono troppo piccoli o troppo pesanti), dopo un po' hanno le batterie scariche e, soprattutto, costano troppo in relazione al piacere che possono darci. Ma quando anche queste macchine saranno perfezionate, quando la pagina

di un videolibro avrà la stessa qualità grafica di una pagina di carta e lo stesso rispetto per la vista, quando un videolibro peserà non più di un romanzo di 300 pagine e costerà non più di un dizionario, allora ci troveremo veramente in un'altra epoca: ciascun autore potrà pubblicare direttamente i suoi testi ignorando le mediazioni e le interdizioni degli editori e del mercato e... scomparendo in un mare infinito di informazioni e testi. Il potere esercitato attraverso la scrittura assumerebbe forme diverse rispetto all'epoca della stampa, perché (presumibilmente) i mercanti ne sarebbero di nuovo privati; ma anche rispetto all'epoca della diffusione manoscritta, perché la capacità di scrivere non è ormai più appannaggio di una piccola casta di privilegiati. In realtà, se ci poniamo in una prospettiva più ampia, questa sorta di evoluzione democratica della scrittura sembra estremamente limitata e con un futuro quanto mai nebuloso, considerando che ci sono tuttora, soprattutto nelle aree meno ricche del pianeta, miliardi di persone escluse da questi mutamenti.

Ad ogni modo, se si realizzasse lo scenario che abbiamo prefigurato, lo scrittore potrebbe tenere i propri testi in una sorta di cassetto virtuale (oggi il proprio sito internet, domani chissà) accessibile a chiunque volesse aprirlo. Sarà il lettore-ficcanaso a decidere se quel testo meriti di essere letto o consegnato all'oblio. "Ma...", obietterà qualcuno, "saremo inondati da porcherie letterarie, nefandezze sotto forma di parole scritte!" E' probabile. Ma in fondo lo siamo già - basta frequentare librerie o edicole - e comunque nessuno ci obbligherà a leggere quello che non ha valore o non ci piace, sia che appaia scritto su carta o memorizzato in rete. Invece potremmo scoprire degli ottimi testi che nessun editore avrebbe mai dato

alle stampe perché fuori mercato. Se ne potrà avvantaggiare l'editoria specialistica, che avrà più mezzi per diffondere testi tecnici e scientifici non divulgativi. Ma anche l'editoria didattica potrà avere sviluppi interessanti, potendo contare su strumenti multimediali che rivoluzioneranno la nozione stessa di testo. La lettura, in molti casi, non potrà più essere lineare, ma selettiva e cognitiva: dovremo avvicinarci ai testi sapendo di dover selezionare le informazioni secondo percorsi non pre-stabiliti, quindi elaborarle per ricostruirne un contenuto che rimarrà comunque precario. Non dimentichiamo infatti che i testi elettronici sono instabili, si possono modificare con grandissima facilità e spesso i lavori pubblicati in rete non sono in versione definitiva, ma cambiano, vengono corretti, rivisti, cancellati, riscritti. Sotto questo aspetto hanno molti punti in comune con i testi della tradizione orale: per certi versi, paradossalmente, il futuro della virtualità si presenta come un ritorno al passato remoto dell'oralità.

Fra gli aspetti positivi potrebbe essercene anche un altro: gli autori avranno meno alibi. Se tutti potranno pubblicare, il successo di un testo, il fatto che venga letto e giudicato positivamente o negativamente, dipenderà sempre più da fattori legati al gusto estetico e sempre meno da scelte mercantili fatte da altri. Gli autori, insomma, non potranno prendersela con gli editori che rifiutano la pubblicazione dei loro testi, perché diventeranno tutti editori di se stessi. Potranno, però, continuare a prendersela con i critici (e sicuramente lo faranno), perché crescerebbe il potere di questi ultimi e la loro responsabilità: critici che dovranno trasformarsi in una sorta di esploratori di un incommensurabile oceano virtuale di testi, da cui potranno emergere indicandoci tesori, pesci esotici e continenti som-



mersi. Ma... anche i critici potrebbero moltiplicarsi all'infinito, annullandosi a vicenda in un trionfo di oblio.

In uno scenario di questo tipo, insomma, in cui scrittura e oralità tendono a contaminarsi, è probabile che il potere dato dalla scrittura finisca per confondersi, in modo più generico, con il potere persuasivo del linguaggio. Parola scritta e parola detta andrebbero ad amalgamarsi in un codice ibrido di cui non si possono certo immaginare gli sviluppi, ma che lascia intravedere, da questo angolo di periferia, dei nuovi e misteriosi spazi di libertà tutti da conquistare.

## **Città malate**

Divagazioni di uno scrittore saltuario\*

Confesso che non mi attira la campagna. Cresciuto in riva al mare, tra spiaggia e ferrovia, in una periferia dell'Adriatico colorata di nebbia e tamerici, chiassosa d'estate e calda del suo brodo marino, musicale d'inverno coi suoi ritmi d'onde, di bora e di rotaie, ho sempre girato lo sguardo alla città. Quella piccola, prima, dov'era la memoria del passato, pietre e parole che raccontavano di celti e latini, pentapoli e duchi, mercanti levantini, cantanti d'opera, anarchici. Dove la solitudine assoluta del mare si attenuava in geometrie di vicoli e portici e palazzi; e dove anche i progetti e i sogni costruivano la propria geometria nei pomeriggi di chiacchiere. Quella più grande, poi, dove immaginavo di poter "seguir virtute e canoscenza", ricca com'era di suggestioni vaste, luogo in cui gli spiriti più grandi della nazione si erano dati convegno da secoli, città di rinascita e scienza, di greve tradizione ma pure di rivolta. Ciò che attirava il liceale di trent'anni fa era infatti la città delle avanguardie e delle battaglie politiche, quella delle riviste, dei futuristi, di Montale e Gadda e Vittorini e tutti gli altri, quella dei partigiani, delle comunità religiose di base, delle proteste studentesche, una Parigi piccola piccola, insomma, ma più vicina, che... stava già scomparendo. Come stavano scomparendo, nello stesso volgere di anni, tante altre città italiane, inaridite da un singolare effetto serra che ne filtrava via l'anima.

E' probabile, lo dico con il senno di poi, che il liceale di

---

\* "L'area di Broca", n.76-77, 2002-2003.

trent'anni fa, nella sua ansia di scappare dal natio borgo marino avesse immaginato mondi già allora inesistenti. Eppure, guardando a ritroso gli ultimi venticinque anni, non riesco a togliermi di dosso la sensazione che l'humus cittadino si sia in qualche modo inaridito, che le città non siano più riuscite a catalizzare le energie intellettuali come nei venticinque anni precedenti, e che ora l'ambiente cittadino non sia più così fertile e culturalmente produttivo come lo è stato fino a pochi decenni fa.

Non sono un sociologo né uno storico: potrei definirmi uno scrittore saltuario, visto che le mie opere complete stanno tutte in un centinaio di pagine. Tuttavia vorrei cercare di capire, attraverso una semplice riflessione e qualche ragionamento, il perché di questa evoluzione, ammettendo (ma non è detto) che sia reale. Anche perché, se lo è, la prospettiva di dover rivalutare la campagna mi inquieta non poco.

Riflettiamo, allora. Gli ambiti della produzione (e riproduzione) culturale sono essenzialmente tre e sono fra loro strettamente interrelati. Uno potremmo definirlo come *accademia*, ed è il sistema della scuola, dell'università e della formazione in genere, quello che ha il compito di sistematizzare le conoscenze, trasmetterle, modificarle e, se possibile, arricchirle. Un altro è *l'industria*, cioè il sistema della produzione, dove la scienza si tramuta in tecnologia e le conoscenze in merci, dove la perizia tecnica, l'innovazione e la capacità di comunicazione sono alla base della possibilità stessa di produrre in modo continuativo. Un terzo ambito è quello della *libera creatività*, vale a dire il sistema dell'arte, in cui è possibile simulare con vari mezzi (la parola, l'immagine, il suono, le formule matematiche, ecc.) dei mondi irreali, ma tuttavia concepibili, che ci of-

frono sempre nuove informazioni sui modi di interpretare il mondo e la vita, accettandone o infrangendone le regole.

Da sempre questi tre ambiti si sono sviluppati nel modo più fertile nelle città, nelle capitali, nelle metropoli. Anche perché è dentro di esse, all'interno del reticolo urbano e negli spazi adiacenti dei suburbi, che la produzione materiale e culturale si sono incontrate: nei mercati, nelle scuole, nei templi, nei porti, nelle associazioni, nei centri di potere, perfino nelle taverne, intrecciandosi, stimolandosi a vicenda, combattendosi, innovando. La città è sempre stata il luogo in cui era possibile sviluppare e soprattutto proporre, comunicare, scambiare idee e prodotti, spirito e merci, cultura e denari. Perché la città è sempre stata un luogo... accogliente, dove chiunque, principe o baro, poeta o mercante o tagliagole, poteva trovare dimora o rifugio, costruire il proprio successo o sopravvivere al destino avverso o addirittura nascondersi. C'erano luoghi per tutti dentro il perimetro urbano: quartieri principeschi, altri di buon decoro, altri dignitosamente poveri, altri ancora fatiscanti. Palazzi e cattedrali dividevano lo spazio con le suburre e gli angiporti più malsani. Duchesse, puttane, filosofi, facchini, banchieri, fioraie, maestre, operai, fattucchiere, studenti, dottori, levatrici, lavandaie, artisti, impiegati, commesse, ladri, notai... Chiunque poteva trovare con buona facilità un luogo dove esercitare il proprio talento o dove rifugiarsi, non era difficile. Se una parte della città ti respingeva, ce n'era un'altra lì vicino, non nei sobborghi più lontani, che ti accoglieva.

Questa commistione di alto e basso e medio, di sterile diamante e fertile letame (per citare De André), oggi tende sempre più a sparire dalle città italiane. E questo mi sembra particolarmente visibile in quelle che per secoli hanno avuto la

funzione di centri (o addirittura capitali) di cultura. Penso a Roma, Milano, Torino, ma anche a Genova, Napoli, Bologna e soprattutto a Firenze e Venezia. Qui è in atto ormai da decenni un processo di espulsione sistematica di tutto quanto non abbia le forme o l'aspetto della merce in vetrina, di tutto quanto cioè non sia ben confezionato, ben esposto, dotato di un prezzo, acquistabile (ma non da tutti) e che comunque dia un guadagno. Questo processo di espulsione non riguarda le cose, ma colpisce soprattutto le persone e le attività, e credo che abbia un effetto rilevante sulla crisi delle città come luogo di produzione di cultura e innovazione.

Trovare una casa, un alloggio, un posto dove abitare in una delle città nominate sopra è oggi un'impresa titanica per chi non abbia un reddito medio-alto o almeno un salario sicuro e regolare. Quale giovane squattrinato potrebbe oggi permettersi di pagare un affitto nel centro di Milano o Firenze o Roma? Quale giovane donna o giovane uomo, ricchi solo d'idee e di voglia di fare, potrebbe immaginare di andare a vivere all'ombra di una cattedrale o di una torre, su un lungofiume o in un'antica piazza delle nostre città? Chiunque debba vivere con lavori precari (o flessibili o atipici, come si dice oggi con ghignante ipocrisia), cioè ben più della metà di chi ha meno di trent'anni, viene respinto verso le periferie, verso i quartieri dei palazzinari, verso le discariche, gli svincoli, i depositi, i campi dei nomadi e le baracche dei clandestini, dove le case sono meno ambite e ti chiedono di pagare un po' meno. Quasi sempre territori abitati da un'umanità vera: molteplice e misteriosa, cosmopolita, sradicata, solidale e feroce, umanissima. Sono questi i luoghi che hanno sostituito i vicoli e le piazze delle città storiche come luogo di accoglienza e rifugio, luoghi sen-

za passato e senza storia, dove le storie riescono a fatica a lasciare una traccia. Fra i primi a comprenderlo da noi è stato Pier Paolo Pasolini, e penso ad alcuni suoi film come *Mamma Roma*, *Uccellacci e uccellini*, *La ricotta*, dove questi territori e questa umanità vengono raccontati e si fanno storia, ma passando attraverso la lente interpretativa della cultura urbana, che ha offerto all'autore i modelli di Mantegna, Giotto e Pontorno da un lato, del marxismo dall'altro. L'artista, cioè, per rappresentare, narrare, cantare ciò che è vivo e attuale ha tuttavia bisogno di confrontarlo con la propria tradizione culturale, tradizione che diviene fertile se viene sentita come parte integrante della propria vita e del proprio spirito, qualcosa che sia possibile sperimentare ogni giorno, accettare o combattere in ciò che tocchiamo, in ciò che vediamo e sentiamo, in quello di cui ci nutriamo, nello spazio, nei suoni, nei colori che ci circondano e che condizionano il nostro modo di essere e di pensare. Il centro storico di una città è tutto questo e l'artista che ne viene allontanato o respinto viene privato della possibilità di vivere alcuni aspetti fondamentali della propria tradizione culturale. Oggi le città accettano volentieri gli artisti già affermati, preferibilmente avanti con gli anni e pieni di soldi, ma anche i vecchi tromboni sistemati in un impiego accademico, e per tutti costoro sono prodighe di premi e buffe onorificenze. Peggio per loro: città e tromboni, che respingendo chi può portare innovazione e idee creative finiranno per trasformarsi in siti archeologici.

L'accento ai tromboni accademici offre lo spunto per riflettere su un altro aspetto della decadenza culturale delle città. Da secoli queste ultime godono del prestigio più o meno grande che deriva loro dall'essere sedi di università. Orti di sapienza,

giardini d'ogni sapere, fabbriche di conoscenza, le università sono anche una calamita di giovani cervelli, centinaia di migliaia di ragazze e ragazzi di vario talento e spesso incerte aspirazioni, che non di rado (è la mia stessa esperienza) lasciano il luogo d'origine per andare a studiare in città. Si tratta di una vera ricchezza di spiriti e di corpi che spesso è accolta con sospetto: sfruttata sul piano materiale con esose richieste d'affitto, lavori sottopagati, un giro d'affari commerciale non indifferente; emarginata sul piano intellettuale, perché la cultura giovanile, quando è originale e non prodotta dalle agenzie pubblicitarie, è comunque antitetica alla cultura delle merci e delle vetrine. E' cultura delle aspirazioni, degli aneliti e delle utopie, cultura delle copie e fotocopie, delle piraterie, cultura dello scambio prima che della compravendita, dello scontro e confronto, del rumore anche, del casino, dei muri scritti e dipinti, dei corpi scritti, dipinti e infilzati. Ma anche di una più profonda comunione con la natura, di curiosità per chi è diverso... Una nebulosa culturale, insomma, che non c'entra nulla con le mortifere esibizioni di creatività da zombi delle varie vie Condotti o Montenapoleone o Tornabuoni, e che si vede respinta dall'anima ormai rapinosa e grassatrice delle varie piazze San Marco e Navona e Signoria.

Questo succede fuori dall'accademia, ma dentro? All'interno delle università (ma lo dico solo per sentito dire, perché dal giorno in cui ho discusso la tesi nel 1981 non vi ho più messo piede) sembra che ci si trovi in una specie di limbo dove c'è grande spazio per ignavi e cortigiani e dove invece i talenti vengono ostacolati in ogni modo finché non si adattano a qualche compromesso o se ne vanno. Come se allignasse una sorta di imperfezione originaria o genetica che ha prodotto ma-

lattie endemiche ed epidemiche come clientelismo, sistema baronale, fuga di cervelli. Andando così a stampare un marchio di infamia, talvolta leggero talvolta anche soltanto subliminale, pure su coloro (e ci sono, perché ne ho conosciuti, li ho avuti come professori e ne conosco) che hanno insegnato e insegnano nelle nostre università con pieno merito e con ottimi risultati. Tuttavia nessuno ci toglie dalla testa il tarlo che anch'essi, che avrebbero meritato di essere lì perché capaci o addirittura geniali, si siano dovuti chinare a chiedere l'aiuto o la benevolenza di qualche barone per superare un concorso di dubbia correttezza. Se fra i docenti c'è così tanto spazio per la cultura cortigiana e clientelare, non ci si può stupire se molti di loro concepiscono la formazione come semplice riproduzione del sapere, enumerazione del già noto, copia di una copia di una copia, obbligando gli studenti a compilare bibliografie e riferire pensieri altrui, ma scoraggiando l'espressione di un pensiero critico originale o il lavoro finalizzato a progetti. Forse perché eventuali idee originali e innovative di una giovane studentessa o di uno che non si è ancora neanche laureato sono viste come pericolose. E una volta laureati o addottorati bisognerà aspettare anni e anni di precariato, di arruffianamenti, di servitù per arrivare a 50 anni a fare il "giovane ricercatore". E' ovvio che tanti decidano di andare all'estero contribuendo, incolpevoli, al processo di desertificazione culturale che sempre più minaccia il nostro paese.

Se le università producono meno cultura, se chi vi lavora e insegna abdica dalla sua funzione formativa e produttiva, anche le città che le ospitano, che già tendono a scoraggiare, soffocare, emarginare la creatività culturale dei giovani studenti, risulteranno spiritualmente più povere, più grette, capaci solo



di attirare greggi cui vendere immagini del proprio passato, senza progetti per tornare protagoniste nel produrre idee.

Produrre: ecco una parola chiave per un altro punto dolente nella crisi delle città. L'industria, il mondo della produzione manifatturiera, della trasformazione di materie prime, della realizzazione di macchinari, ha subito delle trasformazioni di grande significato. Da una parte, così com'è successo per le persone (e i due fenomeni sono fra loro sicuramente connessi), l'industria è stata sempre più allontanata dalle città. Fabbriche, capannoni, depositi, centrali, magazzini, si sono spostati sempre più lontano dalle mura urbane, in valli e pianure che si sono riempite di parallelepipedi e svincoli e autostrade. Dall'altra parte, a questo allontanamento non è corrisposta una nuova creatività: molte grandi industrie italiane, e la Fiat è solo un esempio, sono entrate in crisi come se avessero esaurito la propria spinta propulsiva o addirittura il proprio ciclo vitale. Come se il non partecipare più così da vicino, o addirittura da dentro, alla vita e allo sviluppo della città che l'ha originata, il non essere più parte di un progetto comunitario, avesse tagliato un cordone ombelicale che assicurava nutrimento. Naturalmente certi cambiamenti non potevano non avvenire: avere delle grandi officine o stabilimenti, acciaierie, raffinerie, cementifici alle porte o persino dentro una città è ormai diventato insostenibile e intollerabile per la salute di chi ci vive. Tuttavia le città, almeno dal XII secolo in poi, si sono sempre nutrite anche di questa simbiosi. Mancando tale nutrimento si è impoverita una parte importante del patrimonio urbano: la cultura del saper fare. Forse è anche per questo che oggi nelle città si realizza pochissimo e con gran difficoltà. A Firenze hanno discusso 10 anni su come ripavimentare una piazza e al-

la fine è venuto fuori un obbrobrio. Oggi si sta ripetendo la stessa cosa con una pensilina per entrare agli Uffizi. Se lo stesso atteggiamento odierno lo avessero avuto i fiorentini di 700 anni fa, il fabbricone del duomo (un pugno nell'occhio niente male con le sue geometrie marmoree dissonanti nel mare dei tetti e sullo sfondo dei colli) non sarebbe mai stato realizzato.

Da questo divorzio ha perso qualcosa la città (pur avendoci guadagnato la salute fisica dei cittadini) ma ha perso qualcosa anche l'industria. Questo allontanarsi dai luoghi dello scambio e del confronto ha probabilmente acuito certi difetti sempre più evidenti negli ultimi due decenni: ricerca insufficiente, diminuita volontà di progettazione, scarsa capacità d'innovazione. Sembra mancare una visione di lungo termine, in un sistema dove tutto mira al profitto immediato. Certo sarebbe azzardato affermare che la crisi di certa industria italiana dipenda dal fatto che le fabbriche si sono separate dalle città, ma non mi pare così fuori dal mondo ipotizzare un qualche collegamento e far notare le coincidenze.

Le stesse coincidenze rilevabili nella crisi di quella che ho chiamato libera creatività, dove si nota una certa difficoltà a fare emergere nuovi contenuti, bilanciata da una ricerca spasmodica di originalità, che è poi banalità, superficialità, disperato e disperante tentativo di far parlare di sé. Gran parte della produzione artistica odierna è come ossessionata dal mercato, dal poter essere presente su qualche bancarella o vetrina, qui ora e subito. Come nell'industria, così nell'arte sembra davvero mancare una visione di lungo termine.

In questo scenario stagnante la città ha ancora una funzione propulsiva? L'industria se ne allontana, gli artisti ne sono cacciati, l'accademia si dibatte in una crisi di cui non si intravede

la fine: cosa rimane allora? La risposta è duplice: rimane molto e poco. La città funziona ancora come luogo di incontro e di scambio, ma vi si espongono e vendono e comprano merci prodotte altrove, ideate altrove e che verranno utilizzate altrove. Funziona come luogo di mercato per merci che spesso nemmeno passano per le sue strade, un mercato virtuale fatto di parole che muovono cose da un lontano luogo di produzione a un altrettanto lontano luogo di consumo, un mercato fatto di scambi finanziari. Funziona come fiera delle idee, che ogni tanto si incontrano e si scontrano in simposi accademici, congressi politici, forum sociali o manifestazioni di strada. Funziona anche come supermercato della cultura, dove è più facile comprare libri, dischi, video, frequentare gallerie d'arte, andare a un concerto o a teatro (basta poterselo permettere). C'è però una fortissima tendenza a emarginare tutto ciò che metta in pericolo la conservazione dell'esistente o che non sia evento spettacolare e promozionale. Sono sempre meno le librerie che offrono prodotti non omologati o globalizzati: entri in una libreria di Milano o Bologna o Napoli e trovi le stesse cose, gli stessi autori, gli stessi editori, le stesse collane. Nei negozi di musica e video non mi è mai capitato di vedere una sezione con dischi auto-prodotti o video di artisti indipendenti. Se un gruppo di grassi professori decide di organizzare un paludato simposio su un qualsiasi poeta ermetico (talvolta pure emetico) onusto d'anni e di gloria, trova subito saloni, microfoni, patrocini e soldi delle nostre tasse. Se un gruppo di ragazzi vuole incontrarsi per parlare di graffiti murali, o di pace e nonviolenza, o per organizzare un festival di cortometraggi, a volte deve ridursi ad occupare una fabbrica dismessa. Se poi qualcuno ha l'idea di organizzare un convegno internazionale

sulla pace, come è successo a Firenze nel novembre del 2002, e le istituzioni locali concedono degli spazi (anche perché, dopo tutto, un convegno internazionale è una bella pubblicità), ecco che subito i soliti tromboni si sollevano dai propri sepolcri imbiancati a concionare contro un'iniziativa che può disturbare la soddisfatta contemplazione di se stessi.

Così chi ha idee, progetti, talento si vede spesso rifiutato dalla città, emarginato, interdetto. E va via, si rintana nei quartieri satellite, sempre più fuori, dove le torri e i campanili sono tralicci, dove i vicoli sono tangenziali e rotatorie, dove cupole e piazze e cattedrali sono mega-centri commerciali, dove i resti del passato sono ciminiere spente e capannoni diroccati. E' in questi territori di confine che, sempre più, scorre la vita reale, in una città diffusa senza centro, perché il centro si va svuotando di anime e di anima\*. Ma il vuoto lasciato da chi è spinto via non viene occupato soltanto da uffici e negozi e turisti e nuovi e vecchi ricchi. La riduzione del tessuto urbano a merce e vetrina è solo un aspetto di questa evoluzione. C'è tutta un'altra umanità, ancor più emarginata di chi è spinto nei sobborghi, che silenziosamente si aggira e sosta nelle stazioni, nei sottopassaggi, sotto gli archi dei portici e dei ponti: senz'altro, clandestini, barboni, punk-bestia, disadattati, folli, talvolta fieri talvolta vittime della propria differenza. Ma sempre antagonisti della cultura urbana, sempre testimoni di un anarchismo radicale che accetta soltanto di essere, rifiutando di comunicare, spiegare, razionalizzare, produrre. Così la città è divenuta luogo di doppia emarginazione: allontana chi può mantenerla un organismo vivo; tollera al suo interno chi silenziosamente la nega rimanendo visibilmente un estraneo.

Volenti o nolenti la situazione è questa: la vita reale e pro-

duttiva oggi è fuori dalle città. Vengono da fare dei paragoni un po' arditi, riflessioni paradossali ma, forse, non del tutto prive di fondamento. Come alla caduta dell'Impero Romano popolazione, produzione e cultura (quel che ne restava) fuggivano dalle *urbes* per trovare rifugio nelle *villae*, nei monasteri, più tardi nei castelli, così in questo presente da tardo impero, denso di piccoli cesari e pretoriani, di sgherri e cortigiani, ci troviamo a vivere una situazione che ha qualche sorprendente analogia. Che siano già arrivati i barbari e non ce ne siamo resi conto?

\* Confrontando i dati dei censimenti 1991 e 2001, si ricava che in dieci anni Milano ha perso (all'incirca) 170000 abitanti, Torino 100000, Genova 75000, Bologna 35000, Firenze 50000, Roma 300000, Napoli 70000, Palermo 40000...

## Oralità visualità scrittura cultura\*

Il marzo del 2004 ha offerto notizie ed eventi per varie ragioni desolanti e spaventevoli. Fatti inesplicabili, azioni di tetra e depressa follia, come i massacri di innocenti a Madrid, sacrificati a una malinconica furia esalata dalle fogne di dio. Ma anche fatti bizzarri e futili, come la notizia che decine di milioni di italiani hanno passato la sera del 4 marzo a guardare due brutte trasmissioni televisive: una metà seguendo il *Festival di San Remo* (trasmissione di canzonette selezionate in base al fatto che non avessero niente a che fare né con la musica né con la poesia), l'altra metà seguendo *Il Grande Fratello* (una trasmissione dove si poteva vedere un gruppo di persone pagate per starsene dentro una casa a non far niente, se non farsi riprendere da una telecamera per 24 ore). Vorrei partire dall'evento futile e desolante per poi tornare alla tragedia di Madrid, tragedia europea che tocca da vicino anche noi italiani.

Venti milioni di persone che passano tre ore della loro vita a guardare tv spazzatura (e quella sera, se proprio si voleva guardare la tv, c'era anche qualche alternativa di buon livello) cosa possono opporre alla cultura di morte che esplose dalla spazzatura del fanatismo? Quale argine culturale può innalzare un popolo che si nutre di messaggi senza contenuto, che si osserva in specchi che riflettono gli aspetti più convenzionali della propria esistenza, talmente convenzionali da non avere più senso, rischiando di convincersi, a furia di osservare solo quello, che quel nonsenso sia l'unica vita possibile? Che argo-

---

\* "L'area di Broca", n.78-79, 2003-2004.

menti può opporre la cultura di *San Remo* e del *Grande Fratello* alla cultura di morte degli "assassini di dio" (nel duplice senso, che uccidendo in suo nome uccidono dio stesso)? E' difficile, in effetti, trovare una ragione per questo desolante vuoto culturale che apparentemente caratterizza l'Italia di oggi. E tuttavia vorrei provare a ragionare e a vedere se non sia possibile trovare in certi tratti distintivi profondi della nostra cultura una motivazione per questo atteggiamento.

Si può partire da un altro dato desolante: noi italiani non leggiamo. Non leggiamo libri, non leggiamo giornali, non leggiamo riviste. L'abitudine alla lettura è limitata ad una minoranza della popolazione: leggere ogni giorno qualche articolo di giornale o qualche pagina di libro sembra un'attività inutile (se non disdicevole) per la gran parte noi, una perdita di tempo che non offre alcun tornaconto sensibile in termini di arricchimento spirituale, godimento ricreativo e men che meno guadagno materiale. Di uno scansafatiche si dice spesso che "passa il suo tempo a leggere il giornale", una persona che legge è un ozioso o uno da prendere poco sul serio. Nella tradizione popolare c'è una storiella istruttiva al proposito. Si racconta di due dottori che vivevano nello stesso paesino: uno era serio, studioso e sempre aggiornato, l'altro invece passava ogni minuto libero all'osteria a bere e giocare a carte. Eppure dal primo non andava mai nessuno, mentre il secondo aveva l'ambulatorio sempre pieno. Un giorno il medico ubriaccone si ammalò e i suoi pazienti dovettero rivolgersi all'altro. Così quest'ultimo poté approfittare dell'occasione per chiedere a uno di loro perché mai preferissero il collega. "Perché lei" rispose il paziente "ha ancora bisogno di imparare sui libri e di studiare; l'altro, invece, può starsene tutto il tempo all'osteria perché ha

già imparato tutto e ci dà più affidamento" (cfr. C.Lapucci, *La bibbia dei poveri*, Mondadori, Milano, 1985, p.154). Dunque chi legge e studia lo fa perché ignorante e inesperto del mondo; chi non apre un libro evidentemente non ha bisogno di conoscere altro: sa già quanto è necessario sapere.

Ma la storiellina esemplare ci mostra anche un altro aspetto della cultura tradizionale italiana, ci fa intuire in maniera indiretta che il nostro modo di comunicare si è sempre basato (ed evidentemente si basa tuttora) sulla trasmissione orale delle informazioni. E' cultura della parola detta, non della parola scritta; cultura del dire, dell'ascoltare e del parlare, non del comporre e dello scrivere. Per conseguenza è una cultura dove leggere ha un rilievo marginale, recita un ruolo inessenziale. Una cultura orientata all'oralità, che ha spesso privilegiato forme artistiche o comunicative che in qualche modo ne fossero la conseguenza: la poesia in rima, il teatro, la canzone; relegando altri generi, impensabili al di fuori della forma scritta, in una posizione subalterna: il romanzo, ma anche le altre tipologie testuali che ricorrono alla prosa, come il saggio o la cronaca o il commento.

Accanto a una corposa tradizione orale, mutevole, instabile, destinata all'oblio se non fissata nelle forme più durevoli della scrittura, notiamo però anche una straordinaria, ricchissima tradizione figurativa. Sono più di 2500 anni che in Italia si comunicano, si fissano e si tramandano informazioni per mezzo di immagini. Dalle tombe etrusche alle case pompeiane alle chiese cattoliche ai palazzi patrizi l'Italia conserva un patrimonio figurativo imponente e, per certi versi, imbarazzante. Non possiamo più prescindere da questo profluvio di quadri ed affreschi, ritratti e rappresentazioni fantastiche e raffigurazioni



realistiche e traduzioni di miti e astrazioni concettose. Ne siamo stati invasi e condizionati al punto da eleggere l'immagine, la figurazione come codice principale di comunicazione sociale. Immediatamente al di sotto della parola detta, ma ben al di sopra della parola scritta.

Altri popoli ed altre culture hanno avuto ed hanno un'importante tradizione figurativa. Per restare in Europa basti pensare alla Germania o all'Olanda. Ma in questi paesi, con la riforma protestante nel XV e XVI secolo, si è poi affermata la cultura del "libro". La Bibbia, tradotta nelle varie lingue locali, divenne a un certo punto il solo mezzo per dialogare con Dio e tentare di decifrarne, senza intermediazioni sacerdotali, le volontà e i progetti. La lettura divenne così azione quotidiana e abituale, e il buon cristiano doveva anche essere capace di leggere, perché altrimenti non avrebbe potuto ricevere la parola di Dio con la stessa intensità e chiarezza della comunicazione diretta e personale. In Italia la cultura del "libro", la lettura individuale della Bibbia non si è mai affermata. Per scelta delle gerarchie cattoliche si è impedito di tradurla in una lingua più comprensibile del latino e si è continuato a divulgarne il contenuto attraverso la mediazione del clero e la creatività degli artisti che, per mezzo di affreschi, quadri, pale d'altare, trittici, polittici e retabli, hanno trasformato i libri sacri in una icastica "bibbia dei poveri". Non tutto il male viene per nuocere, si potrebbe dire, ché ci è stato risparmiato il fanatismo puritano di certi gruppi riformati, quel fanatismo iconoclastico che ha fatto non pochi danni nelle fiandre e ha cancellato dalla faccia della terra la pittura inglese fino a tutto il '600.

La propensione visiva e figurativa della cultura italiana non è stata dunque bilanciata in alcun modo da un'analogha propen-

sione alla lettura dei libri sacri. Anzi, fino alla fine dell'800 la politica culturale delle gerarchie cattoliche non è mai stata per nulla favorevole a incentivare l'alfabetizzazione e la libera circolazione dei libri. Se poi si aggiunge la frammentazione linguistica del territorio italiano, dove ogni regione e ogni città hanno una propria lingua o dialetto, si può capire come la comunicazione scritta abbia sempre trovato ostacoli che ne hanno pregiudicato la buona salute.

Questo orientamento visivo e orale della nostra cultura, da un lato ha impedito che si sviluppasse una letteratura nazionale ampiamente condivisa in cui potersi riconoscere; dall'altro ha favorito tutte le attività comunicative o artistiche non basate sulla parola scritta, ma sul parlare e sul guardare. Prima di inebetirsi davanti alle tv gli italiani hanno affollato per più di un secolo i teatri dell'opera; finita quella stagione, si sono trasferiti in massa per circa un trentennio nelle sale cinematografiche; oggi a milioni ingrassano davanti ai tubi catodici. La spinta a un tale comportamento probabilmente è il frutto di un medesimo atteggiamento antropologico che si è indirizzato, epoca dopo epoca, verso differenti mezzi e codici di espressione. Ma sempre privilegiando la comunicazione orale e visiva.

L'indifferenza nei confronti della lettura non si può ricondurre soltanto a fattori negativi quali la pigrizia mentale o una pervicace attitudine all'ignoranza. E' più ragionevole pensare che sia essa stessa, paradossalmente, un dato culturale, una sorta di caratteristica etnologica al pari della dieta mediterranea, del senso di ospitalità, del familismo. Sostenere questo permette di capire meglio sia perché certi generi artistici e comunicativi abbiano avuto, anche nel recente passato, più successo di altri; sia il perché di certe mode o manie della società

italiana contemporanea. Ad esempio, la cultura del '900 in Italia è stata segnata dal cinema. Di fronte a pochi autori letterari che hanno fatto scuola e hanno influenzato la produzione artistica e il dibattito delle idee anche fuori dai confini del nostro paese, il cinema italiano, nel trentennio che va dal 1945 al 1975, ha prodotto autori e opere che sono tuttora importanti e apprezzabili a livello mondiale. I film di Rossellini, De Sica, Fellini, Antonioni, Scola e innumerevoli altri, testimoniano di una forza artistica o anche solo comunicativa che la letteratura non è riuscita ad avere. Evidentemente i nostri artisti riescono meglio in quelle opere dove la comunicazione visiva è essenziale.

Altro fenomeno esemplare è costituito dalla diversa modalità in cui, nell'ultimo ventennio, si sono affermati nella società italiana due strumenti tecnologici come il telefonino e il computer. Il telefonino, pur consentendo di scrivere rudimentali brevissimi messaggi, è essenzialmente un mezzo per la comunicazione orale, si può usare in ogni luogo e in ogni momento per comunicazioni importanti ma anche inessenziali o futili, magari solo per fare sentire il suono della propria voce, o solo per riaffermare attraverso il rumore del corpo dei vincoli familiari o di amicizia o più genericamente sociali. E' stato proprio questo aspetto, probabilmente, a decretarne lo straordinario successo nel nostro paese. Un successo ben più vasto e radicato di quello ottenuto dall'altro marchingegno tecnologico, il computer che, pur essendo basato sulla visualità, fa tuttavia prevalente ricorso (ancora) al codice scritto.

La comunicazione orale e visiva favorisce il contatto fisico e la creazione di comunità reali: gente che si vede, si parla, si tocca, comunica con il corpo, i gesti, il modo di abbigliarsi. La

comunicazione scritta non ha bisogno del contatto fisico tra le persone e favorisce la creazione di comunità virtuali, dove si parla senza emettere suono e si ascolta con gli occhi e con la memoria, dove è necessario riflettere prima di replicare e riflettere ancora per elaborare, costruire una replica altrettanto silenziosa. Dunque le società orientate verso la comunicazione orale e visiva sono forse più aperte al contatto, allo scambio o al contrasto immediato con gli altri. Le società orientate verso la comunicazione scritta sono forse più titubanti negli approcci interpersonali, proprio perché c'è maggiore abitudine alla riflessione. Si tratta però di differenze antropologiche culturali che in sé non giustificano alcun giudizio di valore. Una cultura non è superiore ad un'altra perché ha Goethe invece di Michelangelo, o perché ha Shakespeare invece di Caravaggio o Pasternak invece di Fellini o Dante invece di Mozart. Una cultura ha forza quando offre risposte condivisibili ai bisogni "spirituali" della sua epoca, a prescindere dal mezzo o dal codice comunicativo utilizzati per proporre queste risposte. Ha forza quando esprime contenuti, spiegazioni, modelli che aiutano a vivere e a vivere meglio, esorcizzando o razionalizzando la paura della morte, della dissoluzione fisica e spirituale.

Tornando ai massacri di Madrid: può dunque una cultura basata sulla parola detta e sulle immagini opporsi a una cultura basata sulla parola scritta e fissata eternamente da dio? (Da un dio triste e cattivo, aggiungerei, specchio deforme e deformante di coloro che lo hanno creato. Specchio fedele e gelido dell'altro dio, quello invocato da chi ha scatenato quest'ultima inesplicabile, detestabile guerra in Iraq.) Ogni tipo di cultura può opporsi alla morte e può farlo con successo. Il fatto in sé che in Italia la gente preferisca guardare la televisione piutto-

sto che leggere libri significa soltanto che la nostra tradizione culturale è orientata in un certo modo. E se tale orientamento ha dato frutti importanti nel passato, non c'è ragione di pensare che non possa più darne nel presente e nel futuro. Prescindendo dalla conservazione e trasformazione del sapere, in particolare delle conoscenze scientifiche e tecniche, che possono sopravvivere e tramandarsi soltanto per mezzo della parola scritta, la cultura di una società, l'intero sistema degli atteggiamenti condivisi di una comunità, ciò che pensa e come si comporta la gente, abitudini, usi e costumi possono rivelarsi ed affermarsi anche senza il ricorso alla lingua scritta. Il problema non è nel mezzo (tv o libro, video o scrittura), il problema è nei contenuti. Giotto, Michelangelo, Rossellini comunicano tramite il mezzo visivo contenuti forti, basilari: i nostri atteggiamenti verso la vita e la morte, la nostra idea di speranza e di orrore, di amore, coraggio, sofferenza e felicità. Il linguaggio audio-visivo, anzi, ha talvolta una forza e una densità che la parola scritta non riesce ad avere, e può essere un potente strumento di conoscenza, importante per esorcizzare il nonsenso del mondo, purché sia veicolo di contenuti, idee, valori molteplici e discordi. Purtroppo, e qui torniamo alla domanda che ci siamo posti all'inizio, immaginare che si possa vincere il terrore (e la tristezza necrofila che lo nutre) opponendogli *San Remo*, *Grande Fratello*, film biblici e agiografici, quiz, pubblicità, partite di calcio, propaganda del governo, è una grottesca suicida bizzarra.

## **Altri colori, altre idee, altre storie**

Postille dello scrittore saltuario\*

Ci sono luoghi, territori, spazi che non sono del tutto reali, esistono sulla terra ma sono, nello stesso tempo, spazi della mente e della fantasia, costruzioni dell'intelletto che ci appaiono reali perché simboleggiano un desiderio o, talvolta, sono metafora di una pulsione. Alcune città hanno il dono di questa duplice essenza: Gerusalemme, Samarcanda, Pietroburgo, Parigi, Venezia, sono sì luoghi fisici, ma prima ancora spettri poetici, fantasmi di storie, allucinazioni letterarie, dunque luoghi simbolici, allegorie, enigmi. Anche Firenze si può annoverare fra queste città: per noi italiani, in particolare, da quando il suo dialetto è divenuto lingua nazionale, da quando i suoi artisti hanno proposto un linguaggio figurativo che è stato accettato in tutta la penisola e in Europa, Firenze rappresenta in qualche modo l'Italia intera, un'entità che per secoli è esistita soltanto nella sua lingua letteraria e nella sostanziale unità stilistica delle arti. Entrare in questa città, percorrerne i quartieri, è come immergersi in un microcosmo che è un po' l'allegoria di ciò che siamo stati e di ciò che siamo ora, dà sensazioni che aiutano a capire questo senso di declino, quest'affanno verso il futuro, questa chiusura e paura degli altri che ha caratterizzato l'Italia degli ultimi anni.

Non saprei fare un'analisi sociologica, ma posso descrivere qualche impressione personale. Da qualche anno ormai camminare per le strade di Firenze mi produce una sottile malin-

---

\* "L'area di Broca", n.82-83, 2005-2006.

conia, una sorta di subdola depressione leggera leggera e tuttavia un po' irritante. Anche perché nel contempo trovo quasi sollievo a prendere uno di quegli autobus che portano lontano dal centro e immergermi nel labirinto dei capannoni industriali o delle fabbriche abbandonate, nello scorrere incessante e velenoso dei camion, nell'intrico delle tangenziali e delle rotatorie. E' come se in quel mondo di tralicci, rumori, gas, fari alogeni ci fosse una magia vitale che manca tra i vicoli della città vecchia. Eppure è sicuramente paradossale che in quell'aria densa di fumi ci si possa sentire più vivi che nelle antiche vie dense di storia. Certo, oggi Firenze è assai meno ospitale di trent'anni fa. Chi viene da fuori ha l'impressione che gli abitanti si stiano sempre più chiudendo entro valve spinose, abbandonandosi a spiacevoli discriminazioni o escludendo sempre più l'accesso ai luoghi pubblici. Per entrare nelle chiese monumentali *loro* non pagano, *gli altri* sì; per entrare al giardino di Boboli *loro* non pagano, *gli altri* sì; nei cortili di Palazzo Pitti o di Palazzo Medici non si può più accedere liberamente; per entrare nel cortile di Palazzo Vecchio bisogna passare ai raggi x... Ma non sono queste deprecabili azioni amministrative a produrre quella malinconia di cui dicevo. Le discriminazioni producono solo una normale reazione politica, stimolano la critica non la depressione. No, il fatto è che l'aspetto di Firenze, la sua faccia esteriore, tutto ciò che vedono i nostri occhi quando gironzoliamo per le vie di Santo Spirito o Santa Croce (due dei quartieri più tipici della città), è triste, smorto, monocromatico. Provate a camminare nei vicoli fra Piazza Pitti e Piazza Santo Spirito, strette vie dove il sole penetra a stento, con i cornicioni che in alto quasi si toccano. E' ancora possibile vedere botteghe di artigiani, l'atmosfera è

tranquilla, le case hanno muri generalmente restaurati, con gli intonaci abbastanza in ordine. Ma paradossalmente è proprio quest'ordine che lascia interdetti, che genera un senso di oppressione, un pungente fastidio che ci fa domandare: "Cosa manca?" Capiamo che dev'essere un difetto che attraverso gli occhi colpisce lo spirito, una menomazione dell'anima che si genera dalle cose, una perdita che, compromettendo la bellezza del luogo, gli toglie la possibilità di essere fecondo, di ispirare idee, di stimolare la creazione. Credo che ciò che manca sia il gusto della diversità, il desiderio dell'altro. E' come se sui muri di queste case medioevali fosse passato un vento di malinconia che ne ha uniformato i colori, eliminando tutti quelli che avessero una tonalità diversa, un cenno di contrasto rispetto al giallino dominante. Tutti questi intonaci rinnovati e restaurati se ci fermiamo un attimo a considerarli ci si mostrano come una triste sequela di colori autunnali: panna, gialli, ocre o nocciola chiari, insomma un po' tutto lo spettro cromatico dal bianco al cotto. Mai un rosso, mai un verde, mai un azzurro.

Sono molte le antiche città italiane che presentano questo aspetto malinconico, pur nella ricchezza delle testimonianze storiche e monumentali. Eppure non è stato sempre così. Nella stessa Firenze abbiamo testimonianze importanti di un uso dei colori ben più spregiudicato di quanto si faccia oggi. Il battistero, il duomo, alcune facciate di chiese monumentali sono bianche e verdi; alcuni palazzi erano decorati con sgraffiti su fondo nero, altri erano addirittura affrescati e presentavano facciate scenografiche e multicolori. Alcuni affreschi del Tre e Quattrocento mostrano città con case variopinte: si pensi al Giotto della *Cacciata dei diavoli da Arezzo*, a tanti suoi segua-



ci, ma anche a certe opere di Ambrogio Lorenzetti, o a certe predelle dove si raffigurano miracoli avvenuti per le strade dei quartieri popolari. Non c'è solo il triste giallino, ma un cromatismo spesso ricco di contrasti, un espressionismo *ante litteram* che ci sorprende piacevolmente se confrontato con la triste monocromia del presente. Il Seicento e il Settecento amavano le facciate dipinte e scenografiche, l'azzurro compariva spesso a sottolineare le superfici, magari a contrasto con il giallo intenso delle decorazioni. E' con l'Ottocento borghese che questo piacere cromatico viene meno. Come nell'abbigliamento maschile, che si fa più austero, spesso nero, senza più i tanti fronzoli del rococò, così anche le città si uniformano. Da un lato diventa disdicevole l'ostentazione, dall'altro i fumi della rivoluzione industriale cominciano a coprire tutto quanto con una spessa patina grigiastra. Per di più scoppia una sorta di moda medievalista che induce a riportare tutti gli edifici antichi al muro in cotto, raschiando intonaci o ricostruendo di sana pianta quello che non poteva essere ripristinato o che non c'era mai stato. Con un effetto spesso gradevole, ma tuttavia col risultato di eliminare il più possibile ogni contrasto visivo, producendo anche dei falsi storici.

Oggi si tende a perpetuare questo atteggiamento facendo maniacalmente attenzione a restare in armonia con i colori e le tonalità della tradizione. Certo, il rispetto per il luogo è doveroso e anche un designer come Ettore Sottsass si è espresso in questo senso\*. Di fronte ai luoghi ricchi di storie dobbiamo porci con grande umiltà, rispettare le stratificazioni dei secoli e rinnovare tenendo conto dei materiali, del clima, perfino

---

\* Si veda l'intervista rilasciata da E. Sottsass a B. Schisa su "Il venerdì di Repubblica" del 27.09.2002.

dell'orientamento rispetto al sole: insomma “provare pietà”, commozione. Ciò non toglie che lo stesso Sottsass abbia poi proposto di inserire in questi luoghi ricchi di storie oggetti ed elementi d'arredo di grande contrasto cromatico e formale: librerie a forma di totem variopinti; macchine da scrivere rosse; utensili da cucina di forma conica e sferica. La cultura che sta dietro quelle forme e quei colori è spesso in contrasto con la cultura che ha prodotto le case dei centri storici italiani, tuttavia questo stridere di forme esteriori, questo confronto con l'altro produce un risultato estetico che è allo stesso tempo piacevole e produttivo: rende evidente che ci sono altre possibilità, altre maniere di pensare i luoghi in cui vivere, altri accostamenti possibili, altri connubi. Se questo è possibile nell'architettura d'interni, perché non può essere possibile anche per gli esterni, per le vie, le piazze, le facciate dei palazzi e delle case d'abitazione?

Nei nostri centri storici la diversità sembra bandita, l'altro (inteso come forma, superficie, colore) sembra silenziosamente interdetto, una pericolosa malattia da cui proteggersi proibendone il manifestarsi. Possibile che una casa azzurra faccia così paura? o dei portoni rossi? o delle persiane gialle su una facciata arancione? Non stiamo parlando degli edifici monumentali, per i quali andrebbero rispettati i colori originali voluti dagli architetti, ma delle normali case dalla facciata intonacata che costituiscono il 90% degli edifici di una città. Il loro aspetto monocromatico contribuisce a rendere monocromatiche anche le nostre idee. Case dello stesso colore inducono sottilmente ad accogliere pensieri dello stesso colore, a rimuovere tutto ciò che nella nostra mente non sia giallognolo o grigiastro, ad espellere quei contrasti dell'anima che potrebbero

pericolosamente farci vedere le cose in un altro modo. Ma case dello stesso colore, chissà, alla fine inducono anche ad accogliere persone dello stesso colore, tutte gialline e grigiastre e restaurate. Diventa quasi naturale che in un mondo dallo spirito giallognolo si cominci a guardare con sospetto il diverso: persone dallo spirito rosso o verde o blu, con un'altra pelle, altre abitudini, altri doni da offrirci, altri guai da scambiare con i nostri.

Anche le periferie sono grigie, talvolta tetre e disperanti nella loro desolata disarmonia, nel loro essere senza forma, nel loro decadere, trasformarsi e riformarsi. Ma è questo movimento della materia a renderle vive e in qualche modo accoglienti: dove tutto scorre e si amalgama l'anima trova casa, la sua natura mobile e volatile, il suo turpe desiderio di oblio, la sua inesplicabile attrazione per tutto ciò che si distrugge divenendo altro, avvertono la caliginosa armonia di quel caos. Dove invece la materia, pur nell'armonia delle forme, è cristallizzata, protetta, sterilizzata, trasformata in reperto da museo, lo spirito non può che sentirsi a disagio se non riesce ad avvertire il fremito del tempo nelle trasformazioni e nelle differenze. Perché è nella differenza che i segmenti del mondo acquistano significato, è nel contrasto che si produce senso, è nella presenza dell'altro che si dà contenuto e si dà cultura. Se la materia non può essere cambiata, perché è su di essa, su quelle pietre, su quei volumi e quelle ombre che si è sviluppata la nostra storia, ed è fondamentale per noi conservarne inalterata la presenza, tuttavia non la si può mummificare, ché anche questo sarebbe tradirne l'essenza. Proviamo a ridargli i colori della vita, proviamo a ricreare dei contrasti che attraversando gli occhi colpiscano le menti, e allora il visitatore avvertirebbe meno

quella malinconia che gli bagna il cuore. Entreremmo in quei labirinti secolari, in quelle vaste radure di pietra come se entrassimo in una variopinta biblioteca di babele, dove le architetture non sono più solo muri, ma libri, testi vivi che raccontano storie di persone vive. Ne usciremmo un po' meno depressi e, mi piace pensarlo, più disponibili ad ascoltare altre storie.

## **Inopinati precursori**

Ovvero: che aiuto possono darci i talebani?\*

Già, che aiuto possono darci? Domanda forse oziosa, un po' bizzarra, che trova ragione in una curiosa mania dell'autore, quella di cominciare a leggere libri ed articoli senza portarli a termine. In tale maniera l'autore, oltre a compromettere l'insieme delle sue conoscenze, si è formato l'idea che l'universo sia frammentario e noi, abitatori di una lontana periferia cosmica, non siamo che frantumi di frantumi i quali tuttavia, a volte, sorprendentemente combaciano fra loro, dando luogo a inaspettate costruzioni di cause e di effetti. E producendo, fra divagazioni e digressioni, risposte del tutto opinabili.

Nel secondo libro del *De oratore* - forse attingendo a uno di quei serbatoi di formule che aiutavano gli oratori nella *inventio* - Cicerone definisce la storia "*magistra vitae*". Proviamo a immaginarci questo ricco e cinico avvocato nell'anno 58 a.C.: accusatore dei vizi altrui, a sua volta accusato di varie illegalità ed esiliato, tornato a Roma si ritira per un po' dalla vita pubblica e si dà alla scrittura. Non è probabilmente (o non solo) per nutrire lo spirito che si immerge nello studio e nella compilazione di volumi e volumi. C'è anche una sorta di stizza, un desiderio di rivalsa che lo induce a chiedere soccorso, a cercare un aiuto negli antichi e nel passato. Il loro esempio, il loro pensiero, le loro azioni, ciò che è successo, le soluzioni trovate, gli errori commessi suggeriscono parole, frasi, discorsi; aiutano nella comprensione, aiutano nella persuasione. Per

---

\* "L'area di Broca", n.86-87, 2007-2008.

circa sette anni si dedica allo scrivere, poi nel 51 va a fare il proconsole in Cilicia, da dove rientra a Roma per tornare alla sua vita di sempre, arrabattandosi a recitare ruoli di spalla nel teatro della politica e delle guerre civili. La storia "maestra di vita" gli ha insegnato l'arte di barcamenarsi a lungo tra Pompeo e Cesare, ma non gli ha evitato di scegliere la parte perdente e alla fine non lo aiuta a salvare la pelle. Però è forse l'esempio degli antichi che gli fanno affrontare la morte con una certa teatrale dignità.

Da allora è divenuto un luogo comune considerare la narrazione storica come una fonte di insegnamenti sulla natura, le istituzioni, le relazioni, i comportamenti umani. Ci siamo convinti che ricordare il passato aiuta a leggere il presente, a comprenderne le ragioni, a prevederne gli sviluppi. La memoria storica è divenuta uno dei pilastri della nostra civiltà, lo strumento culturale che dovrebbe permetterci di migliorare la nostra condizione, evitando gli errori commessi dagli antenati e prendendo esempio dai loro successi. La memoria storica, tuttavia, è anch'essa un prodotto culturale che modifica i propri meccanismi ed effetti a seconda di come ricerca, seleziona, organizza e legge il passato. L'aiuto che ne ricaviamo può produrre risultati diversi o contrastanti o addirittura opposti: dipende dal modo in cui il presente proietta le proprie luci e i propri coni d'ombra sugli eventi trascorsi e sulle epoche lontane. Perché se è vero che il passato influisce sul presente e talvolta lo determina, è altrettanto vero che anche il presente modifica il passato: non i fatti, ma la catena di cause ed effetti che li hanno prodotti e l'immagine che di essi ci costruiamo.

Duemila anni dopo Cicerone, in una fumosa metropoli isolana, capitale di un impero la cui lingua avrebbe rimpiazzato il

latino come lingua franca della cultura e dei commerci, un giovane scrittore prova a mettere su carta certe sue riflessioni su Tradizione e talento individuale\*. E' appena finita la prima guerra mondiale e Thomas Stearns Eliot (questo il nome dello scrittore) decide di dare un proprio contributo - non sappiamo quanto consapevole - al dibattito di quegli anni sulla fine degli imperi e sull'autodeterminazione dei popoli. Senza uscire dall'orticello della letteratura, Eliot osserva che "ogni popolo ha un proprio atteggiamento mentale non solo nella creazione, ma anche nella critica". Gli inglesi, per esempio, quando vogliono lodare un poeta tendono a mettere in evidenza quei tratti della sua opera che esprimono delle differenze rispetto ai predecessori. Tendono cioè a notare le novità, fino a compiacersi nel trovare degli elementi di originalità. "Se invece noi ci accostassimo a un poeta senza alcun pregiudizio", sostiene Eliot, "spesso ci accorgeremmo che le parti non solo migliori ma anche più personali della sua opera sono forse quelle in cui i poeti scomparsi, i suoi antenati, dimostrano con maggiore vigore la loro immortale vitalità". C'è già *in nuce*, in questa affermazione, la futura conversione alla monarchia e all'anglicanesimo, anche perché per Eliot la tradizione non può tradursi in una serie di informazioni che si possono apprendere ed elaborare, ma è un sistema di contenuti culturali che l'individuo interiorizza piano piano e dove il passato, pur rimanendo tale, dà forma e senso al presente. Citiamo ancora: "La tradizione non è un patrimonio che si possa tranquillamente ereditare; chi vuole impossessarsene deve conquistarla con grande fatica.

---

\* Il testo di T.S.Eliot a cui si fa riferimento e da cui si cita è *Tradizione e talento individuale*, in *Il bosco sacro*, Bompiani, Milano, 1967, pp.67-80 (ed.or. *The Sacred Wood*, 1920).

Essa esige che si abbia, anzitutto, un buon senso storico [...]; avere senso storico significa essere consapevole non solo che il passato è passato, ma che è anche presente; il senso storico costringe a scrivere non solo con la sensazione fisica, presente nel sangue, di appartenere alla propria generazione, ma anche con la coscienza che tutta la letteratura europea, da Omero in avanti, e all'interno di essa tutta la letteratura del proprio paese, ha una sua esistenza simultanea e si struttura in un ordine simultaneo". Dunque il passato e il presente, pur riferendosi ad eventi che si verificano in momenti di tempo diversi, pur concepibili solo postulando una successione temporale, vivono anche in una dimensione di simultaneità. In effetti, nel momento in cui trasformiamo gli eventi passati in parole, in discorso, in narrazione, quegli stessi eventi vivono nel presente del nostro discorso; sono nomi, verbi, aggettivi; sono locuzioni, frasi, testi che la nostra lingua presente rende possibili. Cosicché anche il discorso degli eventi passati viene in qualche modo costretto, plasmato, deformato, attualizzato dal discorso del presente. Nello specifico dell'arte, si può arrivare a dire che la contemporaneità tende sempre a deformare e attualizzare il passato; o anche che ciò che è successo dopo può modificare ciò che è successo prima. Così, certi poeti ellenistici sono stati definiti barocchi; in certi scrittori barocchi si sono trovati tratti espressionisti; Giotto e Piero della Francesca sono diventati metafisici; Arcimboldo un surrealista. Ancora Eliot, poco più avanti nello stesso saggio, precisa questa paradossale azione del presente sul passato: "I monumenti esistenti compongono un ordine ideale che si modifica quando vi sia introdotta una nuova (veramente nuova) opera d'arte. L'ordine esistente è in sé concluso prima che arrivi l'opera nuova; ma dopo che l'ope-



ra nuova è comparsa, se l'ordine deve continuare a sussistere, deve *tutto* essere modificato, magari di pochissimo; contemporaneamente tutti i rapporti, le proporzioni, i valori di ogni opera d'arte trovano un nuovo equilibrio; e questa è la coerenza tra l'antico e il nuovo".

Qualche decennio più tardi, dall'altra parte del mondo, in una capitale periferica e cosmopolita, un altro bizzarro cultore della tradizione si rovina gli occhi compulsando tomi ed enciclopedie, stabilendo legami e rimandi fondati su un paradosso dalle premesse non dissimili. Nel 1960 Jorge Luis Borges pubblica a Buenos Aires una raccolta di brevi saggi letterari, fra cui ne troviamo uno in cui sostiene che Kafka ha creato i suoi stessi precursori\*. Autori vissuti in epoche e luoghi che nulla hanno a che fare con la Praga del primo Novecento, in realtà acquistano una nuova ragion d'essere - e dei tratti comuni - grazie all'opera di Franz Kafka il quale, dal canto suo, non è stato direttamente influenzato da questi scrittori e se anche non fossero mai esistiti probabilmente avrebbe scritto esattamente gli stessi testi nello stesso modo. In questo caso il passato, rappresentato da alcuni autori della tradizione, non ha alcuna rilevanza diretta su un autore che invece esercita una sorta di influsso retroattivo. Non è il passato che aiuta a comprendere ciò che è avvenuto dopo, ma è questo stesso "dopo" che obbliga a modificare una parte della tradizione.

Questo fenomeno che è stato osservato per la letteratura lo si può rilevare probabilmente anche nella storia della cultura,

---

\* Il testo di J.L.Borges è *Kafka e i suoi precursori*, in *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano, 1973, pp.106-108 (ed.or. *Otras Inquisiciones*, 1960, ma l'articolo su Kafka è datato 1951). Nella stessa raccol-

dove non solo i testi ma anche le azioni dei gruppi e degli individui ci appaiono spesso portatrici di senso o, più spesso, di non-senso. Nel secolo scorso la Germania è stata testimone di eventi che hanno sconcertato il mondo. Nel 1933 i nazisti al potere organizzano pubblici roghi di libri e oggetti d'arte in cui vengono date alle fiamme quelle opere che in un modo o nell'altro non sono considerate in linea con la loro ideologia: poesia dada, libri di psicoanalisi, opuscoli marxisti, quadri di arte astratta, tutte testimonianze di pensiero degenerare. L'evento viene subito interpretato per quello che è: un atto di barbarie e di idiozia, un tentativo di distruggere e sovvertire le basi della civiltà europea. In realtà, se l'esempio del passato funzionasse sempre come giustificativo anche delle azioni più inesplicabili, i roghi nazisti avrebbero potuto essere interpretati come un momento fondativo, perché anche i seguaci di Hitler, come Kafka, hanno creato i loro ignari precursori, applicando il crisma della nefandezza su eventi apparentemente non commensurabili, lontani nel tempo e nello spazio.

Millequattrocento anni prima, nel 529 dopo Cristo, l'imperatore Giustiniano fa chiudere le scuole pagane d'Atene. Detta così, la notizia sembra una bizzarria: delle vecchie scuole dove si passa il tempo a disquisire di Giove e Giunone a chi possono servire? E i libri di storia la riportano come una notiziola che appare secondaria nel turbinio di grandi avvenimenti più o meno coevi che le fanno da contorno. Nei fatti la chiusura delle scuole d'Atene è solo un episodio dello scontro di cultura che in quegli anni contrappone la civiltà greco-romana all'asalto del cristianesimo più fanatico. Non solo l'imperatore im-

---

ta (pp.9-11) Borges si sofferma anche sull'imperatore Shi Huang Di in *La muraglia e i libri*.

pone la fine di un'esperienza culturale millenaria, ma ordina anche che vengano tolti e distrutti da tutte le biblioteche dell'impero i volumi contenenti opere di autori non cristiani. I roghi si accendono in tutto il bacino del mediterraneo, dall'Egitto alla Siria all'Anatolia e si accompagnano a centinaia di migliaia di conversioni forzate e sanguinose persecuzioni. Gli studiosi, i filosofi, gli intellettuali che non si convertono sono costretti a cercare rifugio all'estero, principalmente in Persia, e da questa diaspora forzata, da questi fuochi di vecchi papiri arrotolati nasce il nuovo mondo cristiano e si pongono le basi per la nuova Europa.

Nel caso dei nazisti ci possiamo chiedere se la storia sarebbe stata veramente maestra di vita: ricordare il passato avrebbe aiutato a non ripetere gli errori e la barbarie che la nostra civiltà aveva già sperimentato? O al contrario avrebbe dato supporto alle azioni dei nuovi barbari inceneritori di libri. Purtroppo, 1400 anni sono un periodo di tempo sufficiente a coprire di oblio anche le azioni più esecrabili, a depurarle dall'orrore che ci farebbero se fossero più vicine nel tempo, se ci fossero ancora testimoni viventi. Così tali atti esecrandi di distruzione si sono via via trasformati, nell'interpretazione dei posteri, in azioni necessarie per il rinnovamento e la rinascita della civiltà. Bruciare libri per rinnovare lo spirito!

Nuovamente nel secolo scorso, in Cina tra il 1966 e il 1970, la rivoluzione culturale di Mao e delle guardie rosse accende nuovi roghi per bruciarvi i libri della cultura feudale e di quella borghese. Sapere che era stato il primo imperatore della Cina (Shi Huang Di) a ordinare, nel 213 a.C., l'incenerimento di tutti i libri scritti prima del suo regno ha forse aiutato Mao e i suoi accoliti a rinsavire, risparmiando biblioteche, templi e

vite umane? Non avrebbe potuto dare alcun aiuto! Perché anche quel primo rogo colossale di memoria e sapienza è stato visto come un atto fondativo, una dimostrazione di grandezza e un'affermazione di potenza. Siamo noi, oggi che abbiamo potuto ascoltare i testimoni viventi di quelle azioni, le vittime della barbarie e del fanatismo novecentesco, che proiettiamo il nostro sgomento su quei fatti vecchi di oltre 2 millenni. Se per i fanatici maoisti le guardie rosse ripetevano le gesta fondanti di Shi Huang Di, per noi fu l'antico despota paranoico ad anticipare la cupa follia maoista\*.

Oggi che la sentina di ogni male non sono più il nazismo o il comunismo, ma gli estremisti islamici, ecco che anche i peggiori fra essi, gli orridi talebani, cominciano a crearsi dei precursori inaspettati ma non del tutto improbabili. Così, in un articolo su alcune riedizioni di Sant'Agostino apparso qualche anno fa sul quotidiano "La Stampa", il recensore - Anacleto Verrecchia - associa il filosofo di Ippona agli integralisti afgani, definendolo senza mezzi termini un talebano\*. "So di attirarmi le critiche degli schiodacristi e dei credenti" tuona Verrecchia "ma bisogna pur dire, una buona volta, che i primi cristiani non erano molto diversi, quanto a fanatismo, dai talebani di oggi. Chi visita i resti delle città romane dell'Africa settentrionale, da Timgad a Gemila, da Bulla Regia a Leptis Magna; chi vede le vestigia di tanto splendore e le confronta con lo squallore che venne dopo, capirà subito quale sventura sia sta-

---

\* Anche J.L.Borges si sofferma sull'imperatore Shi Huang Di nel breve saggio *La muraglia e i libri*, in *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano, 1973, pp.9-11 (ed.or. *Otras Inquisiciones*, 1960).

\* L'articolo di A.Verrecchia *Sant'Agostino: un talebano* è stato pubblicato sul quotidiano "La Stampa" (supplemento "Tuttolibri") il 24 febbraio 2002 ed è riproposto in vari siti internet.

to il cristianesimo. Ci vollero mille anni perché s'imparasse di nuovo a costruire un edificio decente. Templi, teatri, bagni, terme, biblioteche: chi li distrusse? Ma i cristiani!" In effetti accanto ai roghi di libri, fra il IV e il VI secolo si assiste ad una capillare distruzione o riconversione dei templi pagani e di tutti quegli edifici, come terme e teatri, dove si coltiva il piacere del corpo e della socialità senza preoccuparsi della salvezza dell'anima. Così che quando arrivano i barbari, una buona parte del lavoro è già fatto. Si può non essere d'accordo con la veemenza del laico recensore, ma c'è da dire che l'esperienza odierna di come lo zelo religioso possa trasformarsi in atto criminale tende a condizionare e mutare la nostra percezione del passato. I talebani di oggi ci inducono a paragoni con gli zelanti di ieri: viene spontaneo confrontarne le parole, le azioni, il rifiuto del corpo, il disprezzo per la vita mondana. Un confronto che ci obbliga anche a riflettere sulle nostre radici. E allora non sarà difficile trovare dei punti in comune fra il presente e il passato più remoto, fra coloro che oggi lapidano donne o distruggono statue di Budda e coloro che distruggevano templi o uccidevano chi non si convertiva. Se queste - anche queste - sono le "radici giudaico-cristiane" dell'Europa, allora i talebani e la loro necrofila ferocia forse ci offrono un buon aiuto per visualizzarne gli aspetti più paranoici e sanguinari, per renderceli presenti e vivi. Vedendo loro oggi (verrebbe da dire "grazie a loro" e con ciò rispondiamo alla domanda del titolo) ci rendiamo conto di come dovevano essere quei nostri antenati.

Ricordare il passato, insomma, di per sé non aiuta ad evitare l'orrore già sperimentato. E' piuttosto l'esperienza della contemporaneità, del presente, ciò che noi sentiamo sulla nostra

pelle che ci aiuta a leggere il passato, a modificarne i contorni, a interpretarne le conseguenze sul dopo. E' ragionevole pensare che la storia non sia maestra di vita, con buona pace del vecchio Cicerone, perché la storia siamo noi a farla creando i nostri precursori. Ogni generazione proietta il proprio cono d'ombra sulle generazioni che l'hanno preceduta e modifica i contorni della storia, rivelando e coprendo di oblio eventi, luoghi e persone, illuminando e avvolgendo di tenebra le facce, le curve e le stanze del tempo. E' in quella luce e in quell'oblio che noi troviamo le ragioni di ciò che è stato dopo e di ciò che siamo oggi. Ma sono cause mutevoli, che aiutano forse a spiegare ma quasi mai ad evitare il ciclico ritorno dell'orrore.

## Dopo cinquant'anni è ancora ricotta\*

Un pomeriggio, curiosando tra i filmati che anonimi estimatori mettono su internet a disposizione di altri anonimi perditempo, mi imbatto in una vecchia immagine sbiadita in bianco e nero con una didascalia laconica: “Pasolini – La ricotta”. Clicco sulla foto e dopo un po' parte una sorta di filmino tutto sgranato con una musicchetta primi anni sessanta, dove dei ragazzi si agitano ballando qualcosa che potrebbe essere un *twist*. Poi l'occhio della macchina da presa gira verso destra e va a fermarsi sulla sagoma nera di un omone seduto in mezzo alle attrezzature cinematografiche... e comincio a ricordare, ricordo anche il titolo del film da cui è tratto quel brano. Così lo chiedo in prestito a un collega cinefilo e vado subito a rivedere la scena con il *twist* e l'uomo seduto.

Mentre sta girando un film sulla passione di Cristo, uno di quei lavori tra avanguardia e critica sociale ambientati nei suburbi di Roma, densi di accostamenti fra tradizione aulica e cultura sottoproletaria, pieni di comparse che danno corpo a improbabili angeli e santi, un regista corrucciato vede avvicinarsi un omino ossequioso che si presenta come inviato di un oscuro quotidiano, il “Teglie Sera”, e gli chiede una piccola intervista. “Ma non più di quattro domande” è la risposta. “Che cosa vuole esprimere con questa sua nuova opera?” chiede allora il giornalista a un rassegnato Orson Wells, l'omone vestito di nero, incastrato nella sedia di regia. “Il mio intimo, arcaico, profondo cattolicesimo” scandisce il regista trattenendosi a stento dal ridere.

---

\* "L'area di Broca", n.88-89, 2008-2009.

Girata nel 1962, questa scena fa parte di un cortometraggio di circa mezz'ora, *La ricotta*, uscito un anno dopo nel film *Rogopag* insieme ad altri tre episodi firmati da Roberto Rossellini, Jean Luc Godard e Ugo Gregoretti. Il regista di quel cortometraggio in realtà non è Orson Wells, ma Pier Paolo Pasolini che però, chiaramente, fa di Wells un suo ironico alter ego. Così, quando gli fa proclamare il suo ineludibile legame con la cultura cattolica ci fornisce un indizio, uno dei tanti, per leggere questo breve film andando oltre il contenuto letterale della storia.

La trama in effetti ha la semplicità dell'apologo, ci rimanda a quelle storielle popolari che nel medioevo servivano a evidenziare il senso morale delle nostre azioni, aiutandoci a individuare un qualche misterioso disegno divino. La storia è questa: una delle comparse del film, interprete del "ladrone buono", è un povero disgraziato che tutti chiamano Stracci. Come ogni bravo pezzente, ha una famiglia numerosa a cui cerca di provvedere con espedienti di vario tipo, anche travestendosi per ricevere più volte il pranzo destinato agli attori. In effetti quella di mangiare sembra essere la sua principale preoccupazione, tanto che le altre comparse lo prendono in giro sapendo che spesso si trova a dover saltare il pasto. Ma i colleghi lo sfontano anche perché, pur essendo un poveraccio, vota per il partito conservatore: sta dalla parte dei padroni. Per fortuna quel giorno riesce ad accaparrarsi un cestino-pranzo in più e, pregustando di poterselo mangiare a fine lavoro, lo nasconde in una grotta lì vicino. Malauguratamente un cagnolino scova le cibarie nascoste sotto un sasso e mangia tutto quello che c'è, così quando Stracci ritorna al nascondiglio trova soltanto la bestiola che si sta sbafando gli ultimi bocconi. Disperato come



se gli avessero ucciso un figlio, prende il cane ed esce piangendo fra gli sterpi davanti alla grotta, dove incontra il giornalista che ha appena intervistato Orson Wells. L'uomo vede il cane, se ne invaghisce e allora Stracci, fiutando l'affare e sempre pensando a come riempire la pancia, si offre di venderglielo per pochi soldi. Intascato il denaro lo vediamo correre a perdersi fino al banchetto di un ricottaro ambulante da cui compra tutta la ricotta che può con i soldi appena guadagnati. Così, durante una pausa del lavoro può farsi una scorpacciata fino ad avere le allucinazioni. Mangia che ti mangia, finisce tutta la ricotta e torna al lavoro un po' rintonato dall'eccessiva e inaspettata sazietà, ma consapevole di dover recitare una scena importante dove finalmente, issato sulla croce, pronuncerà la celebre frase del ladrone buono: "Ricordati di me quando sarai nel regno dei cieli". Purtroppo la gran quantità di ricotta che ha ingurgitato gli si è piantata nello stomaco e, sarà per l'emozione, sarà per lo stress, sarà per il freddo di doverse stare mezzo nudo sulla croce, gli viene un accidente e muore prima di poter dire alcunché.

Messa così, la storia sembra poco più che un apologo sull'ingordigia: a mangiar troppo si scoppia e si finisce al cimitero. In realtà la frase sull'arcaico cattolicesimo del regista, unita ad altri indizi come la citazione di una lauda di Iacopone; la traduzione scenica di due pale d'altare manieriste (una del Rosso e l'altra del Pontormo); ma soprattutto la storia evangelica della crocifissione che fa da sfondo e da spunto alla vicenda di Stracci; tutte queste circostanze inducono a cercare altri significati. Già Dante, ai suoi tempi anche lui un cattolico arcaico, nel *Convivio* ricorda che sono possibili quattro modi di leggere i testi scritti, modi che corrispondono a quattro signifi-

cati o sensi: letterale, allegorico, morale e anagogico (cioè spirituale). Lasciando da parte quest'ultimo che ci sembra poco pertinente nell'eretico Pasolini, non è difficile individuare sia un senso allegorico sia un senso morale nella storia tragicomica di Stacci. Nel desiderio spasmodico di mangiare, nella pulsione a ingurgitare cibo senza freni, senza moderazione, senza il filtro della ragione, si intravede la medesima pulsione di tanti poveracci, popolani, proletari e sottoproletari di quegli anni a ingurgitare la modernità. Consumando prodotti, seguendo ed assorbendo mode, comportamenti, atteggiamenti, milioni di contadini inurbati, emigranti sradicati dai villaggi e dai clan d'origine, emarginati che vivacchiavano con le briciole del boom economico si rimpinzavano di istanze culturali nuove che, sovrapponendosi alla loro cultura tradizionale ed entrando in conflitto con essa, produceva un'indigestione mortale. L'abbuffata di ricotta e la grottesca morte in croce si risolvono nella potente allegoria di un conflitto fra tradizione e innovazione, arcaismo e contemporaneità, una guerra fra immobilismo tribale e rapinoso sconvolgimento capitalista che, senza la mediazione della cultura, senza una consapevolezza critica di ciò che sta accadendo, senza una coscienza di classe, avrebbe portato all'annientamento culturale e sociale della gran massa del popolo, quella plebe che ha la sua unica ragion d'essere nel servire alla produzione del capitale. Alla fine dell'intervista che abbiamo citato, Orson Wells fa lui una domanda al giornalista:

“E' malato di cuore lei?”

“No no, facendo le corna.”

“Peccato, perché se mi crepava qui davanti sarebbe stato un buon elemento per il lancio del film. Tanto lei non esiste. Il

capitale non considera esistente la manodopera se non quando serve la produzione. E il produttore del mio film è anche il padrone del suo giornale. Addio”.

Il sottoproletario Stracci che vota per il partito dei padroni, che non mostra alcuna consapevolezza della propria situazione, nessuna coscienza di classe, non può che soccombere all'ingurgitamento di ricotta cui decide di sottoporsi, morire nella carne felice di quell'abbondanza. Allo stesso modo i tanti Stracci che in quegli anni affollavano bassifondi e suburbi, ma anche i quartieri operai, non avrebbero potuto che soccombere, morire nello spirito felici delle briciole del consumismo capitalista. E' ragionevole pensare che *La ricotta* sia l'allegoria di un rischio, il rischio di una morte culturale che può colpire chi non si oppone alle sopraffazioni con gli strumenti della cultura e della critica. Una morte per sovrabbondanza, ma pur sempre morte, sparizione, nulla.

Cinquant'anni dopo, l'Italia del XXI secolo ha dato corpo fisico a quell'allegoria profetica. Il rischio si è tramutato in evidenza: la morte dello spirito, il nulla è presente dappertutto nella grassa sovrabbondanza in cui nuotiamo. Milioni e milioni di persone, non più proletari, e spesso immemori di esserlo stato, con la pancia piena e la testa vuota, ingurgitano parole e immagini dagli schermi televisivi (verrebbe da dire dai “teleschermi” come nel *1984* di Orwell), si ingozzano di esclamazioni e grida, sempre quelle, sempre ripetute, parole e frasi sempre più veloci perché non ci sia il tempo per pensare. Molitudini orfane di riferimenti culturali (“sì lunga tratta / di gente, ch'i non averei creduto”<sup>\*)</sup>) fanno indigestione di verità senza senso, affermazioni prive di fondamento che, solo per il fat-

to di venir ripetute all'infinito, si tramutano in dati di fatto. Un'abbuffata di violenza e di idiozia che gonfia l'anima fino a farla crepare come il povero Stracci, non però sulla croce mascherati da ladroni, ma su una poltrona mascherati da pantofolai o su una macchina il sabato notte travestiti da coglioni.

Se l'allegoria è divenuta più chiara cinquant'anni dopo, il senso morale appare ancora più esplicito in un'altra frase dell'intervista:

“E che cosa ne pensa della società italiana?”

“Il popolo più analfabeta, la borghesia più ignorante d'Europa”.

La risposta, esagerata e vera allora come ora, provoca un duplice moto di indignazione: verso la società italiana, che non si salva qualunque classe sociale si consideri, ma anche verso il grasso regista che la pronuncia, un intellettuale tronfio che recita le proprie poesie, nel quale Pasolini ha voluto disegnare una ironica autocaricatura.. “Lo terzo senso” dice Dante “si chiama morale, e questo è quello che li lettori deono intenteamente andare appostando per le scritture, ad utilidade di loro e di loro discenti”<sup>\*\*</sup>. Nella scrittura filmica pasoliniana si può intendere moralmente che la salvezza dal naufragio culturale non viene dagli intellettuali, dai poeti, dai filosofi, ma dalla capacità di acquisire una coscienza sociale condivisa. Quando questa manca si finisce per accettare tutto, si corre il rischio di strafogarsi fino a morire e i poeti, quando succederà, potranno solo pronunciare frasi di autocompiacimento: "Povero Stracci" dice il regista alla fine “crepare: non aveva altro modo per ricordarci che anche lui era vivo”. Buon appetito.

---

\* Dante, *Inferno*, III, 55-56.

\*\* Dante, *Convivio*, II trattato, I, 5 [appostare: trovare, scoprire]

## **Coltivare l'ombra è il lavoro del poeta \***

Ci sono abitudini che nella loro tacita, frettolosa ritualità possono rivelarsi preghiere, orazioni laiche a una divinità che probabilmente non esiste, ma che sicuramente è dentro di noi. Fenomeno che può palesarsi nei modi più diversi: a me per esempio succede attraversando di corsa una piazza per tornare a casa dal lavoro. Mi capita infatti di passare, cinque giorni alla settimana, davanti alla chiesa di Santa Maria Novella a Firenze. Fino a qualche anno fa, prima che facessero pagare il biglietto, spesso entravo per qualche minuto per confrontarmi con il passato e con la religione, io non credente, e provare a capire un po' meglio anche me stesso. Muovere le forme biologiche del mio corpo fra le petrose forme di quell'architettura mi aiutava ad avvertire delle corrispondenze fra armonie naturali e armonie dell'intelletto che davano una sorta di benessere fisico. Oggi che non entro più, continuo tuttavia ad essere beneficato dall'antica basilica, perché l'esterno offre doni altrettanto preziosi e densi di emozioni. La facciata di Leon Battista Alberti è un poema in pietra che ammutolisce. Anche dare una semplice occhiata mentre in fretta si attraversa la piazza è come leggerne un canto, recitarne qualche strofa. Il ritmo delle geometrie, la ricorrenza di certi numeri come il 2 e il 4, le simmetrie di cerchi, quadrati e triangoli comunicano una perfezione che è la stessa dell'universo, del macrocosmo, e ci dicono che il lavoro dell'artista non è tanto (o soltanto) quello di produrre cose reali, ma rivelarci attraverso delle simulazioni la

---

\* "L'area di Broca", n.90-91, 2009-2010.

natura profonda e segreta di quelle stesse cose. Il lavoro di Leon Battista Alberti ci rivela che il mondo è retto da rapporti matematici, quegli stessi che regolano le molecole di carbonio, idrogeno e ossigeno che compongono tutti gli organismi biologici, compreso il nostro. Per questa ragione, quando attraverso gli occhi entra nel nostro corpo, quella facciata produce il senso di meraviglia e benessere che è dato dalla percezione di una sorprendente profondissima affinità.

In fin dei conti il lavoro dell'artista non è imitare o rappresentare o raffigurare o descrivere in qualche modo la realtà; è simulare la realtà, capirne la natura profonda e offrirne un modello nella sua opera. L'arte è simulazione come lo è il gioco per i bambini che si affacciano alla confusione del mondo. Giocando i bambini non imparano come si guida un camion o si cuoce un pollo. Imparano che ci sono dei ruoli e delle regole di relazione, che c'è il piacere e il dolore, che ci sono gerarchie da rispettare o da combattere. Il significato del gioco non sta solamente in quello che vediamo in superficie, ma anche e soprattutto nella sua natura profonda, nell'essere regolato anch'esso da rapporti matematici, da una logica simulatoria che lo rende possibile e ne governa il manifestarsi. Se questa logica si rompesse, il gioco perderebbe contenuto e morirebbe. Allo stesso modo ogni genere di arte si estinguerebbe se si limitasse ad imitare o descrivere il mondo rinunciando a simularne in qualche modo la struttura molecolare, magari agendo su di essa per deformarla rivelando particelle segrete. I poeti questo lo sanno da tempo, perché in realtà la poesia non comunica con le parole, ma attraverso il modo in cui le parole sono messe insieme, nelle relazioni che fra esse si stabiliscono. Nella

poesia c'è sempre un contenuto formale profondo che si nasconde sotto la superficie delle frasi ed è lì che si concentra il lavoro del poeta, perché è lì, sotto la superficie, nel lato d'ombra delle parole e dei segni, che l'arte può generarsi. Senza quell'ombra, senza quel nascosto combinarsi di segni, senza quell'agitato silenzio di parole, non ci sarebbe poesia, non ci sarebbe arte. Coltivare l'ombra è dunque il lavoro del poeta.

## L'irruzione di Rimbaud\*

*Il gallo silvestre* – Segue percorsi sbiechi la memoria, sguscia negli angoli, ma poi talvolta ritorna su se stessa chiudendo cerchi rimasti a lungo aperti. Mi è capitato, qualche tempo fa, di ascoltare una trasmissione radiofonica dove si parlava di deserti. Ricordo che, fra gli altri intervenuti, a un certo punto qualcuno osservò come il deserto ci dia una visione del mondo futuro, un'immagine di quello che sarà quando la vita scomparirà dal pianeta: una drammatica e vasta solitudine come quella che Giacomo Leopardi ha descritto ed evocato nel *Canto notturno* e nel *Cantico del gallo silvestre*. Confesso che quest'ultimo testo non lo avevo ben presente alla memoria, così andai a cercarlo in mezzo alle altre *Operette morali* e, rileggendolo, restai particolarmente colpito da questo passo. «Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire. Non potendo morire quel che non era, perciò dal nulla scaturirono le cose che sono. Certo l'ultima causa dell'essere non è la felicità; perocché niuna cosa è felice. Vero è che le creature animate si propongono questo fine in ciascuna opera loro; ma da niuna l'ottengono: e in tutta la loro vita, ingegnandosi, adoperandosi e penando sempre, non patiscono veramente per altro; e non si affaticano, se non per giungere a questo solo intento della natura, che è la morte». Non pensai più ai deserti o al futuro della terra. Prima mi chiesi: "Ma Freud l'avrà letto questo gallo silvestre prima di scrivere *Al di là del principio*

---

\* "L'area di Broca", n.94-95, 2011-2012.



*del piacere?* Prima di formulare l'idea del principio di morte?" Poi mi tornò in mente tutta una storia di letture e scoperte culturali che mi riportarono indietro di decenni, indietro indietro fino ai tempi del ginnasio, fino al 1972.

*L'avventurosa scoperta della forma* – Non era facile quarant'anni fa trovare libri di poesia in traduzione con il testo originale a fronte. Non era facile, bisogna specificarlo, se avevi 15 anni, pochi spiccioli alla settimana e vivevi in una città con una sola libreria che incuteva un po' di timore. In realtà dove abitavo c'era anche un altro negozio che vendeva libri: la cartolibreria della signorina Manoni. Era lì che ogni anno, a settembre, andavo a ordinare i manuali per la scuola e i dizionari, ma per il resto dell'anno rimaneva solo un nome: "La Manoni" e un odore, un profumo di cancelleria, di penne e matite e quaderni che ancora mi aleggia nel naso.

Francamente, il mio noviziato librario di studente ginnasiale non l'ho fatto in una normale libreria o in biblioteca, ma sotto i portici della mia città, alla fermata dell'autobus che mi riportava a casa. Lì, dove duecento anni prima si piazzavano i mercanti della Fiera Franca, resisteva un libraio peripatetico con una lunga bancarella piena di volumi e volumetti. Quando uscivo da scuola lui era già a casa a mangiare, ma la bancarella era sempre là, chiusa da vetri protettivi che permettevano agli sguardi di soffermarsi su copertine e titoli, autori ed editori e collane e generi. In quei 10-15 minuti di attesa, ogni giorno per sei giorni alla settimana per un paio d'anni, come in un corso in autoapprendimento, ho imparato i fondamenti dell'arte bibliografica, il piacere di conoscere nomi di autori, editori, dimensioni e forma dei libri senza conoscerne il contenuto.

Grazie ai volumetti della BUR (la Biblioteca Universale Rizzoli), quelli originali, poveri poveri e giallini, in bella vista sulla bancarella peripatetica, cominciai a memorizzare decine di nomi di scrittori e di titoli, libri mai letti che però definivano un universo che avrei potuto esplorare. Un piccolo universo di Babele che, quando nel 1973 dalla signorina Manoni comprai la Garzantina della Letteratura (prima edizione, 3500 lire), mi si fece piano piano più chiaro e razionale. In quei mesi cruciali fra il '71 e il '73 mi si formò l'opinione che quei volumetti e libri e manuali Hoepli che vedevo di là dal vetro avrei potuto anche toccarli, aprirli, sfogliarli. In effetti quando uscivo a mezzogiorno e un quarto il peripatetico era ancora lì. Così cominciai ad approfittare dell'assenza dei vetri per allungare le mani su quegli oggetti di carta. Scoprii che i volumetti BUR avevano prezzi diversi: il volume singolo 100 lire, il volume doppio un po' di più, quello triplo ancora di più. Comprai un volumetto singolo, *La serva amorosa* di Goldoni, e con quell'azione timorosa iniziò la mia carriera di lettore adulto. Ormai il ghiaccio era rotto, così decisi di guardarmi intorno, anche perché tutti quegli autori di mezzo mondo, antichi e moderni, ormai in qualche modo li conoscevo. Chissà se altrove avrei potuto trovare dell'altro! Provai a entrare dalla Manoni, benché non fosse settembre, e comprai qualcosa anche lì.

Nel '74 cominciarono a comparire nella mia città anche i Grandi Libri Garzanti e nella bancarella fecero la loro comparsa i Paperbacks Poeti della Newton Compton. Non ero un grande lettore di poesia. Da buon liceale a casa avevo Petrarca, Foscolo, Leopardi, ma insomma la poesia che mi attirava era quella delle canzoni rock o dei cantautori. Nel frattempo, però, le esplorazioni si erano allargate, la bancarella e la Manoni

non bastavano più. Dall'altra parte della via dei portici, all'imbocco del ponte sul fiume, c'era un'edicola che ogni tanto accanto alle riviste esponeva dei tascabili, in genere degli Oscar Mondadori, quelli da 350 lire. Divenne un'abitudine fare una capata anche lì prima di andare alla fermata, dare una sbirciatina ai titoli e poi riattraversare la strada. Un giorno del 1975 vidi che c'era un colore nuovo dietro il vetro, una copertina di un rosa scuro con dentro un riquadro azzurro con dentro un quadro di Daumier: Baudelaire, *I fiori del male*, con testo a fronte, i Grandi Libri Garzanti. Fra tutte le parole scritte su quella copertina, non mi colpì né l'autore né il titolo né l'editore. Mi colpì una descrizione. Era la prima volta che mi cadevano gli occhi sulle parole "con testo a fronte". Decisi di comprarlo e fu una rivelazione. Dopo Baudelaire fu la volta dei Newton Compton, economici ma rilegati col filo, mica solo incollati: Rimbaud, Verlaine, Corbière e Mallarmé. E devo dire che poter leggere i testi di quegli autori nella loro lingua, poterne intuire il contenuto formale, mi ha come precipitato in un caleidoscopio di simboli e sensi.

*Arthur Rimbaud che desidera l'oblio* – La lettura di Baudelaire con il testo a fronte mi fece comprendere come le traduzioni che avevo letto fino ad allora mi avessero nascosto qualcosa. In quei pochi testi di antologia che mi erano capitati davanti, le parole italiane deformavano il discorso dell'autore, ne oscuravano la poderosa simmetria, la forza matematica del verso, il significato profondo che scaturiva dalla forma, dalla combinazione delle parole, dalla geometrica precisione delle frasi. Cominciai a comprendere che la forza sotterranea della poesia è nella sua forma quando riesce a trasformarsi in senso. La let-

tura di Rimbaud, delle poesie ma anche della *Saison*, delle *Il-luminations* e della sua biografia aggiunsero elementi a questa nebulosa convinzione. La sua parabola poetica e biografica mi sembravano intrecciate: i primi testi in forme metriche tradizionali, con versi canonici e rimati; poi una serie di prose a descrivere una sorta di viaggio agli inferi; quindi altre prose disciolte da una situazione o narrazione unitaria; infine il silenzio, la fuga, la morte. Doveva esserci un senso.

Anni e anni più tardi (ormai la bancarella peripatetica non c'era più, la cartolibreria Manoni aveva cambiato nome, l'edicola aveva cambiato posto e anch'io, del resto, avevo cambiato città) tornando a quelle riflessioni, allargando le letture ad altri poeti, mi sono formato la convinzione che un senso ci sia in quel contrapporsi di ritmo, prosa e silenzio. Mi sono convinto che gli artisti, giocando con il linguaggio, manipolando le parole e le forme, vogliano dirci qualcosa. Qualcosa che riguarda noi nel profondo: i desideri, le paure, la vita. Se mettiamo a confronto poesie e prose, la prima cosa che ci viene da notare è che le une sono più facili da memorizzare rispetto alle altre. Una poesia in rima, anche una poesia particolare come può essere un testo di Rimbaud, si può imparare a memoria abbastanza facilmente. Basta esercitarsi un po'. Per un testo in prosa è certamente più difficile, bisogna acquisire delle tecniche, è un'impresa che solo agli attori professionisti riesce bene. Se vogliamo trovare un senso in questa differenza formale, un significato culturale, un contenuto profondo, potremmo trovarlo a livello simbolico. La poesia simboleggia la memoria, il ricordo stabile, permanente per quanto possano esserlo le umane cose; la prosa è invece la memoria precaria, instabile, è il ricordo che ha bisogno di essere scritto per restare duraturo.

Leggere Rimbaud in traduzione non ci permette di notare questa differenza: tradotte in versi liberi le poesie diventano simili alle prose successive, entrambi i generi perdono significato. Il testo originale a fronte ci mostra invece un viaggio fatale, un percorso dalla memoria all'oblio che rende ancora più drammatico il silenzio finale raccontato nelle note biografiche. In qualche modo oscuro, il passaggio dal verso alla prosa all'afasia alla fuga alla morte ci fa intuire che l'abbandono della poesia è anche desiderio di oblio; che uccidere simbolicamente la memoria è pulsione di morte.

Oggi sono arrivato all'opinione che la poesia sia un modo non di descrivere, ma di sperimentare, evocare e invocare la vita (o la morte, senza la quale l'idea stessa di vita non avrebbe senso). Bastano pochi esempi. Il diffondersi del verso libero nella poesia del Novecento non fu una moda, esprimeva un'intera filosofia: in un secolo di guerre mondiali e genocidi, i poeti non cantano, le parole gli si frantumano, la memoria aranca, prevalgono le macerie, trionfano i frantumi, si desidera l'oblio. Ma anche scrivere in prosa in taluni casi non bastò più a comunicare la maceria esistenziale, tanto è vero che alcune delle opere più significative del secolo scorso rimasero incomplete: Kafka, Musil, Gadda e tanti altri si arresero, lasciarono perdere, affidando proprio a quell'incompletezza il senso profondo del loro lavoro. Attraverso la forma questi poeti hanno comunicato la medesima idea che Leopardi aveva espresso più di un secolo prima con le parole del gallo silvestre: le creature animate si affaticano «per giungere a questo solo intento della natura, che è la morte». Che è la dissoluzione. Che è l'oblio.

## L'espressionismo mediterraneo di Dino Campana\*

Ardengo Soffici molti anni dopo avrebbe ricordato così quell'incontro del 1913: "Un uomo giovane, d'una venticinquina d'anni, tarchiato, con capelli e barba d'un biondo acceso, la faccia piena e di color roseo, illuminata da un paio d'occhi celesti che esprimevano a un tempo sincerità e timidezza". Lui e Giovanni Papini si trovavano nella tipografia di *Lacerba* e quel giovane biondo, dalla faccia rosea e barbuto, gli stava consegnando un quadernetto contenente la "tragedia dell'ultimo germano in Italia". Al momento non gli diedero molta importanza: il barbaro (o germano che fosse) diceva di chiamarsi Dino Campana e dovette sembrargli, più che altro, uno dei tanti squinternati che li contattavano per proporgli manoscritti. Lo trattarono con cortesia, gli dissero qualcosa del tipo: "Le faremo sapere" e poi, quando se ne andò, tirarono un sospiro di sollievo. In realtà avrebbero dato un'occhiata a quei fogli di quaderno e ci avrebbero trovato anche qualcosa di molto buono, ma poi si dimenticarono di quel manoscritto e, durante un trasloco, lo persero. Un anno dopo lo stesso Soffici, passando davanti a una libreria, vide in vetrina un volumetto, ne lesse il titolo: *Canti orfici*, lesse il nome dell'autore e vi riconobbe il biondo barbuto e squinternato dell'anno prima. In quelle pagine che (parole sue) si mise a sfogliare "febrilmente", gli ricomparvero, si materializzarono le frasi, i versi, l'oscura congerie di raffigurazioni, i testi perduti dell'anno prima. Tra essi,

---

\* "L'area di Broca", n.100-101, 2014-2015.

quasi a metà del libriccino, anche una breve, perfetta poesia dedicata a un suo quadro.

Faccia, zig zag anatomico che oscura  
La passione torva di una vecchia luna  
Che guarda sospesa al soffitto  
In una taverna café chantant  
D'America: la rossa velocità  
Di luci funambola che tanga  
Spagnola cinerina  
Isterica in tango di luci si disfà:  
Che guarda nel café chantant  
D'America:  
Sul piano martellato tre  
Fiammelle rosse si sono accese da sé.

Erano versi sorprendenti nella partitura simbolista dei *Canti orfici*. L'armamentario di chimere e torri barbare, opulente matrone e sorrisi di Cerere bionda, le immagini uscite dai quadri di Moreau e Previati (piaga rossa languente, fini capelli vegetali, forme ignude di adolescenti, oro crepuscolare...) insomma tutto il bataclan decadente che spuntava qua e là fra i suoi testi qui era assente. Non c'era più la raffigurazione della natura che rivela corrispondenze (come la foresta di simboli di Baudelaire) trasformandosi in rappresentazione di una realtà nascosta. No, qui c'era la traduzione in parole di una raffigurazione deformata del mondo sensibile, una descrizione da cui erano spariti i simboli, sostituiti da metafore dissonanti in cui era la stessa sintassi a comunicare la frammentarietà dell'esperienza, la precarietà dell'oggetto raffigurato, la precarietà del soggetto che descrive. Non sappiamo che reazione abbia avuto Ardengo Soffici a questa poesia in particolare, ma sicuramente il tipo di arte che in quel momento Soffici proponeva, quel

connubio di cubismo e futurismo, deve avere avuto un impatto non secondario nella composizione dei *Canti orfici*. E forse non è un caso che questa breve composizione figuri, come un intermezzo, a circa metà dell'opera. Probabilmente, anzi, è un indizio.

D'altra parte il biondo barbaro non era certo uno sprovveduto. Varie volte, alla ricerca di collaborazioni editoriali per sbarcare il lunario, lo vediamo dichiarare di conoscere cinque lingue ("tranne il russo"). E sappiamo che in molti dei posti in cui viaggiò, in Europa e America latina, frequentava le biblioteche e leggeva testi nella lingua del posto, tenendosi aggiornato sulle tendenze letterarie e artistiche. Di sicuro conosceva il cubismo (in uno dei brani dedicati alla Verna scrive di "creature del paesaggio cubistico") e aveva qualche ruvida familiarità con i futuristi. Tutto questo si riconosce nello stile, nella forma dell'espressione dei *Canti*, nella sintassi frantumata, nell'iterazione insistita, a volte ipnotica, nell'iperbolico accumularsi di parole, nel mimare (ma chissà se si tratta soltanto di imitazione?) il linguaggio del delirio. Contemporaneo di D'Annunzio e Gozzano, ma anche di Rilke, di Trakl e Apollinaire, appassionato di Poe e di opera lirica, Campana accoglie la cultura del suo tempo in modo talvolta consapevole e talvolta istintivo, portandovi un contributo che non è facile individuare, ma che tuttavia oscuramente percepiamo. Frutto di un contesto culturale in movimento, in rapido passaggio da un atteggiamento in cui si pretendeva di descrivere il mondo per come era e per cosa significava (realismo, impressionismo, naturalismo, verismo, simbolismo), a un atteggiamento speculare in cui si aspirava ad indagare la materia del mondo fino a de-



formarla per scoprirne i lati nascosti (cubismo, futurismo, espressionismo, surrealismo).

Si avverte in effetti nei *Canti orfici* un punto di vista che sta cambiando, uno spostamento di prospettiva, una tensione fra due modi opposti di porsi nei confronti della natura e del reale. E' stato osservato, per esempio da G.C. Argan, che nell'atteggiamento impressionista (e il simbolismo ne è un'estensione) è l'oggetto che si proietta sul soggetto agendo su di esso e influenzandone la percezione. Al contrario, nell'atteggiamento espressionista è il soggetto che si proietta sull'oggetto, costringendolo entro categorie mentali che gli attribuiscono una forma. Soggetti diversi possono pertanto attribuire forme diverse allo stesso oggetto, fino al limite di deformarlo. E' curioso come un tale atteggiamento faccia tornare in mente certe idee dei pitagorici a proposito della facoltà della vista. Questi antichi maestri-sacerdoti avevano sviluppato una teoria secondo la quale noi vediamo perché dai nostri occhi parte una sorta di fuoco, dei raggi che vanno a toccare quello che guardiamo comunicandoci, non è chiaro come, la superficie dell'oggetto. In tal modo saremmo noi a dar forma al reale, sono i nostri sensi a modellare il mondo e non quest'ultimo a imprimersi in noi. Idee apparentemente paradossali che sono state riprese recentemente (e portate all'estremo) in alcune opere di fantascienza. Nel film *Matrix*, ad esempio, i sensi manipolati di individui mantenuti allo stato vegetativo potevano creare un mondo parallelo in cui quegli stessi individui credevano di vivere una vita reale. Ma quelle stesse idee si possono scovare in modo inaspettato anche in altri luoghi. Negli anni in cui Campana stava lavorando ai *Canti orfici*, Giovanni Gentile pubblicò *L'atto del pensare come atto puro* in cui si afferma che la

sola realtà è l'atto del pensare, vale a dire che la realtà esiste solo in quanto la pensiamo, vale a dire che è una elaborazione del soggetto che pensa. Fuori dall'atto del pensare, non c'è realtà, non c'è nulla. Di nuovo: gli occhi del soggetto danno forma al mondo, i sensi creano la realtà.

L'ultima sezione dei *Canti orfici* è dedicata a Genova. Le tre composizioni, due prose e una lunga poesia, hanno titoli descrittivi: *Crepuscolo mediterraneo*, *Piazza Sarzano*, *Genova*. E in effetti i *Canti* sono un'opera descrittiva: descrizione di viaggi, di luoghi, di sogni, di quadri. Tuttavia il mondo descritto in quei testi appare sempre in bilico tra la rappresentazione di una realtà che nasconde significati e la raffigurazione di un universo onirico, retorico, da quinta teatrale, incerto, ansiogeno e ansioso, deforme. Leggiamo in *Crepuscolo mediterraneo*:

"Ed ecco che sul tuo porto fumoso di antenne, ecco che sul tuo porto fumoso di molli cordami dorati, per le tue vie mi appaiono in grave incenso giovani forme, di già presaghe al cuore di una bellezza immortale appaiono rilevando al passo un lato della persona gloriosa, del puro viso ove l'occhio rideva nel tenero agile ovale".

La scenografia è simbolista, tuttavia sembra uscita dalla fantasia di un D'Annunzio straccione, di un profeta da angiporti in preda ad ossessioni. La descrizione è al presente, è pensiero in atto che si fa realtà, ma realtà iperbolica priva di metafore, densa di oggetti e di azioni che l'occhio che guarda modifica, trasforma e trasfigura. Forse quella processione di giovani forme simboleggia qualcosa, più probabilmente è la mimesi di un'allucinazione, come Don Chisciotte che vede giganti al posto dei mulini a vento. Leggiamo in *Piazza Sarzano*:

"Dall'altra parte della piazza la torre quadrangolare s'alza accesa sul corroso mattone su a capo dei vicoli gonfi cupi tortuosi palpitanti di fiamme. La quadricuspide vetta a quadretta ride svariata di smalto mentre nel fondo bianca e torbida a lato dei lampioni verdi la lussuria siede imperiale. Accanto il busto dagli occhi bianchi rosi e vuoti, e l'orologio verde come un bottone in alto aggancia il tempo all'eternità della piazza. La via si torce e sprofonda. Come nubi sui colli le case veleggiano ancora tra lo svariare del verde e si scorge in fondo il trofeo della V.M. tutto bianco che vibra d'ali nell'aria".

Qui gli oggetti prendono vita: edifici, vicoli, statue si gonfiano, palpitano, ridono, si animano in un'atmosfera corrusca. Il crepuscolo si deforma in una sorta di purgatorio onirico, dove le fiamme non bruciano, dove le vie sprofondano, le case volano in una sorta di anticipo di surrealismo, ma anche dell'espressionismo di Scipione, che in opere come *Il cardinale decano* e *La cortigiana romana* esprime le medesime atmosfere di cupo purgatorio. D'altra parte gli scenari marini dei *Canti orfici* hanno sempre qualcosa di inquietante: non siamo mai di fronte al "tetto tranquillo percorso da colombe" che ritroviamo in Valéry. Qui il mare ha sempre qualcosa di notturno, è spesso accostato a immagini di lussuria: "Il mare nel vento mesceva il suo sale che il vento mesceva e levava nell'odor lussurioso dei vichi, e la bianca notte mediterranea scherzava colle enormi forme delle femmine tra i tentativi bizzarri della fiamma di svellersi dal cavo dei lampioni". Il mare è sale, corrosione, disfacimento; la notte mediterranea è bianca, colore della morte in Edgar Allan Poe e in Herman Melville, come bianche sono le colossali prostitute sotto i lampioni. Verso quel mare che emana sale, che "addensa le navi inesausto", sprofonda una via "come una mostruosa ferita". Altrove la partenza

per l'America si deforma in una sorta di incubo: "Ma mi parve che la città scomparisse mentre che il mare rabbriviva nella sua fuga veloce. Sulla poppa balzante io già ero portato lontano nel turbinare delle acque. Il molo, gli uomini erano scomparsi fusi come in una nebbia. Cresceva l'odore mostruoso del mare. La lanterna spenta s'alzava. Il gorgoglio dell'acqua tutto annegava irremissibilmente". Se nel *Cimitero marino* di Valéry il Mediterraneo diviene metafora di tutto ciò che sempre si rigenera, nei *Canti orfici* è generatore di inquietudini, luogo di desiderio, ma universo spaventevole, via per un mondo nuovo, ma anche liquida soglia dell'Ade. Leggiamo in *Genova*:

Vasto, dentro un odor tenue vanito  
Di catrame, vegliato da le lune  
Elettriche, sul mare appena vivo  
Il vasto porto si addorme.  
S'alza la nube delle ciminiere  
Mentre il porto in un dolce scricchiolio  
Dei cordami s'addorme: e che la forza  
Dorme, dorme che culla la tristezza  
Inconscia de le cose che saranno  
E il vasto porto oscilla dentro un ritmo  
Affaticato e si sente  
La nube che si forma dal vomito silente.

E' un brano dall'ultimo testo dei *Canti orfici*, un inno alla "città mediterranea", alla "notte fonda", e forse non è un caso che vi sia un collegamento con il testo dedicato al quadro di Soffici. Quelle "lune elettriche" del secondo-terzo verso rimandano con forza alla "vecchia luna" sospesa al soffitto di quella poesia. L'atmosfera industriale, l'odore di catrame, le ciminiere ricordano l'immaginario futurista. Ma ecco che la visione del porto come un organismo vivente, la sintassi deformata ("e che

la forza / dorme, dorme che culla la tristezza"), la fatica della versificazione, l'ipnotico ricorrere delle immagini e dell'aggettivazione, la visione del fumo come "vomito", l'uso dell'aggettivo "vasto" che richiama l'idea di devastazione, tutto questo ci rivela come quella realtà voglia essere una barocca costruzione dell'io. I versi conclusivi di *Genova* mettono il suggello al lavoro trasfigurante del poeta. In cinque parole troviamo definito lo spazio di significato di tutta l'opera: l'infinito, l'occhio, la devastazione, la notte, il mare. Non sappiamo se questi versi preludano a una partenza, certo vi percepiamo un'attesa. La bianca notte mediterranea si è fatta "devastazione", si è ristretta in una sorta di sfera dantesca cava, mistica, occhiuta, un universo più chiuso, notte serena ma opprimente, mare che si indovina fuori da un porto percorso da stridori di catene, una calma densa di timore e tremore, un presagio di morte che la citazione finale da Walt Whitman rivela in modo enigmatico.

Cigolava cigolava cigolava di catene  
La gru sul porto nel cavo de la notte serena:  
E dentro il cavo de la notte serena  
E nelle braccia di ferro  
Il debole cuore batteva un più alto palpito: tu  
La finestra avevi spenta:  
Nuda mistica in alto cava  
Infinitamente occhiuta devastazione era la notte tirrena.

Cento anni più tardi le stesse notti serene, occhiute, devastanti raffigurate da Campana, notti di desiderio e di spavento, di stridori e speranze, avvolgono l'attesa dei migranti in fuga dalle coste dell'Africa.

*"They were all torn and cover'd with the boy's blood"*

Walt Whitman

## **Nota**

Per il testo e il commento dei *Canti* si rimanda a Dino Campana, *Canti orfici*, introduzione e commento di Fiorenza Ceragioli, Vallecchi, Firenze, 1985. La trascrizione elettronica dei *Canti* è disponibile sul sito Liber Liber ([www.liberliber.it](http://www.liberliber.it)) a cui si rinvia per la ricerca e la contestualizzazione di tutte le citazioni presenti nell'articolo. Per l'opposizione impressionismo / espressionismo si veda G.C.Argan, *L'arte contemporanea 1770-1970*, Sansoni, Firenze, 1970.

## La solitudine dei profeti\*

*Starless and bible black* – C'è un brano musicale dei King Crimson che offre momenti di profonda, ipnotica suggestione: dopo un preambolo strumentale a creare un'atmosfera sospesa e carica di attese, la voce del cantante inizia a emettere parole in apparenza sconnesse, unite da un procedimento analogico di cui è arduo cogliere il senso. Il testo si esaurisce in pochi versi e alla fine di ciascuna delle tre strofe prorompe una frase che è una descrizione ma pare un oracolo: "Starless and bible black", senza stelle e un buio primordiale, un'oscurità biblica, un nero ancestrale. In realtà è una citazione da Dylan Thomas, una raffigurazione di solitudine che però, trasportata in un contesto totalmente alieno, sembra uscire dalle labbra di una sibilla.

E' forse in una notte così che un vecchio, arrivato nella terra di Canaan dall'Anatolia dove lo aveva condotto suo padre, ha una visione, un sogno cattivo e allucinato in cui sente pressappoco queste parole: "Abramo, prendi tuo figlio Isacco, il tuo unico figlio, che tu ami molto, e va' nel territorio di Motia. Là, su un monte che io ti indicherò, lo offrirai a me in sacrificio" (*Genesi*, 22,2). E' noto che poi Abramo ubbidirà al suo Dio, legherà il figlio ad un rustico altare e alzerà il coltello per tagliargli la gola. E' altrettanto noto che un angelo del signore scuoterà il vecchio da quella cupa allucinazione e lo indurrà a deviare la lama sul collo sventurato di un capro.

Ci sono miti che da sempre lasciano senza parole chi li ascolta: la vicenda di Medea che uccide i figli; Caino assassino del fratello, ma protetto da Dio; Edipo che si acceca... Il mito

---

\* "L'area di Broca", n.104-105, 2016-2017.

di Abramo e Isacco sbigottisce in maniera diversa. Medea, Caino, Edipo reagiscono a situazioni e sono in preda a sentimenti: vendetta, invidia, colpa. Il loro agire è guidato dalla follia, un buio della ragione che gli fa compiere gesti inespugnabili. Il delirio di Abramo, al contrario, non è reazione, non è sentimento, non è adirata follia. Il profeta che ce ne tramanda il mito descrive il vecchio patriarca solo attraverso le sue azioni. Udita la voce di Dio, "la mattina seguente di buon'ora Abramo spaccò la legna per il sacrificio e la caricò sull'asino. Prese con sé Isacco e due servi, e si avviarono verso il posto che Dio aveva indicato".

Non sappiamo cosa sia vero in questa vicenda che gli esegeti fanno risalire ad almeno 4 millenni fa. Dei personaggi reali in effetti non possiamo dire molto, ma come personaggi letterari Abramo, Isacco, l'angelo e lo stesso Dio sono sicuramente veri e di certo hanno fatto quelle azioni e hanno detto quelle parole. D'altra parte il mito, come testo letterario e come tutti i testi letterari, ha necessariamente anche un autore, che può essere anch'egli realmente vissuto o frutto della fantasia dei popoli. Omero è l'archetipo degli autori di miti, per due ragioni: probabilmente non è mai esistito e sicuramente non ha mai scritto una parola di ciò che gli è attribuito, anche perché era cieco. L'autore della Genesi potremmo definirlo, con audace anacronismo, un Omero ebraico che per mezzo della verità letteraria ha cercato di comunicare dei frammenti di verità storica. Un poeta, dunque, probabilmente un'intera compagnia poetica, un'oscura società di profeti che nel costruire il proprio monumento letterario ha applicato il metodo di lavoro del poeta: dire per via indiretta, comunicare più significati attraverso le forme del discorso e le forme del contenuto. Forme che poi



altri, dei letterati, degli scribi, dei copisti, hanno fissato nella permanenza della parola scritta.

Il mito di Abramo, una volta trascinato nel terreno dei discorsi letterari, non si salva dalla deriva delle interpretazioni. Il testo si stacca dall'autore e lo abbandona in una solitudine che è quella del travisamento e dell'equivoco, comincia ad avere dei significati a cui l'autore non pensava, comunica altro e poi altro e poi altro, per cui il profeta resta lì da solo con il suo delirio distorto, reinterpreto, stravolto.

Il mito di Eva può essere un esempio. Per millenni lo si è letto sotto l'ombra della nostra tradizione patriarcale: la donna come fonte di perdizione per l'umanità, emblema di spirito disubbidiente, meritevole di punizione. Ma chissà, probabilmente l'oscuro profeta che ne ha elaborato il racconto voleva dirci tutt'altro, magari era una profetessa che all'interno di una cultura matriarcale pensava di comunicare il contrario: "E' solo grazie alla donna che l'uomo diventa uomo, impara a conoscere il bene e il male, cessa di vivere come un animale e diviene responsabile. E' grazie all'intervento, all'iniziativa della donna che l'uomo diviene civile". Chissà?

Allo stesso modo, nel raccontare la follia di Abramo l'anonimo autore, probabilmente, non intendeva ammonirci sulla necessità di seguire ciecamente la parola di Dio, di sottometterci perché poi la divinità sceglie sempre per il nostro bene. Anche 4000 anni fa un'affermazione simile sarebbe stata considerata una sciocchezza: quale dio? Ce ne erano tanti! E' più plausibile che, in un contesto culturale che prevedeva anche l'azione terribile del sacrificio umano, sia arrivato finalmente qualcuno che con voce genuinamente profetica abbia detto: "Guardate che Dio non approva l'uccisione dei figli!" E per

meglio convincere gli ascoltatori, da grande poeta ha tradotto questa sua rivelazione in un mito che a sua volta annuncia una verità rivoluzionaria: ci dice che Dio non è contrario ai cambiamenti.

*Per speculum in aenigmate* - I testi sacri sono pieni di esempi in cui è manifesto l'apprezzamento di Dio per le innovazioni. Nel *Vangelo* di Giovanni si legge:

I maestri della legge e i farisei portarono davanti a Gesù una donna sorpresa in adulterio e gli dissero: "Maestro questa donna è stata sorpresa mentre tradiva suo marito. Nella sua legge Mosè ci ha ordinato di uccidere queste donne infedeli a colpi di pietra. Tu, che cosa ne dici?" Parlavano così per metterlo alla prova: volevano avere pretesti per accusarlo. Ma Gesù guardava in terra, e scriveva col dito nella polvere. Quelli però insistevano con le domande. Allora Gesù alzò la testa e disse: "Chi tra voi è senza peccati, scagli per primo una pietra contro di lei". Poi si curvò di nuovo a scrivere in terra. Udite queste parole quelli se ne andarono uno dopo l'altro, cominciando dai più anziani. Rimase soltanto Gesù, e la donna che era lì in mezzo. Gesù si alzò e le disse: "Dove sono andati? Nessuno ti ha condannata?" La donna rispose: "Nessuno, Signore". Gesù disse: "Nep-pure io ti condanno. Va', ma d'ora in poi non peccare più!" [Giov., 8,3-11]

In questo caso possiamo leggere le parole del profeta Gesù (o del profeta Giovanni, siano esse parole realmente pronunciate o parole del mito cristiano) interpretandole in vari modi. Dio ci dice di perdonare l'adulterio; ci dice anche che siamo tutti più o meno peccatori; in quanto tali non abbiamo il diritto di giudicare gli altri; però non dobbiamo continuare a peccare. Forse ci dice anche che non approva la pena di morte. Ma, e questo dobbiamo leggerlo tra le righe, Dio ci comunica anche che cer-

te tradizioni, certe leggi, anche quelle codificate in altri testi sacri (Levitico, 20,8-27) possono e devono essere cambiate. Concetto, questo, che ritroviamo nel libro sacro dell'islam.

Maometto, come Gesù, come Mosè, come Omero, non ha scritto una singola parola di quelle che gli si attribuiscono. La sua rivelazione è stata tramandata oralmente per una ventina d'anni e poi fissata in forma scritta durante il califfato di Othman (644-656): da allora il lavoro esegetico non si è mai interrotto e le interpretazioni dei dotti hanno riempito volumi, creato una civiltà, scatenato guerre. Alcuni passi del *Corano* hanno anche aperto dispute culturali che sono tuttora vive e provocano contrasti. I versetti 3 e 4 della Sura IV (An-Nisâ' - Le donne) recitano testualmente:

(3) E se temete di essere ingiusti nei confronti degli orfani, sposate allora due o tre o quattro tra le donne che vi piacciono; ma se temete di essere ingiusti, allora sia una sola o le ancelle che le vostre destre possiedono, ciò è più atto ad evitare di essere ingiusti. (4) E date alle vostre spose la loro dote. Se graziosamente esse ve ne cedono una parte, godetevela pure e che vi sia propizia.

Sono versetti che al lettore di oggi possono apparire un po' enigmatici e, del resto, devono esserlo stati anche nel passato vista la mole dei commenti che hanno suscitato. Anche perché Dio ha sempre parlato *per speculum in aenigmate*, nel riflesso di uno specchio e per via enigmatica. Tuttavia sono i versetti in cui ai devoti mussulmani viene concessa la poligamia. Dalle parole del profeta, di colui che parla al posto di Dio, che traduce nella lingua degli uomini il discorso divino, capiamo che un uomo può sposare più di una donna: due, tre, quattro. Il numero cinque non è pronunciato e pertanto possiamo ragionevolmente supporre che la prescrizione della divinità non

permetta di avere più di quattro mogli, precisando poi anche l'obbligo di lasciar loro disporre della propria dote. Questo è il contenuto manifesto del discorso sacro. Tuttavia, se ammettiamo che il testo profetico è anche testo poetico non possiamo evitare di cercarvi quello che si nasconde sotto l'ombra delle parole, quel contenuto profondo che si cela nella forma e nelle relazioni fra chi dice e chi ascolta, chi scrive e chi legge.

Come il dio di Abramo, anche il dio dell'islam è rivoluzionario: in una società in cui la poligamia non aveva limiti di numero e le donne non avevano diritto alla proprietà, ecco un profeta che annuncia tempi nuovi, nuovi diritti, nuovi limiti all'arbitrio. Il versetto 7 della stessa sura stabilisce:

Agli uomini spetta una parte di quello che hanno lasciato genitori e parenti; anche alle donne spetta una parte di quello che hanno lasciato genitori e parenti stretti: piccola o grande che sia, una parte determinata.

Si tratta di una novità eversiva, ma ad Allah non dispiace il mutamento, soprattutto se consolida il diritto. Dio ci mostra che, laddove c'è ingiustizia, cambiare è lecito: *halal!*

*Vox clamantis in deserto* - E' destino dei profeti antichi, tuttavia, lasciare nell'incertezza chi li ascolta o chi ne legge le parole. Raramente trascrivono le loro visioni, raramente controllano ed approvano ciò che altri registrano di quanto pronunciato a voce. Abramo, Mosè, Gesù, Maometto non lasciano documenti scritti. Come gli oracoli della Pizia, anche i loro detti vengono dapprima tramandati a memoria e solo dopo una o innumerevoli generazioni vengono fissati nella permanenza della scrittura. E' improbabile pertanto che quanto leggiamo siano le parole uscite dalle bocche di quei visionari, in

quell'ordine, con quel suono, con quelle pause. Il senso globale può essere quello, come in una traduzione, ma proprio come in una traduzione i significati formali non possono più essere quelli originari.

Curiosamente, esegeti e devoti si sono sempre trovati d'accordo nel voler estrarre significati dal contenuto formale dei testi profetici, interpretando strutture, suoni, etimologie, prosodie, lemmi come se fossero usciti direttamente e in quella forma dalle bocche dei profeti. E invece si tratta di traduzioni di traduzioni di traduzioni, all'infinito: al termine di questa vertigine ci siamo noi che leggiamo; all'inizio c'è il profeta, in una solitudine che è ormai senza rimedio, in una lontananza assoluta da cui non è possibile far percepire la sagoma originaria delle parole.

Nella traduzione latina del *Libro di Isaia* possiamo leggere questa frase: " vox clamantis in deserto parate viam domini rectas facite in solitudine semitas dei nostri" (Is. 40,3). E' una citazione dalla *Vulgata Editio* della *Bibbia*, ma quella che abbiamo appena letto è in realtà una traduzione della frase latina originaria, quella uscita dalla penna di Girolamo: la sua grafia era sicuramente diversa, le parole probabilmente una attaccata all'altra, solo la mancanza di maiuscole e punteggiatura, come in un rotolo del V secolo, ci danno una pallida immagine di come doveva essere quel testo. Poi Girolamo ripete parte della frase traducendo l'evangelista Matteo: "vox clamantis in deserto parate viam domini rectas facite semitas eius" (Mt, 3,3). Se andiamo a vedere alcune recenti traduzioni in italiano scopriremo che le due frasi hanno avuto rese diverse, come se Isaia avesse scritto " vox clamantis: in deserto parate viam domini" e Matteo " vox clamantis in deserto: parate viam domini". Le

versioni moderne sono condotte sugli originali in ebraico e in greco, ma la Vulgata riporta frasi identiche. Il povero Isaia è rimasto solo, quello che ha detto lo abbiamo manipolato, costretto in altre lingue, modificato, le parole lo hanno lasciato a tracciare sentieri per il suo Dio "in solitudine". Nella stessa solitudine in cui vagano gli altri profeti che abbiamo inevitabilmente frainteso, travisato, usato.

### **Riferimenti bibliografici**

Citazioni da: *La bibbia interconfessionale*, ElleDiCi, Firenze, 1985; *Il corano*, Newton Compton, Roma, 2010. Sulla veridicità dei personaggi letterari si veda U.Eco, *La verità? E' solo nella finzione*, in "La Repubblica", 30 giugno 2009.

## Quando l'autore traduce sé stesso\*

*Il fotografo* di Gabriella Maletti è un testo di cui esistono almeno tre versioni: il racconto, la sceneggiatura, il video. Il primo potremmo considerarlo come una sorta di testo originale, mentre gli altri due si potrebbero definire come traduzioni.

Il termine traduzione non è così arbitrario come sembra. Roman Jakobson, in un saggio risalente agli anni '50, aveva distinto tre grandi categorie di traduzioni: quella vera e propria da una lingua a un'altra (interlinguistica); la parafrasi di un testo nella stessa lingua (endolinguistica); la trasformazione di un testo scritto in un testo di altra natura, ad esempio visivo (intersemiotica). Si potrebbe allora dire che il passaggio dal racconto alla sceneggiatura sia una sorta di traduzione endolinguistica, e il passaggio dalla sceneggiatura al video sia una sorta di traduzione intersemiotica.

Una caratteristica generale dei processi traduttivi è l'impossibilità di trasferire nel nuovo testo tutta la quantità e la qualità dell'informazione originale. L'informazione contenuta nel testo traduce è sempre diversa anche nella più fedele delle traduzioni, perché una parte si perde per strada, mentre un'altra parte se ne aggiunge, spesso involontariamente, come contributo creativo del traduttore. Tutto questo conduce non certo a tradire il testo (espressione priva di senso), ma a darne un'interpretazione parziale. E non c'è niente di strano, dopo tutto, visto che ogni volta che leggiamo un testo, anche nella nostra lingua, in realtà noi lo interpretiamo. Resta il fatto che ad ogni

---

\* In Gabriella Maletti et alii, *Il fotografo*, Gazebo, Firenze, 1994 ([www.emt.it/gazebo/qg01aavv.rtf](http://www.emt.it/gazebo/qg01aavv.rtf)).

traduzione il contenuto del testo si modifica, talvolta in modo lieve, talvolta in modo radicale.

*Il fotografo*, nel suo passaggio dalla forma scritta narrativa a quella audiovisiva, subisce delle modificazioni di significato abbastanza profonde e tipiche di molte trasposizioni teatrali o cinematografiche. Osserviamo questo brano del racconto e confrontiamolo con la sua traduzione in sceneggiatura:

“Un crepitio seguito velocemente da un botto provenienti da fuori fecero balzare in piedi il fotografo, il quale corse alla finestra e dall'inferriata vide un uomo che con il fucile in mano stava passando laggiù tra gli alberi radi. Il fotografo allora chiamò a squarciagola, ma il cacciatore proseguì il cammino tenendo al collo qualcosa, forse selvaggina. Il fotografo strinse tra le dita l'inferriata, tentò di scuoterla. Chiamò aiuto, si sgolò agitandosi nella luce”.

“Si ode un colpo, come di uno sparo. Il fot. si riscuote, balza in piedi e va alla finestra della cucina. Nei campi vede passare un uomo con un fucile in mano, tra gli ulivi. Il fot. si sporge e chiama, si agita, allunga le braccia. Urla. Dice: "Ehi, ehi!, aiuto, venite ad aiutarmi, sono qui... ehi!, sono qui... qui... ehi, laggiù!, qui alla finestra!...". L'uomo con il fucile passa e se ne va”.

Il racconto ha una dimensione temporale che è quella dell'esperienza conclusa e del "racconto storico". Scritto al passato remoto da un narratore che ha seguito il protagonista in tutti i suoi movimenti e pensieri, ci appare come un tentativo di razionalizzare un vasto caos di fenomeni. Osservava infatti Roland Barthes: “Dietro il passato remoto si nasconde sempre un demiurgo, dio o esecutore; il mondo non è inspiegabile quando lo si narra, ciascuno dei suoi accidenti è circostanziato, e il passato remoto è precisamente quel segno d'ope-



razione con il quale il narratore riconduce le divergenze della realtà a un verbo esile e puro, senza densità né volume o estensione, la cui sola funzione è di ricongiungere il più rapidamente possibile una causa e un fine” [1953, tr.it. p.44]. Raccontando eventi che si sono già svolti, il narratore sa come andata a finire la storia, e il suo lavoro appare quello di tirare le fila di una vicenda che è solo da rendere comprensibile. E l'autore che utilizza il passato remoto, più che riflettere su un'esperienza esistenziale, sembra porre all'attenzione del lettore un sistema di significati in sé chiuso e coerente. Il racconto di Gabriella Maletti in effetti è questo: non la registrazione di una serie di eventi, ma la rielaborazione di quegli stessi eventi in un sistema coerente di contenuto, di cui spetta poi al lettore trovare una chiave interpretativa più o meno provvisoria.

La sceneggiatura, al contrario, è scritta al presente, una forma temporale tipica del "discorso" *in fieri*. Qui il narratore non sembra che stia organizzando gli eventi, ma che li stia osservando nel momento stesso in cui hanno luogo. Non si comporta più da demiurgo, ma da osservatore distaccato di una serie di fenomeni dei quali non conosce né sa riconoscere i rapporti causali: avvengono e basta, si mostrano all'occhio che li percepisce prima che la ragione riesca ad elaborarli. Ancora Roland Barthes rilevava che “quando il racconto è messo da parte e gli sono preferiti altri generi letterari, oppure quando all'interno della narrazione il passato remoto è sostituito da forme meno esornative, più fresche, più dense e più vicine al linguaggio parlato (il presente o il passato prossimo), la Letteratura allora diviene depositaria dello spessore dell'esperienza e non del suo significato. Le azioni, divise dalla Storia, non lo sono più dai personaggi” [id. p.46].

In alcuni punti della sceneggiatura, però, vi è come uno sdoppiamento. In due o tre occasioni, infatti, interviene un secondo narratore (la voce narrante) che introduce il proprio discorso con il passato remoto o il trapassato: “A qualcuno che gli aveva chiesto delle sue macchine fotografiche, il fotografo disse...”, e ancora: “...aveva detto il fotografo a un passeggiatore ... disse il fotografo al passeggiatore”. Si tratta, è vero, di brevissimi momenti di ambiguità, di esili indizi della presenza di una ragione che sa ritrovare le connessioni fra le cose, ma sono indizi importanti, indizi confermati e resi più evidenti dai due episodi onirici (la visione del ballo e i ricordi della spionaggio) assenti nel racconto. Il testo, pertanto, rimane senz'altro proiettato sull'istante presente e sulla descrizione, ma rivela e rivendica la sua derivazione letteraria, il suo essere anche "racconto storico", in queste piccole anacronie.

Il video per certi versi si riavvicina al testo di partenza. Le immagini di per sé sono atemporali, non si possono definire né presenti né passate, né "discorso" né "racconto storico". In genere, forse ormai condizionati dalle dirette televisive, tendiamo a considerare ciò che vediamo su uno schermo come accaduto in quell'istante, e l'occhio della cinepresa o della telecamera lo assimiliamo a quello del narratore che descrive gli avvenimenti al presente. Nel caso, però, vi sia una voce narrante che ci obbliga a situare quegli avvenimenti in un passato più o meno lontano, ecco che la forma del "racconto storico" e il punto di vista dell'esperienza conclusa tendono a prevalere sul "discorso". Nel video di Gabriella Maletti il primo intervento vocale non è costituito da una battuta di dialogo, ma da poche parole di una voce narrante (le abbiamo già citate) che stabiliscono subito il punto di vista temporale: “A qualcuno che gli

aveva chiesto delle sue macchine fotografiche, il fotografo disse...". In tal modo la vicenda si situa immediatamente nel passato ritrasformando il testo da prevalentemente discorsivo a prevalentemente narrativo. Se nella sceneggiatura il narratore sembra seguire gli avvenimenti registrandone con apparente obiettiva passività il succedersi, nel video la volontà organizzativa (l'impulso demiurgico) torna ad essere più evidente, pur senza giungere, bisogna precisarlo, alla compiutezza del racconto.

Il video, per la sua duplice natura semiotica, per l'intersecarsi del piano verbale con quello visivo che produce effetti sul significato, ci appare in una posizione intermedia fra i due testi che lo hanno preceduto. Il piano visivo infatti, la pura immagine che si muove sullo schermo, grazie all'ambientazione contemporanea e nonostante gli interventi della voce narrante, conserva comunque la sua ambigua atemporalità che l'avvicina al "discorso" della sceneggiatura. E allora quegli inserti narrativi producono come uno stridore stilistico, una dissonanza delle forme che dà alla dimensione temporale un significato più problematico. Si ha in definitiva l'idea che l'autrice, traducendosi due volte, abbia voluto rimettere in discussione le conclusioni cui era giunta nel racconto, esplorare la sua materia da altri punti di vista, spogliarsi della sua veste di demiurgo per giungere ad una forma meno definita e definitiva, più provvisoria e più aperta al lavoro interpretativo del lettore-spettatore.

## Riferimenti bibliografici

Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil, 1953 (tr.it. *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici, 1960); Roman Jakobson, *Linguistic Aspects of Translation*, in R.A.Brower (ed.), *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959 (tr.it. *Aspetti linguistici della traduzione*, in R.Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1963).

## **Cinque domande sulla poesia\***

### ***1. Che funzione ha oggi la poesia? A cosa serve?***

Oggi come ieri la poesia aiuta a vivere fingendo, esercitando pratiche di magia, esplorando le parole per catturare simulacri di cose e poi, illusoriamente, le cose stesse. Per chi scrive, così come per chi legge o ascolta, la poesia è un'attività di simulazione, è gioco (se non proprio menzogna). In quanto gioco serve a rendersi conto delle ineludibili regole di questo mondo. Ci aiuta a riconoscerle, ci allena a rispettarle, ci consente di trasgredirle, ci dà l'illusione di poterle eludere o distruggere. Ancora oggi la poesia, come la matematica, come la musica, ha un formidabile valore pedagogico.

### ***2. Come è cambiata la poesia negli ultimi 50 anni?***

Negli ultimi 50 anni è successo qualcosa di simile a quanto successe in Europa tra l'XI e il XIII secolo. La poesia ha smesso di parlare latino, la lingua dei chierici, dei pensosi intellettuali, dei pronipoti dell'ermetismo o degli ermetisti ideologizzati e si è data ai giullari, ai trovatori. Come nella Provenza del XII secolo oggi la poesia è soprattutto cantata, i poeti sono cantanti e gruppi che tengono concerti negli stadi. La poesia non si legge ma si ascolta, spesso la si ripete cantando, a volte la si balla. Nel XII secolo solo una piccolissima élite leggeva poesia scritta, mentre la massa di tutti i ceti sociali apprezzava i testi cantati dai trovatori; così oggi una élite altrettanto esigua legge poesia. Chissà, forse in futuro Biagio Antonacci sarà

---

\* "L'area di Broca", n.106-107, 2017-2018; ristampato in *Poesia XXI*, Porto Seguro, Firenze, 2019..

studiato come Bertrand de Born, e nessuno si ricorderà più di Mario Luzi come di Hildebert de Lavardin. I testi delle canzonette sono di qualità scadente? Può darsi. Ma alle radici di tutta la letteratura italiana c'è la canzonetta di un giullare: "Salva lo vescovo senato".

### ***3. Come si identifica oggi il linguaggio della poesia?***

Sul piano del contenuto: tutto ciò che non è comunicazione pratica, informazione, istruzioni per l'uso, regole, cronaca di fatti, ma descrizione contemplativa, memoria, sentimento, ironia rischia di finire nel calderone della poesia. E però, senza una forma che aggiunga senso, il discorso rimarrebbe semplice comunicazione. Ancora oggi per fare poesia è necessario organizzare il testo in modo che la scelta delle parole, ma anche la loro disposizione e il ritmo che assume il loro susseguirsi, esprimano un contenuto, forse non manifesto alla prima lettura o al primo ascolto, ma già oscuramente percepibile. E' quello che ti fa dire: non ho capito, ma mi piace, e che ti induce a rileggere, a riascoltare, a rileggere ancora. Il linguaggio della poesia, anche in questo presente fatto di comunicazioni multimediali, si identifica non nel contenuto manifesto, ma nel mutevole mare delle parole, nella fascinosa densità del testo.

### ***4. Oralità, scrittura, virtualità: come interagiscono i differenti canali nella realizzazione del testo poetico?***

La comunicazione orale richiede testi più facili da memorizzare, quindi predilige il ritmo, la metrica, la rima, tutto quanto aiuti a ricordare le parole. La scrittura non ne ha bisogno, e il verso libero è il prodotto più evidente della comunicazione scritta. Le due forme, quella chiusa e quella aperta, ormai da più di 100 anni interagiscono producendo significato: l'una

come residuo prezioso della tradizione, l'altra come segno di contemporaneità e quotidianità. Da questo incontro e scontro entrambe le forme si sono arricchite di senso. La comunicazione virtuale ha solo moltiplicato la mescolanza dei codici: oralità, scrittura, visualità possono lavorare insieme in quello che chiamiamo multimedialità, che coniuga l'ambigua permanenza della scrittura con la solida precarietà della comunicazione orale.

***5. Qual è lo status del poeta? Perché oggi uno spacciatore o un pornografo sono più accettati socialmente di un poeta?***

Perché il poeta è un ciarlatano, un artigiano dell'inganno, un prete di nessuna religione, una fattucchiera perduta. La professione di "poeta" non è mai esistita. Omero cantava storie alle feste; Saffo gestiva una scuola; Orazio non è certo vissuto con le vendite dei propri libri; Shakespeare scriveva copioni e recitava a teatro; altri sono campati grazie alle rendite di famiglia; altri ancora sono stati insegnanti o giornalisti o si sono arrangiati con mille espedienti. Nessuno è stato poeta come si può essere avvocato o commerciante o marinaio o impiegato del comune. Nella notte dei tempi il poeta era spesso sacerdote o mago o sibilla, qualcuno che usando le parole in modo appropriato poteva modificare le cose, dare la morte o restituire la vita, catturare gli dei. Aveva un potere temuto e riverito. Con il succedersi dei millenni si è conservato il carattere manuale dell'arte poetica, il *poièin*, ma si è via via dissolto l'aspetto magico e sacrale. Oggi il poeta è un artigiano della parola che a tempo perso combina suoni e frasi in modi diversi dal discorso comune, talvolta producendo un'eco di quei primordiali versi intrisi di religione e magia, facendo il possibile per na-

scondersi, per dissimulare, nel timore che i nostri tempi apparentemente intrisi di razionalità possano seppellirlo sotto una coltre di sarcasmo. Per questo, per questa eco lontana che risuona, dico che ancora oggi il poeta è (e dovrebbe esserlo con orgoglio) un ciarlatano, uno spacciatore di elisir, un cerretano dell'anima che grazie all'arte sua poetica ci accompagna fra i mali oscuri del vivere. Ma dirsi ciarlatano non suona bene: meglio dichiararsi ragioniere o maestra o spacciatore, è più serio!



## Il Novecento un secolo binario\*

Un curioso fenomeno, ma interessante, caratterizza questi primi decenni di XXI secolo in Europa occidentale e in Nord America: tra le giovani generazioni, ma non solo, una minoranza sempre meno clandestina e sempre più cospicua ama dichiararsi "non-binaria", con ciò intendendo considerarsi né maschio né femmina, ma sentendosi "fluida". Questa novità del millennio appena nato sta avendo ripercussioni anche a livello linguistico, perché da qualche anno ragazzi e ragazze, ma anche seriosi accademici, si arrabbatano a trovare una forma grafica (se non addirittura fonetica) che possa denotare la loro indefinitezza di genere contrapposta alla definitezza biologica del sesso. Ecco allora da noi un proliferare di asterischi (ragazz\*) e schwa (ragazzə) ed altri espedienti per uscire dalla costrizione binaria del maschile o femminile (ragazzo/i o ragazza/e).

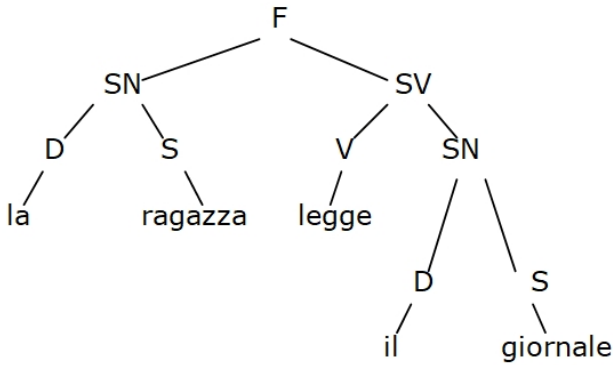
Se il XXI secolo cerca di darsi una patina non-binaria può essere anche per reazione a una tendenza che ha invece caratterizzato il secolo precedente, fino a diventarne uno dei paradigmi culturali più distintivi. La cultura del XX secolo infatti ha spesso fatto ricorso a schemi descrittivi e interpretativi basati sull'opposizione binaria di elementi contrapposti. E anzi, in base a questo paradigma, un elemento acquista senso, comunica un significato, proprio grazie al fatto che possa esserci un suo opposto.

---

\* "L'area di Broca", n.116-117, 2022-2023.

Il 1916 è l'anno di pubblicazione del *Cours de linguistique générale* di Ferdinand de Saussure, uno dei testi più importanti di quella che sarà chiamata linguistica strutturale. Pubblicazione postuma, nell'anno centrale della Grande Guerra, basata sui materiali utilizzati durante i corsi all'Università di Ginevra nel quinquennio 1906-1911. Da un conflitto che divideva in due l'Europa stava nascendo una nuova epoca, contemporaneamente si stavano gettando le fondamenta di un nuovo modo di analizzare il linguaggio, la comunicazione umana, la sostanza stessa della conoscenza. Alla base della linguistica strutturale c'è l'idea che si possano descrivere le lingue umane e il loro funzionamento attraverso l'osservazione di una serie di coppie oppostive: "langue/parole"; "significante/significato"; "paradigma/sintagma"; "sincronia/diacronia". Altri studiosi, anche di scuole differenti, offriranno poi degli aggiornamenti terminologici che, se anche modificheranno il punto di vista su alcuni fenomeni del linguaggio, ribadiranno tuttavia il paradigma dell'opposizione binaria. Louis Hjelmslev, nei suoi *Fondamenti della teoria del linguaggio*, propone altre coppie come "espressione/contenuto" o "forma/sostanza" che poi si combinano dando luogo a un sistema concettuale più complesso. Noam Chomsky, nei suoi saggi sulla grammatica generativa e trasformativa, introduce invece le opposizioni "struttura profonda/struttura superficiale"; "competenza/esecuzione"; "sintagma nominale/sintagma verbale" e via precisando. In molte grammatiche di quegli anni si potevano trovare rappresentazioni sintattiche come la seguente, con tanto di diagramma ad albero.

Frase: "la ragazza legge il giornale" (F=frase; SN=sintagma nominale; SV=sintagma verbale; D=art.det.; S=sost.)



Ad osservare da fuori questo proliferare di opposizioni e distinzioni e coppie sembra di doversi inoltrare in un universo astruso di inutili capziosità. Ma se oggi possiamo permetterci di leggere testi in una lingua sconosciuta, grazie a un traduttore automatico che sta in una macchinetta elettrica di dieci centimetri per cinque, è anche perché quella che appare un'astrusa nebulosa basata su un'ossessione binaria può dialogare con altri linguaggi binari e addirittura trasformarsi in essi.

Chi ha studiato semiotica letteraria negli anni '70 e '80 del secolo scorso, ricorderà senz'altro alcuni passaggi di un manuale di Jurij Lotman che facevano riferimento agli studi di un misterioso (per noi profani) matematico sovietico. Si chiamava A.N.Kolmogorov e, nel primo capitolo de *La struttura del testo poetico* di Lotman, veniva citato per i suoi studi sull'entropia nella comunicazione. Non sto a riportare le formule con cui Lotman cercava di mostrare a noi somari il funzionamento dell'entropia nei testi letterari: non ci capivamo molto allora, non ci capiremmo nulla oggi. Ho riportato questo esempio so-

lo per evidenziare come nella seconda metà del '900 gli studi letterari, sulla scia delle teorie linguistiche più innovative di quei decenni, ambissero ad uno status di scientificità che forse neanche in epoca positivista erano riusciti a darsi. D'altra parte la semiotica, studiando i sistemi e i modi della comunicazione verbale e non verbale, e contemporaneamente rivendicando i suoi legami con certi aspetti della cibernetica e della teoria dell'informazione, si poneva alla base di una feconda scuola di critica letteraria. La letteratura insomma (o perlomeno la metaletteratura) cercava di stabilire una relazione con le scienze esatte, magari senza riuscirci, magari aggiungendo ambiguità a velleità, ma comunque in molti casi con risultati importanti e duraturi. Questi tentativi di geometrizzare lo spirito erano probabilmente velleitari, come mettere un litro d'acqua in cubo di carta; le simmetrie, le ricorrenze, le strutture, le tipologie evidenziavano un'esattezza ambigua ben lontana dalla solidità di un'equazione matematica; tuttavia ci hanno lasciato studi memorabili come quelli di Cesare Segre, Marcello Pagnini, Maria Corti, Gerard Genette, Jurij Lotman e molti molti altri.

Letteratura, lingua, comunicazione, matematica: in realtà alla base stessa della poesia nata dalla musica ci sono rapporti matematici di durata e ricorrenza. Fin dai primordi la poesia si basa sui numeri: numeri di sillabe, numeri di versi, posizione ricorrente degli accenti nei versi, simmetria dei suoni. Non c'è nulla di nuovo in questa volontà di esattezza che sembra prerogativa del '900. Semmai si fa più forte la consapevolezza di questo legame, la coscienza che se il linguaggio si struttura su un sistema di opposizioni binarie, anche altri ambiti della conoscenza e, in ultima analisi, del mondo naturale si strutturano

nello stesso modo o, comunque, sono descrivibili nello stesso modo.

Umberto Eco, nel suo *Trattato di semiotica generale* e in altri suoi studi, fa riferimenti diretti alla teoria dell'informazione citando i lavori di Shannon e Weaver. I due studiosi, intorno alla metà del XX secolo, pubblicano i risultati delle loro ricerche in saggi che già nel titolo rivelano l'apporto della matematica alla descrizione dei processi comunicativi. Lavori come *The Mathematical Theory of Communication* (1949) e *The Mathematics of Communication* (1949) sono rivelatori di questo atteggiamento che fa dei sistemi di cifre la base per descrivere i modi in cui si trasmette la comunicazione fra emittenti e riceventi, siano essi organismi biologici o sistemi meccanici.

Come già nella linguistica strutturale e in quella chomskiana, dove il paradigma binario figura come modello base della descrizione linguistica, anche i lavori di Shannon, Weaver e dei loro colleghi presuppongono un tipo di logica e di aritmetica che si basano sull'opposizione di due termini, per convenzione i numeri zero e uno o le categorie di vero e falso. E' ciò che sta alla base dei processi comunicativi nella teoria dell'informazione, il principio su cui si costruiscono i circuiti elettronici, che proprio sul "passaggio/non passaggio" di impulsi fondano la comunicazione verso le altre componenti di una macchina.

Per chi, come me, è un semplice utilizzatore degli attuali computer, pur avendo qualche abilità nell'uso del linguaggio html o nel costruire semplici ipertesti, tutto questo rimane un nebuloso mistero. Come sia possibile che attraverso impulsi elettrici prendano corpo dei segni o delle immagini su uno

schermo di plastica, o dei suoni che escono da un altoparlante, tutto ciò ripeto è strabiliante, per quanto ormai costituisca un'abitudine quotidiana. Ancora più strabiliante, pensare come possano dei piccoli pezzi di materia, i microprocessori, elaborare quegli impulsi elettrici e trasformarli in testi dotati di senso, in istruzioni per altre macchine, in azioni che provocano reazioni. Fino ad ora sembra che il contributo umano sia imprescindibile, ma negli ultimi anni si sta realizzando un'evoluzione ulteriore che potrebbe trasformare gli attuali embrioni di intelligenza artificiale in un sistema di linguaggi parallelo a quello delle lingue naturali, sviluppando sistemi culturali autonomi rispetto a quelli umani. Il metaverso potrebbe esserne una realizzazione, ma è plausibile che anche la robotica ne sarà influenzata.

D'altra parte, pure nell'evoluzione biologica sono state le mutazioni intervenute all'interno di un altro sistema binario, il DNA, a creare tutta la biodiversità che abbiamo avuto sul



nostro pianeta, e che oggi rischia di regredire. Probabilmente non è un caso che proprio nel '900 si sia scoperta la macromolecola dell'acido desossiribonucleico rilevandone la struttura a doppia elica. Certo, la strumentazione era ben più raffinata che nel secolo precedente, quando J.F.Miescher isolò per primo le molecole di nucleina, ma era diversa anche quella che M.Foucault avrebbe poi denominato "episteme". La cultura del Novecento in qualche modo "invitava" a

ipotizzare, a modellizzare, a descrivere la realtà visibile e invi-

sibile facendo ricorso a schemi oppositivi e speculari. L'immagine a doppia elica del DNA, quindi, può essere considerata emblematica di questa predisposizione a "ricercare per opposti". La metafora dello specchio, posta da alcuni critici alla base dell'immaginario barocco, diventa figura cardine anche del XX secolo. Semplificando, si può dire che la cultura ottocentesca tendeva alla sintesi, all'uno; la cultura novecentesca registra invece la crisi di quell'ideale unitario: è cultura della crisi, che è in primo luogo crisi dell'io. Un cambiamento culturale che, ovviamente, non avviene all'improvviso, ma ha le sue radici già nel XIX secolo. Quando Nietzsche ipotizza che all'origine della cultura occidentale ci sia il conflitto irrisolto tra apollineo e dionisiaco esprime l'idea di una polarità tuttora presente e operante nella cultura. Quando prima di lui Riemann e Lobačevskij elaborano le loro geometrie non euclidee, fanno capire che l'unità delle scienze positive è probabilmente arbitraria. A inizio Novecento sarà poi S.Freud a incrinare definitivamente l'unità dell'io con la sua scoperta dell'inconscio e del conflitto tra io e super-io.

“Euclideo / non euclideo” e “apollineo / dionisiaco” sono solo due dei paradigmi binari dell'Ottocento che avrebbero avuto conseguenze importanti nel secolo successivo. Ma, visto che siamo partiti parlando di linguistica, vorrei aggiungerne un terzo che fu fondamentale nello sviluppo della comunicazione e delle tecniche di trasmissione del linguaggio. Anche perché basato su impulsi elettrici e perché, in qualche modo, ricorda il sistema zero/uno: mi riferisco all'alfabeto Morse, basato sull'alternanza di punti e linee che, pur essendo una traduzione binaria degli alfabeti tradizionali e non un linguaggio ciberne-

tico, comunque sembra contribuire all'evoluzione in senso binario dell'episteme successiva.

Lo stesso pensiero di Freud, nel corso dei decenni, va incontro ad una evoluzione binaria che ne modifica una delle basi. Se all'inizio della sua ricerca Freud poneva all'origine dell'agire istintivo "un" principio: il principio del piacere; vent'anni più tardi sarà indotto a contrapporgli un secondo istinto: il principio di morte. Dall'osservazione dei traumi prodotti dalla guerra, il fondatore della psicoanalisi si trova di fronte all'impossibilità di spiegare tutto l'agire psichico con la pulsione a ricercare il piacere. Così ipotizza che talvolta quell'istinto viene sopraffatto da un'altra pulsione ad esso contraria che è l'istinto di morte. A Eros si contrappone Thanatos: non è certamente una verità scientifica, ma l'episteme novecentesca rende accettabile e plausibile una tale descrizione binaria degli istinti.

Dalla metafisica alla fisica, la forza del paradigma binario non si affievolisce. Un altro apporto del secolo scorso alla conoscenza scientifica concerne la descrizione della materia, delle sue componenti e delle relazioni che si instaurano fra esse. In base a calcoli che, confesso, mi rimangono oscuri quanto il funzionamento dei microprocessori, scienziati di vari paesi sono giunti a ipotizzare l'esistenza di una materia oscura da contrapporre alla materia conosciuta. Nessuno l'ha toccata, né vista, né fotografata, ma certi fenomeni naturali ricorrenti nel dominio delle galassie e nel fondo cosmologico sembra che si possano spiegare solo ipotizzando una presenza invisibile che costituirebbe quasi il 90% di tutta la materia del nostro universo (ammesso e non concesso che sia il solo). Si tratta di speculazioni matematiche e astrofisiche, ma 500 anni fa anche gli



studi di Copernico lo erano, tanto è vero che il primo prefatore del suo *De revolutionibus*, anche per prevenire le critiche che ne sarebbero sorte, proprio questo sosteneva: sono solo ipotesi matematiche *ad hoc* per capirci qualcosa nel moto dei pianeti. Niente di cui preoccuparsi! Poi si è visto come è andata.

D'altra parte sono ancora congetture matematiche (o poco più) quelle che hanno indotto alcuni a formulare l'ipotesi che specularmente ai buchi neri esistano anche i buchi bianchi. Il recente libro di Carlo Rovelli sull'argomento ha risvegliato l'interesse sulla questione facendola uscire dalla cerchia ristretta degli addetti ai lavori. Che sia uno strascico di XX secolo nel terzo millennio? Certo il paradigma binario affascina ricorrentemente i fisici novecenteschi, che in un altro sussulto di specularità hanno formulato l'ipotesi di una opposizione tra materia e antimateria. Ma immagino che, se volessimo indagare nel profondo la cultura umanistica e scientifica del secolo scorso, troveremmo innumerevoli altri esempi di questa attrazione epistemologica per gli opposti. A emblema conclusivo voglio citare il nome di una delle più autorevoli riviste di semiotica che abbiamo avuto (e abbiamo ancora) in Italia: "Versus" o "Vs". Fondata da Umberto Eco nel 1971, si è subito affermata come una sorta di organo ufficiale dei semiologi italiani, trattando temi connessi con le teorie della comunicazione e la filosofia del linguaggio. E quel nome, che potremmo tradurre con "opposto a", talvolta con "contro", è sicuramente indicativo della temperie culturale prevalente in quei decenni.

E' in quel contesto che anche i sistemi digitali binari hanno trovato terreno fertile per affermarsi nell'elettronica. Probabilmente sarebbe successo anche all'interno di una cultura tendente alla sintesi degli opposti (come nell'Ottocento) o in una

cultura tendente alla frantumazione (come sembra l'attuale). Ma l'episteme del XX secolo ha reso più facile l'evoluzione binaria della comunicazione, rendendo possibile la trasformazione di testi formati da lettere o fonemi in sequenze sempre variabilmente alternate di due cifre: zero e uno.

**Nota** – L'evoluzione digitale delle pratiche comunicative, l'informatica e la rete, oggi ci consentono di trovare rapidamente una gran quantità di informazioni, anche quelle che un tempo avremmo potuto reperire soltanto andando in una biblioteca o scartabellando bibliografie in appendice a poderosi tomi accademici. Approfittando di questa comodità, risparmierò ai lettori la lista dei riferimenti bibliografici e, soprattutto, a me stesso un lavoro piuttosto noioso. Cercando in rete autori e testi citati, si troveranno infatti tutte le informazioni: titolo originale (nel caso di traduzioni), anno di pubblicazione, editore, città, pagine e chissà cos'altro. Mi limito a citare, per la metafora dello specchio, M.Pagnini, *Shakespeare e il paradigma della specularità*, Pacini, Pisa, 1976. Quanto alla trasformazione dei testi in formato binario, invito a osservare qui di seguito, come curiosità, l'aspetto di una quartina di Michelangelo tradotta in "zero-uno".

**Michelangelo Buonarroti**

*Caro m'è il sonno (binario e verbale)*

01000011 01100001 01110010 01101111 00100000 01101101  
00011001 11101000 00100000 00011001 01101100 00100000  
01110011 01101111 01101110 01101110 01101111 00101100  
00100000 01100101 00100000 01110000 01101001 11111001  
00100000 01101100 00011001 01100101 01110011 01110011  
01100101 01110010 00100000 01100100 01101001 00100000  
01110011 01100001 01110011 01110011 01101111 00101100  
00001010 01101101 01100101 01101110 01110100 01110010

01100101 00100000 01100011 01101000 01100101 00100000  
00011001 01101100 00100000 01100100 01100001 01101110  
01101110 01101111 00100000 01100101 00100000 01101100  
01100001 00100000 01110110 01100101 01110010 01100111  
01101111 01100111 01101110 01100001 00100000 01100100  
01110101 01110010 01100001 00111011 00001010 01101110  
01101111 01101110 00100000 01110110 01100101 01100100  
01100101 01110010 00101100 00100000 01101110 01101111  
01101110 00100000 01110011 01100101 01101110 01110100  
01101001 01110010 00100000 01101101 00011001 11101000  
00100000 01100111 01110010 01100001 01101110 00100000  
01110110 01100101 01101110 01110100 01110101 01110010  
01100001 00111011 00001010 01110000 01100101 01110010  
11110010 00100000 01101110 01101111 01101110 00100000  
01101101 01101001 00100000 01100100 01100101 01110011  
01110100 01100001 01110010 00101100 00100000 01100100  
01100101 01101000 00101100 00100000 01110000 01100001  
01110010 01101100 01100001 00100000 01100010 01100001  
01110011 01110011 01101111 00101110

Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,  
Mentre che 'l danno e la vergogna dura;  
Non veder, non sentir m'è gran ventura;  
Però non mi destar, deh, parla basso.

## Due riviste una sola avventura\*

Chi ha qualche familiarità con la letteratura mitteleuropea, con Robert Musil in particolare, potrebbe ricordare un brano de *L'uomo senza qualità* che ci fa entrare negli spazi labirintici di una biblioteca. Qui, fra le stanze e i corridoi del capitolo 100, per acquisire informazioni utili ad organizzare la festa dell'imperatore, il generale Stumm von Bordwehr "penetra nella biblioteca nazionale e accumula esperienze sui bibliotecari, gli inservienti di biblioteca e l'ordine spirituale"; restando sconcertato dal fatto che ci sia qualcuno che possa raccapezzarsi in quel "manicomio" di libri. La risposta del bibliotecario lo lascia ancor più disorientato, ma forse anche un poco sollevato: "[...] lei vuol sapere come faccio a conoscere questi libri uno per uno? Ebbene, glielo posso dire: perché non li ho mai letti!" [...] "Dunque lei non legge mai nessuno di questi libri?" "Mai, tranne i cataloghi".

I cataloghi dunque, come strumento di conoscenza, possono darci una mano a raccapezzarci nel manicomio del mondo culturale. Dico questo perché non è da molto tempo che sono a disposizione di lettori o studiosi o semplici curiosi gli indici per fascicolo e per autore di "Salvo imprevisti" e "L'area di Broca". Documenti all'apparenza aridi, da topi d'archivio, ma in realtà densi di informazioni e suggestioni che possono trasformarsi in piccole avventure letterarie. Anzitutto, dare una scorsa a questi elenchi di titoli e nomi e date può mettere in moto una catena di rimandi e di collegamenti. Immaginiamo

---

\* "L'area di Broca", n.ultimo, 2023-2024.

qualcuno che, come il bibliotecario di Musil, non abbia mai letto una pagina di “Salvo imprevisti”: scorrendo l’indice di tutti i fascicoli comincerebbe a formarsi un’idea piuttosto chiara dei caratteri distintivi della rivista. Non c’è bisogno di aver letto nemmeno uno degli articoli o dei testi poetici, bastano i titoli e le date. Se poi passa alla lista degli autori, fra i nomi perduti nelle nebbie del tempo ne troverà altri evocativi di una temperie culturale che, lo si può ben dire, ha cambiato l’Italia.

Lo stesso può dirsi per “L’area di Broca”: senza averne aperto un singolo fascicolo chi ne scorresse la lista dei titoli e degli autori, delle date e dei temi comincerebbe a formarsi un’idea abbastanza chiara di ciò che è stata quell’esperienza, della sua evoluzione, delle differenze di atteggiamento e di obiettivi che hanno caratterizzato le due riviste. Dico due riviste, ma in realtà si tratta di una sola rivista che nel corso della sua vita pluridecennale è mutata nell’avvicinarsi dei collaboratori ma, pur cambiando nome, è rimasta sempre fedele a se stessa nella persona della fondatrice e direttrice Mariella Bettarini.

Cominciamo allora dalle date: l’anno di fondazione di “Salvo imprevisti” è il 1973, nel cuore di quel decennio 1968-1978 che ha visto la società italiana uscire dalla dimensione arcaica della cultura contadina e patriarcale per entrare nel XX secolo. Nel 1970 è diventato possibile divorziare (con una legge che oggi farebbe inorridire, ma si era rotto un tabù); nel 1971 le donne hanno potuto cominciare a usare legalmente la pillola anticoncezionale; nel 1972 è stato istituito il servizio civile in alternativa al servizio militare; nel 1974 un referendum ha confermato la possibilità di divorziare; nel 1975, anno del nuovo diritto di famiglia, si è diventati maggiorenni a 18

anni; il 1977 ha visto esplodere le contestazioni anche verso l'autoritarismo rivoluzionario; nel 1978, infine, l'aborto è diventato lecito e i manicomi sono diventati istituzioni da chiudere. Quelli che poi sono stati ricordati soltanto come gli "anni di piombo", per noi che li abbiamo vissuti sono stati anni di spettacolare produzione culturale: Pasolini e Bertolucci giravano film che sono rimasti nella storia non solo del cinema; il rock italiano sfornava dischi di altissimo livello; la poesia diventava di massa attraverso i versi dei cantautori, ma anche grazie a riviste o pubblicazioni effimere che arricchivano il dibattito letterario.

In questa temperie "Salvo imprevisti" ha giocato un ruolo di primo piano, pur restando un po' defilata, in una posizione che rifuggiva la protesta fracassona, prediligendo la testimonianza e la riflessione. Molti titoli dei fascicoli, e poi dei testi contenuti all'interno, sono significativi al proposito, cominciando dal sottotitolo "quadrimestrale di poesia e altro materiale di lotta". Poesia, materiale, lotta: tre parole chiave per capire l'indirizzo culturale della rivista. E poi negli anni altre parole chiave si impongono, come "cultura" o "donne" declinate in abbinamento con meridione, politica, creatività, mito, linguaggio. C'era il cuore del dibattito socio-culturale di quegli anni, un'idea di letteratura che era riflessione politica e rivendicazione di auspicabili cambiamenti, aspirazione a una comunità più libera ed equa, la generosa presunzione che attraverso la pratica del linguaggio, del discorso, della scrittura, si potesse migliorare la società rendendola in qualche modo meno ingiusta. La retorica degli anni di piombo era quanto di più estraneo al progetto di "Salvo imprevisti", progetto che era sì letterario e *in primis* poetico, ma che poi si è sempre più preci-

sato in chiave pedagogica. Non è un caso che Mariella Bettarini fosse maestra elementare, così come altri della redazione furono maestri o insegnanti di scuola, per cui fu naturale un approccio per nulla accademico, né astrattamente letterario, ma educativo nel senso che alla parola avevano dato le esperienze di Lorenzo Milani e la nuova pedagogia post-sessantotto. Era l'approccio dell'apprendimento cooperativo e della formazione continua, con una redazione che non aveva idee o ideologie da trasmettere, ma questioni su cui riflettere e dibattere, una redazione in continuo movimento, aperta a nuovi contributi, tollerante verso chi prendeva altre strade, un gruppo desideroso di apprendere proponendo testi, di imparare accogliendo nuovi collaboratori, prendendo posizione sulle questioni del momento: diritti civili, femminismo, emarginazione sociale, ma anche poesia, inconscio, teatro, bellezza... L'incontro di tutti questi ambiti, di tutti questi aspetti, di tutte queste istanze ha prodotto centinaia di pagine scritte e il ritratto di un'epoca di grandi speranze. Forse potremmo dire che "Salvo imprevisti", almeno nei primi dieci anni di vita, fu una rivista che guardava al presente per preparare il futuro, un futuro diverso e possibilmente migliore. Già dal 1980, però, il sottotitolo della rivista cambia: il "materiale di lotta" non sembra più necessario (dopo tutto si era ottenuto tanto dalle lotte degli anni precedenti) e "Salvo imprevisti" diviene più semplicemente "quadrimestrale di poesia". In effetti, se osserviamo i titoli dei fascicoli degli anni ottanta, notiamo che si fanno quasi esclusivamente letterari. Si parla di narrativa, di poesia, di Leopardi, di Campana, di teatro, di traduzione. Sintomaticamente un fascicolo del 1981 è dedicato a "Riviste in crisi", anche se con un punto interrogativo. Siamo nell'anno del referendum

sull'aborto, l'ultimo grande momento di affermazione dei diritti civili, ma lo sguardo sul presente, anche talvolta sull'attualità, che negli anni precedenti era stato una costante, ora si mostra assai più dilatato, comincia a orientarsi verso il passato o anche verso uno spazio più ampio (si vedano i due fascicoli sulla traduzione), sempre per meglio comprendere il presente, ma apparentemente senza più quella voglia di incidere sul futuro per migliorarlo.

Nel corso degli anni '70 si erano ottenuti risultati quasi insperati, l'Italia sembrava uscita dal bigottismo patriarcale per diventare un moderno paese europeo: ci si poteva rilassare. L'imprevisto, tuttavia, sotto l'aspetto della rivoluzione mediatica fatta di radio e soprattutto di tv private, era dietro l'angolo e avrebbe dato un colpo mortale a quell'anelito pedagogico di promozione culturale che era alla base di tante riviste letterarie militanti e, particolarmente, di "Salvo imprevisti". Se le riviste avevano (anche) l'ambizione di educare, di elevare culturalmente il proprio pubblico attraverso la proposta di testi su cui riflettere e magari dibattere, talvolta di buona qualità letteraria, talvolta inutilmente seriosi, ma sempre generosamente orientati alla promozione socioculturale e all'azione politica in difesa di diritti non riconosciuti; le tv commerciali cominciarono ad operare un formidabile lavoro di contro-educazione. Televendite, maghi e fattucchiere, trasmissioni di cucina, e poi dibattiti politici fatti di urla e insulti, e finalmente giochi e guardonismo. Giochi dove si guadagnano soldi senza alcun merito; trasmissioni dove si seguono gruppi di uomini e donne che fanno finta di vivere esperienze, orgogliosi del loro essere maleducati o ignoranti o entrambe le cose. Il tutto in un tripudio di conformismo strapaesano e cafone che, nonostante si fosse entrati



come paese nel club dei ricchi, ci stava ributtando indietro di decenni. Era il trionfo nemmeno della *midcult*, quella cultura media di basso livello e standardizzata descritta da Dwight MacDonald; era il trionfo dell'uomo medio pasoliniano. E qui riprendo alcune considerazioni già fatte nel n.88-89 de "L'area di Broca", provando ad allargare il discorso. Nel film *La ricotta* (anno 1962) a un certo punto Orson Welles, che interpreta la figura di un regista intellettualissimo e tronfio, si rivolge a un giornalista che provava ad intervistarlo facendogli a sua volta delle domande. Ecco la conversazione: "Lei non ha capito niente perché è un uomo medio, è così?" "Be', sì". "Ma lei non sa cos'è un uomo medio: è un mostro, un pericoloso delinquente, conformista, colonialista, razzista, schiavista, qualunque..." Il giornalista prende appunti e ridacchia, poi il regista continua con una breve concione anticapitalismo. Ma la conversazione è illuminante sulle contraddizioni del dibattito culturale degli anni '60 e '70 del Novecento: l'uomo medio veniva ferocemente criticato, ma quell'atteggiamento saccente dell'intellettuale non ne usciva molto meglio. Il moralista Pasolini si stava rendendo conto, e voleva renderlo palese, che l'attitudine pedagogica di certa *intelligencija*, fatta di senso di superiorità culturale e fondamentalmente sprezzante verso le classi considerate inferiori, non aveva alcuna possibilità di successo: il povero giornalista in effetti se ne va per nulla turbato dalla sua medietà qualunque.

Di questa vittoria dell'uomo medio pasoliniano i poeti sembrano accorgersene in ritardo o non accorgersene affatto: criticano, snobbano, in casi estremi disprezzano, ma forse sottovalutano la forza dirompente dei nuovi media, la potenza di persuasione basata sulla interminabile ripetitività dei messag-

gi: conformismo, maschilismo, sessismo, esibizionismo, clericalismo ipocrita e si potrebbe continuare fino alla contemporanea riemersione di un certo orgoglio nel dirsi fascisti. Tutti questi atteggiamenti e modi d'essere che sembravano ormai estinti come i dinosauri, ecco che negli anni '80 e '90 e 2000 riemergono come zombi dalle loro tombe e in modo quasi inavvertibile, ma rapido, tolgono ossigeno al lavoro culturale dei decenni precedenti, lo deformano, lo trasformano in qualcosa di anacronistico, le istanze di progresso civile diventano un fardello serio che gli intellettuali, troppo pensosi, non riescono a comunicare con efficacia. Nell'era della comunicazione pubblicitaria, la cultura o, meglio, un certo tipo di cultura non ha il linguaggio per affermare la propria presenza. E diventa marginale.

In tutto questo "Salvo imprevisti" non fece eccezione. Per tutto il decennio 1980 continuò ad uscire con numeri monografici dai contenuti importanti ma, tranne un paio di casi, sempre con numeri doppi e, alla fine del decennio, con due numeri tripli. La periodicità ormai irregolare era certo un sintomo di difficoltà, ma comunque il lavoro di promozione della letteratura, e della poesia in particolare, non divenne meno intenso. Nel 1984, dopo l'arrivo in redazione di Gabriella Maletti, prese vita la collana di poesia e prosa "Gazebo", una serie di volumetti che per quasi 40 anni ha proposto autori e testi contemporanei, sostituendo la precedente collana dei "Quaderni di Salvo imprevisti" che era nata dieci anni prima. Ma ormai sia la rivista, sia la collana di volumi ad essa collegata, non avevano più distribuzione in libreria, la diffusione avveniva manualmente o per via postale e a un certo punto si rinunciò anche alla vendita. Un prezzo in copertina continuava ad essere presente, ma si

riduceva ad essere soltanto un elemento decorativo. D'altro canto, l'ambizione ad essere liberi da qualsiasi costrizione aveva sempre orientato la redazione a non cercare veri sponsor, limitando la presenza pubblicitaria a pochi annunci di contenuto letterario o politico e di irrisorio ritorno economico. Fino al 1992 la rivista si mantenne orgogliosamente indipendente, autofinanziandosi con il contributo dei redattori e dei pochi abbonamenti che alcuni animi generosi avevano sottoscritto. Ma quell'anno '92 rappresentò una cesura nella vita della rivista, che subì due cambiamenti importanti: uno duraturo, che fu il cambio del nome; uno effimero, che fu l'arrivo di uno sponsor.

Il cambio del nome fu annunciato indirettamente e parzialmente già nel numero 55 del '92, quando al posto di "quadrimestrale di poesia" comparve il sottotitolo "semestrale di letteratura e conoscenza". Lo sponsor, misteriosamente adombrato nel successivo n.56 con una frase sibillina di Mariella Bettarini ("un quasi impreveduto ci salverà"), in realtà durò lo spazio di un sorriso: i due numeri del '93, ma diede alla nuova redazione lo stimolo per ri-iniziare un lavoro culturale che non si voleva lasciar morire. Così nel 1993 iniziò l'avventura de "L'area di Broca", in continuazione ideale e materiale con l'esperienza di "Salvo impreveduti": il primo fascicolo fu il n.57 e il sottotitolo continuò ad essere "semestrale di letteratura e conoscenza".

Anni veramente di cesura furono quei due per la società italiana: anni di guerra di mafia (le stragi di Falcone e Borsellino a Palermo e poi, l'anno dopo, le bombe mafiose a Roma, Firenze e Milano, con altre numerose vittime); anni di Tangentopoli e di crollo dei partiti politici tradizionali (già il Partito

Comunista si era sciolto nel '91). Per una piccola rivista letteraria periferica e semiclandestina come era "L'area di Broca", con una periodicità semestrale forse difficile da rispettare, non era facile affrontare direttamente le questioni del presente, entrare nel dibattito di un'attualità che al momento dell'uscita di un fascicolo non era più tale, era già superata da nuovi eventi e più urgenti questioni. La scelta fu dunque quella di inserire le urgenze del presente in un contesto temporale più dilatato, linguistico, pedagogico e, per quello che era possibile a un gruppo che si occupava principalmente di letteratura, filosofico. Ecco allora fascicoli come "Cervello", "Fotografia", "Acqua", "Animali", "Caos" e via proponendo sempre numeri monografici su aspetti della conoscenza descritti, contemplati e indagati da poeti. Gli anni in cui la militanza politico-letteraria era predominante, lasciarono il posto a decenni in cui prevalse l'attenzione alla scrittura: da una parte con la rinnovata proposta di versi e prose, dall'altra parte con articoli che indagavano anche i meccanismi del linguaggio, della comunicazione e del funzionamento di certi aspetti della cultura contemporanea.

Se riprendiamo il gioco suggerito all'inizio, se immaginiamo di essere il grigio e ligio bibliotecario del regno di *Cacania* immaginato da Musil nel suo romanzo, uno che conosceva tutti i libri perché non li aveva mai letti, allora torniamo ai cataloghi, rimettiamoci a sfogliare gli indici dei fascicoli e cominciamo a dare un'occhiata ai titoli prima e alle date poi. I titoli militanti che caratterizzavano i primi anni di "Salvo imprevisti" non li vediamo più, ora si tratta principalmente di titoli letterari, titoli di poesie, di brevi racconti, di prose descrittive o filosofiche, di articoli a contenuto storico o psicologico o sociologico, di critica del testo. La rivista e il gruppo redazionale

evidentemente si sono trasformati in un luogo di riflessione e proposta e testimonianza culturale, un luogo in cui la protesta, la contestazione, la rivendicazione di un altro mondo possibile è ora leggibile solo per contrasto, per opposizione distintiva tra un “noi” e un “loro”, dove “loro” rappresenta lo standard cultural-mediatico da cui si resta esclusi (volontariamente? per orgogliosa scelta etica? in gran parte sì, ma...). Comunque, in un contesto culturale dove impera la dis-educazione mediatica, “noi” proponiamo altro; dove la maggioranza grida, “noi” testimoniamo con la sobrietà della scrittura; dove le moltitudini sbracciano per apparire, “noi” cerchiamo di capire perché lo fanno, magari evitando lo spocchioso disprezzo del regista pasoliniano, ma provando a giustificare e talvolta anche guardando con ironia e simpatia. Certo, ogni tanto un po’ d’indignazione rifà capolino: fascicoli come *Contro* del 2003 o *Scrittura e (è) potere (?)* del 2000, riecheggiano il decennio 1970. Ma anche altri fascicoli, apparentemente “innocui”, possono nascondere connotazioni di civile protesta: *Cervello*, ad esempio, nell’*annus horribilis* 1993 propone una disamina del contrasto ragione-pazzia; *Cinema/video/tv* nel 2004, in pieno berlusconismo, osserva i meccanismi della comunicazione visiva, i suoi effetti e, per certi versi, la sua antropologia; ma anche titoli come *Help!* o *Amicizia/cooperazione* o *Gli altri* e poi *Lavoro*, *Denaro* ripropongono tematiche costanti nella riflessione del gruppo redazionale.

Osservando ancora l’indice dei fascicoli, notiamo che negli anni 2000, il che significa per circa 25 anni fino ad oggi, sono usciti soltanto (tranne un caso) numeri doppi: vale a dire la rivista si è trasformata da semestrale in annuale, con l’implicazione di un distacco sempre maggiore dall’attualità

spicciola degli avvenimenti quotidiani e il contemporaneo accresciuto impegno alla riflessione su quell'attualità che al momento dell'uscita del fascicolo si era già storicizzata. Questioni rilevanti del dibattito politico culturale degli ultimi vent'anni, come le migrazioni, l'inclusività, la violenza sulle donne, internet, le crisi demografiche, le epidemie, la guerra in Ucraina, tutte hanno suggerito fascicoli de "L'area di Broca", che sono usciti con titoli che permettessero di affrontare la questione con testi non solo occasionali, non legati all'occorrenza del momento, al manifestarsi dei singoli fatti ma, per quanto possibile, orientati al futuro. Nel senso che il singolo fascicolo non fosse solo specchio di quel momento presente, ma proponesse contenuti in qualche modo più universali, che non perdessero significato anche fra dieci, venti o cento anni. Ecco allora numeri (doppi) come *Mediterraneo*, *Paure*, *Moltitudini*, *Solitudini*, oppure *In rete e Digitale*, o anche *Donne parità alterità e Conflitti*.

Questa ambizione a uscire dalla cronaca per inserirsi in certo senso nella storia, sta dietro anche a due fascicoli un po' anomali, fra quelli degli ultimi decenni: *Gabriella Maletti* (2016) e *Poesia XXI* (2018). Due fascicoli letterari: uno in memoria di quella che è stata, accanto a Mariella Bettarini, il cuore pulsante della redazione, che oltre ad orientare costantemente i contenuti e le scelte, ha curato gli aspetti pratici, dalla battitura dei testi (soprattutto quando ancora negli anni 1980 non si usavano i computer) all'impaginazione, al controllo tipografico. In effetti, la scomparsa nel 2016 di Gabriella Maletti ha costituito un'altra importante cesura, sia per "L'area di Broca" sia per le collane "Gazebo" che, senza più la cura assidua che ne aveva permesso la regolare prosecuzione, hanno

cominciato a entrare in sofferenza. L'altro fascicolo letterario, *Poesia XXI*, fu invece in qualche modo un ritorno alle origini, a quel "quadrimestrale di poesia ecc." che era uscito spesso con "quella" parola nel titolo, da *Poesia, parte viva della lotta a Poesia/poeti/ipotesi* e poi altri titoli con sempre la medesima parola-chiave fino a *Poesia e follia*. Il fascicolo del 2018 si ricollegava anche ad un volume curato da Silvia Batisti e Mariella Bettarini e uscito nel 1980, che si chiamava *Chi è il poeta?*, con interviste ad oltre trenta poeti per fare il punto sulla situazione della poesia in quegli anni di rivolgimenti culturali. Dopo quasi quattro decenni sembrò opportuno rifare il punto, con altre domande, sulla nuova situazione determinata dalla rivoluzione mediatica e da quella informatica che avevano cambiato tutto, dai canali della comunicazione alla testa delle persone.

Dunque "L'area di Broca" è stata per trent'anni un'esperienza intellettuale che, per stare nel presente e nell'attualità del suo tempo, ha dovuto rendersi in qualche modo inattuale. Non inseguire la cronaca, ma rifletterci su, collegandola a volte al passato e paventando un futuro non sempre di magnifiche sorti e progressive. Inattuale d'altronde è stata anche la scelta di non trasformarsi in una rivista solo virtuale, ma continuare pervicacemente a uscire fino all'ultimo numero anche con un fascicolo cartaceo, un fascicolo senza distribuzione, offerto gratuitamente a chi desiderava leggerlo, ma testardamente curato nei dettagli, nella grafica come nella correttezza del testo. Questo pur essendo stata una delle primissime riviste ad offrire liberamente i propri contenuti in rete fin dall'ormai lontano 1999 ed oggi, chi vuole, può consultare tutti i fascicoli di "Salvo imprevisti" e "L'area di Broca" nelle pagine internet a

loro dedicate e farsi un'idea, non solo consultando gli indici, ma sfogliando virtualmente le pagine riprodotte anastaticamente, con scansioni o, per i numeri degli ultimi anni, come documento stampabile.

Verrebbe da dire: tradizione e modernità, per questa avventura continua di due riviste, o anche avanguardia e riflessione, termini apparentemente antitetici, parole chiave che hanno caratterizzato tutto il lavoro culturale di questi cinquant'anni. I giovanili furori degli inizi si sono stemperati nella (supposta) saggezza della maturità e della vecchiaia. Ma forse, come non c'era alcun furore all'inizio, ma solo una sana voglia di cambiamento, così negli ultimi anni non c'è alcuna saggezza, ma solo una sana voglia di capire, o almeno provarci. Come? Come sempre: con la poesia, con la scrittura, con la letteratura. Voglia di capire che è sempre stata anche voglia di comunicare, di condividere, spesso di opporsi, ma soprattutto di confrontarsi mettendosi in discussione. E' stata questa l'impronta dell'esperienza di "Salvo imprevisti", de "L'area di Broca" e delle collane "Gazebo": un'esperienza, ripeto, che è stata poetica, letteraria, culturale, ma forse fondamentalmente pedagogica. In 50 anni centinaia, forse migliaia di persone sono entrate in contatto con Mariella Bettarini, con Gabriella Maletti, con le varie redazioni e hanno proposto testi che sono stati valutati, accettati, respinti, modificati e poi eventualmente pubblicati sulle pagine delle riviste o in volumi di "Gazebo". Tutto questo ha costituito una formidabile scuola di scrittura, una scuola senza corsi, senza lezioni, dove tutti erano allievi e maestri, dove l'approccio induttivo era pratica comune e scontata, dove centinaia di autori (forse non ancora scrittori) hanno acquisito un po' di consapevolezza dei propri mezzi e dei propri limiti,



imparando anche l'umiltà di non credersi quello che non si è, meglio comprendendo il valore (più o meno buono che fosse) dei propri testi.

Il valore, appunto, l'ultima questione, quella che ho fin qui evitato ma forse, parlando di poeti e poesia, è quella più importante: la questione della qualità. I testi offerti dalle due riviste erano, sono stati, sono testi di qualità? Gli autori erano, sono autori di qualità? Posso cominciare a rispondere dicendo che, nei confronti di questa esperienza e degli autori che l'hanno costruita e portata avanti, non c'è ancora una vera analisi critica. E' mancato e manca ancora una personalità di critico letterario (un Carlo Bo, un Contini) che ce ne dia una disamina non solo degli aspetti sociologici, ma anche letterari e testuali per ciò che concerne i testi creativi. E' vero, nelle università si è cominciato ad analizzare l'opera di alcuni autori, abbiamo per esempio tesi di laurea sull'opera di Mariella Bettarini e su quella di Gabriella Maletti, ma si tratta ancora di episodi, la cui scarsa eco è dovuta anche al fatto che Bettarini e la redazione si sono sempre mostrati orgogliosamente fieri della propria indipendenza da consorterie editoriali, cenacoli di critici, club poetici, evitando per quanto possibile anche di partecipare a premi letterari. Questo ha prodotto un certo isolamento di cui la redazione evidentemente non si è mai pentita.

Personalmente, essendo dal 1993 redattore de "L'area di Broca", non posso sbilanciarmi in giudizi sul valore letterario dei collaboratori (del resto discontinuo, com'è normale) o ancor più degli altri redattori. Però, per coloro che non ci sono più, che spesso ci hanno lasciato prematuramente, mi sento di dire che molti dei loro testi, sia che li abbiano pubblicati sulle riviste, sia che li abbiano pubblicati altrove, in volume o in al-

tro modo, molti dei loro testi, dicevo, sono di buona se non di ottima qualità. Se penso ad Attilio Lolini, Silvia Batisti, Maria Pia Moschini, Roberto Voller, Gabriella Maletti o Giovanni R. Ricci per la parte saggistica (ma ne devo tralasciare molti altri), be' i loro versi e i loro testi sono spesso di qualità eccellente, per forma, per originalità, per ricchezza di contenuto e per il piacere che offrono alla lettura. Peccato che il bibliotecario di Musil non li abbia letti e non li leggerà mai, noi abbiamo avuto il privilegio di farlo.

**Nota** – L'edizione de *L'uomo senza qualità* di Musil a cui si fa riferimento in questo articolo è quella di Einaudi, traduzione di Anita Rho, 1957. Altro riferimento è a D.MacDonald, *Controamerica*, Rizzoli, 1969. Il volume *Chi è il poeta?* di S.Batisti e M.Bettarini, Gammalibri, 1980, è oggi consultabile anche in rete: [www.emt.it/broca](http://www.emt.it/broca).

Edizioni Mediateca - Campi Bisenzio  
finito di stampare: maggio 2025  
[www.emt.it](http://www.emt.it)