



Gianfranco Galliano BREVISSIMA STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

Introduzione di
Gabriele Luzzini



ZANICHELLI

Saberus (spr. -nd
(f. d.).

Saberus, Thomas
in der Gründung der
zu Hilfen in Devon
maschine, Geschichts

Sacri, hinter lat. S.
deutet Paul Sacri,
1844 als Professor in
reichen zoolog. und bot.

thologia toscanae (4 B.
bigliano (spr. -n
lun. der ital. Provinz
de Raira, an den

und S. Saluggo (12 km
fruchtbarer Ebene, ist re
Nauern und Tärmen u
als Gemeinde 17.150 G.,

des 8. Infanterieregimen
regiment (außer 2 Eskadr
Gemälden des hier gebore

man. S. hat eine
Stuhlgänge
Tischstühle (Sattelbo
Seidenweberer und Handl
Am 4. und 6. Nov. 1799

Osterrreicher unter Melas d
sano). S. ist Geburtsort d
reza und Maria Milanollo

Savignano di Nov
-mannja), Stadt im Kreis
Forch, an der Via Aemilia

Rimini des Adriatischen M
als Gemeinde 4561 G., un
horenen Altertumsforscher G
stiftete Akademie mit Bibliot
und Münzsammlung.

Savigny (spr. -wianjib
Jurist, geb. 21. Febr. 1779
zog 1796 die Universität W
auch vorübergehend Götting
sowie Jena besucht und einige

begann er 1800 in Marburg
erst als Privatdocent, seit 180
seffor. Auf mehrjährigen Rei
und Frankreich widmete er sic
bekannter Quellen des röm. R

geschichte. 1808 wurde er Be
Landeshut und 1810 bei Erri
in Berlin einer der ersten Lehr

Mitglied des Staatsrats, 18
rhein. Provinzen errichteten
endlich 1842 preuß. Minister

Gesetzgebung. Er trat im März
zurück und starb 25. Okt. 1861 in
zu den Fahrern der sog. Hift

Rechtsgelehrten, obwohl man
Schlosser Unrecht zu thun, nic
selben nennen kann. Innerth

trat S. zur Zeit der Befreiung
schlagen von Thibaut, Schmid, G
ein vaterländisches, von der Herr

Rechte befreites Gesetz befürwor
belämpften Schrift « Vom Veru
Gesetzgebung und Rechtswissen

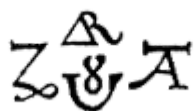
1815; Neudrud, Freib. i. Br. 18
Hauptthätigkeit S. s war inde
suchungen zugewendet, denen man
des röm. Rechts im Mittelalters

BREVISSIMA STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

Gianfranco Galliano

Introduzione di

Gabriele Luzzini



Progettazione e Impaginazione: *La Soglia Oscura*

Illustrazione copertina: *Image by Dariusz Sankowski from Pixabay (book-1052014)*

Copyright © Tutti i diritti sui testi di saggistica presenti sono di Gianfranco Galliano.

Ogni riproduzione anche parziale non preventivamente autorizzata costituisce violazione del diritto d'autore.

Diritti di traduzioni, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo, riservato per tutti i paesi.

Prima Edizione Gennaio 2023

DISTRIBUZIONE GRATUITA

Indice

BREVISSIMA STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

Gianfranco Galliano

BREVISSIMA INTRODUZIONE

di Gabriele Luzzini

In Esergo

DANTE PER PRINCIPIANTI

(Breve storia della Letteratura Italiana n.1)

BOCCACCIO E SHAKESPEARE MAGICI

(Breve storia della Letteratura Italiana n.2)

L'ALUNNO VIRTUOSO

(Breve storia della Letteratura Italiana n.3)

IL PRINCIPE E L'INTELLIGENZA ARTIFICIALE

(Breve storia della Letteratura Italiana n.4)

BATMAN: THE KILLING JOKE... ALFIERI

(Breve storia della Letteratura Italiana n.5)

LO SCUDO DI FOSCOLO

(Breve storia della Letteratura Italiana n.6)

L'INFINITO LEOPARDI

(Breve storia della Letteratura Italiana n.7)

D'ANNUNZIO BODY ARTIST E PERFORMER

(Breve storia della Letteratura Italiana n.8)

DUE ESEMPI DI PURIFICAZIONE DELLA LINGUA IN UNGARETTI

(Breve storia della Letteratura Italiana n.9)

LA DEMOCRAZIA CONOSCE SOLO PROTAGONISTI

(Breve storia della Letteratura Italiana n.10)

GIANFRANCO GALLIANO

Note Bio-Bibliografiche sull'Autore

BREVISSIMA INTRODUZIONE

(alla Brevissima storia della Letteratura Italiana)

di Gabriele Luzzini

Disquisire di Letteratura non è mai semplice e in particolar modo di quella italiana che, di fatto, costituisce l'ossatura primaria della nostra formazione scolastica. Il primo approccio poi, costituito dall'imparare a memoria le poesie, sicuramente non risulta agevole e stimolante. Peraltro, mi trovo ad ammettere di non essere mai stato uno studente devoto in tal senso, preferendo alla ripetizione pedissequa un'analisi del contenuto e, spesso, un approfondimento dell'Autore.

Cosa riesce a fare Gianfranco Galliano in dieci lezioni di lettura immediata ma dal contenuto inestimabile? Modifica la prospettiva, sposta il baricentro dell'interpretazione coinvolgendo il lettore e mostrandogli aspetti desueti di ciò che era convinto di sapere. Fa riflettere. Non è una poesia a memoria. È una sensazione che si radica con gentilezza ma al contempo caparbia, offrendo una visione innovativa ma aderente di Autori che prima ci sembravano così lontani da noi. Le parole di Galliano colmano le distanze siderali, regalandoci la sensazione, in fondo, di averli sempre conosciuti. Vecchi amici che forse non vediamo più ma che, incontrati nuovamente per caso, stimolano il desiderio di nuova frequentazione.

E quindi ecco, in ordine sparso (e non tutti, altrimenti vi rovino la sorpresa): Dante, D'Annunzio, Ungaretti, Foscolo...

Una parata encomiabile di Letterati che sono al contempo pilastri della nostra cultura e pionieri di un comune sentire. Di fatto, da un punto di vista squisitamente semantico, sono Autori che, analizzando i 'simboli' linguistici di uso comune, hanno determinato un linguaggio rigoroso e universale.

Un altro pregio di Galliano è quello di miscelare sapientemente all'interno del suo saggio anche icone contemporanee, immagini della cultura Pop, capisaldi del nostro immediato Immaginario e lo fa riuscendo ad amalgamare il tutto al percorso Letterario che espone, senza forzatura alcuna.

Come dicevo sopra, propone una visione attuale e dinamica della Letteratura, ma al contempo prestigiosa e profondamente rispettosa.

Una lettura appagante che, forse, ha lo scopo ultimo di renderci o semplicemente farci sentire migliori.

In Esergo

Brevissima storia della letteratura italiana è un titolo che, dato il paragone improponibile sotto ogni punto di vista, si rifà scherzosamente alla *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis: sul fatto che esista uno svolgimento cronologico della nostra letteratura ovviamente non ho dubbi, mentre su quello che ci sia – che so – una coerenza in esso o peggio ancora una qualche teleologia ne ho, e anche piuttosto forti...ma appunto si tratta di dubbi, per quanto credo più che legittimi, e comunque non è questo il luogo per polemizzare. Ciò che mi interessa davvero, in queste righe, è invece mettere a parte i miei quattro lettori (l'ultima volta che l'hanno scritto ha portato fortuna, per cui ritentiamo) del fatto che *BSDLI* è l'ultimo capitolo di tre testi che mi hanno seguito durante tutta la mia carriera di insegnante (gli altri due sono *Le immagini pubblicitarie* e *Aforismi e Karl Kraus, dicevamo*), libretti attraverso i quali ho cercato di documentar spiegando gli strumenti che la scuola – dalla parte della cattedra – mi ha fornito nei termini della politica culturale e della politica in senso stretto: educare a decodificare i messaggi pubblicitari o imporre (sì, imporre) esercizi di ginnastica mentale agli studenti mi paiono ancora oggi essenziali metodi di difesa personale da far apprendere ai ragazzi che la mia idea di politica, in questo caso inscindibile dalla cultura, mette davanti a tutto in rapporto a quelle che sono le mie competenze (il che significa che qui entrano in campo le idiosincrasie di ogni docente e naturalmente le discipline che insegna). Il testo che avete fra le mani si pone come ideale conclusione di un'involontaria trilogia critico-didattica incominciata, credo, con *Il Principe e l'intelligenza artificiale* nel 1990 o 1991, il primo di questi saggi didattici a esser stato scritto. Attraverso essi ho voluto semplicemente appuntarmi delle note su quei testi o quegli autori che, a prescindere dalle mie preferenze personali o volontà, hanno lasciato traccia duratura nelle mie spiegazioni quotidiane. E dunque, augurandovi di trovare in questi brevi scritti qualche spunto di riflessione, buona lettura.

G. G.

DANTE PER PRINCIPIANTI

(Brevissima storia della Letteratura Italiana n.1)

Forse la grandezza fin troppo universalmente riconosciuta di Dante, insieme alla distanza temporale, che in taluni casi – come questo – può assumere i connotati ed essere null'altro che un'altra forma della grandezza, a volte non ci consentono di cogliere le questioni nella loro essenzialità, o forse, in questa occasione, oserei dire addirittura nella loro semplicità. Dimentichiamoci per un attimo dei vari Auerbach, Contini, Singleton, Sanguineti ecc. (tanto poi ci torneremo...) e delle potenti e corrusche corazze critiche che difendono il Poeta per eccellenza imprigionandolo in una fortezza nella quale non è possibile né entrare né uscire, ma al massimo assentire umilmente, a meno di non volere essere esclusi dal novero degli uomini di lettere e d'arte in genere. Senza appello. Ma forse si può aggiungere un minuscolo tassello, certo più umano che critico, cercando di spiegare la grandezza di Dante a dei principianti, ovvero a me stesso: se non ci riuscirò, probabilmente sarò un cattivo insegnante, o Dante un cattivo poeta.

Riassumendo i bignami. È ben noto che dalla similitudine della donna *come* angelo si passa alla metafora dello Stilnovo (donna è angelo) e, forzando ulteriormente la figura retorica, all'allegoria del Dante maturo (Beatrice, donna in particolare = teologia). In questo percorso trovano un'importante collocazione le asserzioni di Auerbach: "Un avvenimento di significato figurale conserva il suo significato letterale e storico, non diventa un puro simbolo, rimane avvenimento", quanto il correlativo oggettivo di Eliot che si sforza di spiegarci come il Medioevo sia privo di dissociazione della sensibilità: ovvero, detto un po' semplicisticamente, Beatrice diventa teologia senza perdere le proprie qualità particolari di donna (ma la teologia non diventa donna, a meno di non avere una mentalità da alchimisti, e quindi non ortodossa). Allo stesso modo ognuno vede il proprio profilo nell'immagine di Dio, che dunque è contemporaneamente soggettivo-oggettivo, o se si preferisce al di là di ogni soggettività e oggettività. Nel corso delle cantiche che compongono la *Commedia*, poi, il risentimento contro i nemici politici (Farinata) o

personali (Filippo Argenti) si trasforma e placa in un sentimento sempre più vivo e nostalgico verso il passato (l'antenato Cacciaguida). Ed eccoci infine al Paradiso, l'idea che, al di là delle determinazioni storiche particolari che la caratterizzano di epoca in epoca fino a partire dalla sua invenzione, potrebbe nascondere una sola origine: essere l'unico luogo e l'unico tempo in cui siamo lontani da ogni necessità, tanto materiale che psicologica; quando ci troviamo, cioè, nel grembo materno. E proprio in questo luogo, al di là del teologicamente ovvio accompagnatore religioso (san Bernardo), torna la figura di Beatrice. Perché, al di là dell'allegoria, della filosofia, della poesia stessa?

Quarto potere di Orson Welles ruota tutto intorno a una parola che il protagonista, un magnate fattosi tale solo al prezzo assai salato di esser stato costretto a lasciare la famiglia per sfruttare le proprie capacità intellettuali, pronuncia in punto di morte: "Rosebud". Soltanto alla fine della pellicola, dopo mille illazioni e speculazioni economiche, massoniche od occulte lo spettatore capirà che il termine è semplicemente la marca dello slittino con il quale il riccone era solito giocare quando era bambino. Insomma, nient'altro che il giocattolo al quale era più affezionato, una parte per il tutto della sua infanzia. Allo stesso modo, in fin dei conti, giunto alla conclusione del suo viaggio di salvezza, Dante si porta via da/di Firenze, la città in cui non tornerà più, ormai morta come lo è l'amata (nostalgia raddoppiata), l'immagine che emotivamente per lui è rimasta più preziosa: Beatrice. Qui, nel Paradiso, anzi, lei conquista "il compimento, la vera realtà della propria persona" (Auerbach), ma lì, a Firenze, lì l'aveva vista e conosciuta, folgorato dall'apparizione, che è contemporanea apparizione dell'amore, anzi del Primo amore, ricordata per filo e per segno nella *Vita nova* quando entrambi erano – ancora – bambini, cioè ancora felici di vivere giorno dopo giorno, senza un domani che infangasse il presente. E noi chi porteremmo nel nostro, di Paradiso? Forse questo potrebbe essere un buon tema, o forse il Tema per eccellenza.

Un grazie ad Alberto Airolti



Appendice: Il discorsetto d'un venditore di viaggi estremi

“ O frati”, dissi, “che per cento milia
perigli siete giunti a l’occidente,
a questa tanto picciola vigilia
d’i nostri sensi ch’è del rimanente
non vogliate negar l’esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.

Considerate la vostra semenza.

Fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza”.

(Dante, Inferno, XXVI, vv. 112-120)

Vv. 112-113: la captatio benevolentiae in questo caso utilizza: “frati” e “che per cento milia perigli siete giunti a l’occidente”. In questi due versi la funzione prevalente della lingua è quella di contatto (ovviamente,

trattandosi di un poema, quella complessivamente prevalente nella Commedia è poetica): ricordo della storia passata del gruppo di esploratori di cui anche il venditore (Ulisse) non solo faceva parte, ma del quale era addirittura il capo.

Vv. 114-115: tanto non avete/abbiamo più niente da perdere (perché siete/siamo vecchi, sottinteso), oppure: un ultimo momento di giovinezza, un'ultima botta di vita (perché siete/siamo vecchi – o nonostante la vecchiaia). Nell'incitamento all'impresa la funzione della lingua usata è quella persuasiva in una forma il più possibile sottile e raffinata, cioè attraverso una litote: “non vogliate negar”, evitando una forma imperativa diretta (“dovete fare”); nel messaggio pubblicitario l'ordine, in un modo o nell'altro, è sempre mascherato.

Vv. 116-117: il prodotto da vendere, ovvero “l'esperienza, / di retro al sol, del mondo senza gente” viene presentato attraverso la funzione referenziale (l'oggetto concreto di cui si parla, al quale qualsiasi messaggio pubblicitario deve per forza arrivare prima o poi).

Vv. 118-120: appello all'orgoglio della specie umana (vs. bruti) che in realtà vuol dire: “Siete bestie se non seguite valore e conoscenza” (ordine mascherato). Inoltre il discorso di Ulisse è un appello all'acquisto del biglietto per un ultimo viaggio letterale in almeno due sensi: 1) nessuno ha mai osato spingersi nell'altro emisfero 2) la morte che li aspetterebbe a casa – insulsa dopo tante avventure – diventa invece anch'essa l'ultima avventura da sperimentare. La funzione persuasiva finale fatta di imperativi in negativo (“fatti non foste”) e in positivo (“ma per seguire”) qui è al servizio del più bel pay-off della letteratura (e della pubblicità per la propria opera) mondiale. La brevità è una delle caratteristiche fondamentali del messaggio pubblicitario: infatti il discorso di Ulisse è una “orazion picciola”, cioè per l'appunto un “discorsetto”.

BOCCACCIO E SHAKESPEARE MAGICI

(Brevissima storia della Letteratura Italiana n.2)

È possibile interpretare Boccaccio e Shakespeare come avrebbero fatto i loro contemporanei? La risposta è semplice: non lo è. Forse però è ipotizzabile scegliere una strada che dia, molto approssimata per difetto, un'interpretazione in qualche modo aderente almeno a una certa mentalità fra quelle reali alla loro epoca, o non troppo distanti da essa, e che faccia una buona volta giustizia di pellicole, per esempio, nelle quali Federico Barbarossa è semplicemente l'attore hollywoodiano del momento travestito da Federico Barbarossa, o in cui la giovane e bella – naturalmente – regina Isabella è un esempio archetipale di “donna libera” che sacrifica il potere sull'altare dell'amore, o infine i sempre stucchevoli documentari didattici che scambiano l'essere banalmente illustrativi con l'oggettività: tutte fesserie spacciate come cosiddetti “film storici”...

Dunque, bisogna scegliere un determinato punto di vista, una certa forma di fede compatibile con i secoli ai quali vogliamo riferirci: occorre sapersi accontentare di essa, che sia la religione come la gerarchia o la mentalità del mercante, e anche delle opere alle quali può essere applicata opportunamente: non a tutte, quindi (1). Per altre, occorrerà percorrere una diversa strada. Nel nostro caso, in mancanza della possibilità di rendere percepibili gli odori di un momento storico diverso dal presente (ai quali senza dubbio reagiremmo fuggendo in massa o defenestrando il malcapitato personaggio, fosse pure Cesare, convocato dal passato), abbiamo scelto di privilegiare la mentalità magica. Essa, non dimentichiamolo, ancora in pieno Settecento veniva combattuta dai filosofi illuministi, fin dal loro sorgere schierati innanzitutto contro la superstizione e per la tolleranza religiosa in genere. Tanta pervicacia dell'occultismo ne testimonia però anche la vitalità e la diffusione sociale non soltanto a livello di ceti meno elevati, sia economicamente che socialmente. Sì, ma di quale magia stiamo parlando? Per quelle che sono le mie modestissime conoscenze in merito, mi riferirò in modo forse un pochino arbitrario ma non senza ragioni al punto di vista di Julius Evola, ricordando a chi non lo sapesse che si tratta di un esoterista-filosofo totalmente compromesso con il fascismo, ma che

tuttavia ha il merito di conoscere in profondità l'argomento di cui parla evitando fumisterie di (quasi) ogni genere nello sforzo di definire con il maggiore rigore possibile la magia e i suoi aspetti (2). Innanzitutto essa ha come obiettivo il "trattare con serietà e rigore le discipline esoteriche ed iniziatiche" privilegiandone "l'aspetto pratico e sperimentale" (3). Qui conviene fermarsi per una precisazione e un approfondimento. Precisazione: non proporremo nessuna lettura esoterico-profetica sul modello di quelle che alcuni hanno voluto dare, per esempio, di Dante e della Commedia; il motivo è semplice e si risolve con una battuta: volendo, è possibile interpretare esotericamente anche l'elenco del telefono, basta solo darsi un po' da fare con l'immaginazione sul collegamento fra i numeri (che, come è ben noto, possiedono significati esoterici predefiniti: un classico è per esempio il 666 = la bestia dell'Apocalisse. Non vi dico cosa succede ancor oggi se qualcuno se lo trova incastonato nel proprio numero telefonico o nella targa della propria auto!).

Approfondimento (necessario per il nostro discorso): "la magia si basa sull'esistenza di forze sottili, di carattere psichico e vitale, e sulla base di una tecnica che può agire su di esse e con esse con lo stesso carattere di necessità e di impersonalità, e con la stessa indipendenza da doti morali nell'oggetto e nel soggetto, che la tecnica delle forze materiali presenta". Veniamo subito a un esempio concreto: nella celeberrima novella di Chichibio (Decameron, giornata VI, novella quarta) Boccaccio narra di un signore giustamente irato col proprio cuoco che prendendolo in giro gli ha fatto fare una pessima figura davanti ai suoi commensali; egli è desideroso di consumare la propria vendetta mettendo il servo davanti all'evidenza dei fatti ed è disposto per questo ad aspettare fino alla mattina successiva. In altre parole, Currado è sul punto di non contenere più un'energia negativa interna che, accumulatasi ulteriormente nel corso della notte, deve per forza trasformarsi in azione, ovvero nel malmenare il domestico. Quando però inaspettatamente Chichibio risolve la cosa con una battuta di spirito, l'energia del suo padrone esplose in una incontenibile risata e a quel punto egli non desidera più punirlo, ma non per ragioni morali, bensì perché la sua energia ormai si è esaurita fuoriuscendo e questo lo lascia svuotato (4). Dunque: le forze sottili (l'energia) vengono trasportate attraverso una tecnica (l'umorismo) da un esito (punire il cuoco) a un altro (ridere per

quanto egli ha detto). La stessa cosa può vedersi anche dal punto di vista opposto: Iago, per esempio, con le sue allusioni, le sue reticenze e lo stratagemma del fazzoletto che fa trovare nelle mani del supposto amante di Desdemona, Cassio, non mette in atto nient'altro che opportune tecniche in grado di trasformare l'energia negativa del Moro (la gelosia) in qualcosa di attuale, da semplicemente potenziale che era. In questo caso, se vogliamo, il compito dell'alfiere è decisamente più semplice rispetto a quello del cuoco: infatti, mentre quest'ultimo deve mutare la rabbia nel suo contrario, impresa da "magia bianca" non certo di poco conto, il primo non deve fare altro che insistere su un sentimento (la gelosia) già ben radicato nel suo signore (5). Qualcosa di più complesso si può dire utilizzando come chiave interpretativa per lo stesso Shakespeare uno dei contributi di maggiore interesse pubblicati sulla rivista "Kruur", firmato da Evola con lo pseudonimo di Iagla: "Sulla 'Legge degli Enti'". In esso, la sua attenzione si concentra sui collegamenti fra gli individui, dall'eredità biologica alla " 'maledizione' di una colpa" che "si può estendere attraverso le generazioni dello stesso sangue, sinché l' 'espiazione' non sia completa – sino a che la reazione non si sia esaurita a mezzo di determinati avvenimenti". [...] Il principio di permutazione vuole, infine, che un' "offesa" fatta da, o a, un singolo membro, può essere riscattata da un altro membro che sostituisce il primo. L'uno può essere sacrificato per l'altro, l'uno risponde per l'altro, o l'uno vendica l'altro. L'effetto è lo stesso. [...] L'azione dell'offensore ha creato una reazione, perché ha rotto un equilibrio. Finché la reazione non si esaurirà, il fattore di squilibrio si manterrà nella forza della catena: e attirerà contro di essa esattamente ciò che l'offensore deve subire come effetto creato dalla sua causa. La vendetta, invece, esaurisce la forza, riconduce allo stato d'equilibrio" energetico – come al solito, la morale non c'entra. "Ma vi è, oltre alla vendetta, un'altra possibilità: l'amore. Qui la dinamica occulta rivela una legge, che getta una luce allarmante sul significato e sul segreto di certi insegnamenti. L'amore, inteso come l'atto di simpatia profonda per cui si penetra nell'essere intimo di un'altra persona, crea un rapporto nel senso obiettivo spiegato più su. Crea dunque una via per ogni forza in azione o in reazione. Ogni reazione non risolta la percorre. Chi sa resistere," al desiderio di vendetta "amando, può dunque condurre lui stesso dove vuole le reazioni. Comprendete così che cosa terribile e serpentina sia il precetto: AMA IL TUO NEMICO: è il modo di proiettare su lui stesso la reazione che egli ha determinato. È una vendetta invisibile e inesorabile!" A

ben vedere, questa è esattamente la storia di Romeo e Giulietta: la faida infinita delle famiglie Montecchi e Capuleti fra vendette e permutazioni (in base alle quali, come accade anche oggi nelle cosiddette vendette trasversali fra criminali, l'uno muore per l'altro, che so il nipote al posto dello zio) fa da sfondo all'amore di Romeo Montecchi per Rosalina Capuleti, che a causa di un voto di purezza e castità lo respinge. A un ballo in maschera, però, egli incontra Giulietta, della quale si innamora immediatamente e follemente (all'apparenza senza una spiegazione plausibile) e dalla quale è immediatamente e follemente riamato. Se l'amore di Romeo (positività) verso Rosalina è frustrato da lei sia in quanto donna (negatività) che in quanto Capuleti (negatività) ed egli nutre risentimento verso la ragazza in entrambe le sue caratterizzazioni (sessuale e sociale), trova però in Giulietta un nuovo amore stavolta corrisposto (positività). A questo punto lui la odia in quanto Capuleti (lo voglia o meno, ha imparato a odiare la sua famiglia all'interno della propria e in più nutre ostilità nei suoi confronti a causa di Rosalina che non gli si è concessa), ma la ama in quanto Giulietta: non si spiega altrimenti la ragione del suo "colpo di fulmine" (l'energia spinta al suo punto massimo, all'esplosione) che lo porta fino alla decisione del matrimonio immediato, se non con un eccesso paradisiaco e infernale al tempo stesso ("O amore rissoso! O odio amoroso!"), un matrimonio per l'appunto "del cielo e dell'inferno", una vendetta erotica interpretata invece comunemente come l'archetipo dell'amore perfetto, ma contrastato dalla legge del clan familiare, o ancor più genericamente dalla società.

Mi rendo conto della paradossalità della mia breve indagine: allo scopo di svolgere un lavoro storico, e quindi scientifico per definizione, ho dovuto fare i conti con quanto esiste di meno storico e scientifico, almeno secondo la nostra epoca, e soprattutto utilizzarlo come strumento interpretativo. Ma la magia nei secoli scorsi è stata scienza e storia, quindi – lo si voglia o meno – non è possibile evitarne l'influenza sull'interpretazione stessa del passato. Tanto più se i razionalisti movimenti di sinistra l'hanno lasciata in mano a estremisti di destra.

NOTE

(1) Avevo avuto la tentazione di inserire il racconto di Sheherazade accanto alle opere di Boccaccio e Shakespeare, ma sinceramente collocazione geografica orientale ed epoca (all'incirca il X secolo) mi hanno consigliato di evitarlo: l'azzardo intellettuale che propongo in queste righe mi pare già più che sufficiente.

(2) Per chi volesse avvicinarsi, con giudizio, all'autore consiglio *Maschera e volto dello spiritualismo moderno*, che pure contiene l'enorme sciocchezza criminale della psicanalisi interpretata come scienza ebraica.

(3) Con tutta probabilità e come gli capita molto spesso, qui Evola fa riferimento all'Oriente, e a giusta ragione: basta leggere la prima parte del voluminoso libro di Mircea Eliade *Lo Yoga Immortalità e libertà* per rendersi conto del fatto che la pratica magica esiste, eccome, e dà risultati oggettivi: la parte veramente difficile sta nell'esercizio costante, nel quale si sostanzia il volerla

(4) In tempi ben più recenti (2003), lo stesso accade al protagonista del romanzo di Patrick Senécal, *Le Sept jours du Talion*, dopo aver torturato per giorni e giorni l'assassino pedofilo della propria figlia, e non a caso proprio nel momento in cui vorrebbe ucciderlo: "Scoppiò in singhiozzi. Il suo pianto era così intenso che dovette appoggiarsi con entrambe le mani sulle cosce, il viso girato verso il pavimento. [...] Il medico sentiva che con le lacrime qualcos'altro lo lasciava. Era il peso sulle spalle, questa pesantezza terribile che non l'aveva più lasciato dall'arrivo delle tenebre e d'improvviso diminuiva, *si dissolveva, evaporava per ogni poro della sua pelle*, attraverso ogni respirazione, ogni singhiozzo. Bruno cadde in ginocchio e continuò a piangere, sempre più forte, sempre più profondamente, accogliendo in lui questa nuova leggerezza." (trad. mia, così come le sottolineature). Naturalmente, il medico non riesce più *materialmente* a uccidere il "mostro", al di là d'ogni sua precedente intenzione.

(5) "Come si fa a far sì che una persona si senta stupida? – Gli si fa vedere e rivedere se stesso ogni volta che ha parlato e agito da stupido e si è sentito stupido per un numero infinito di volte alimentato nella combinazione della morbida macchina calcolatrice regolata in modo da trovare sempre più schede perforate e in modo da aumentare sempre più immagini di stupidità" (W. S. Burroughs, *Nova Express*). Si sostituisca "stupidità" con "gelosia" (o qualsiasi altra caratteristica, emozione o sentimento si voglia esaltare) e il gioco è fatto. E inoltre, per usare un esempio classico: è sempre più facile distruggere un acquario (la forza negativa esercitata da Iago) che costruirlo (quella positiva di Chichibio).

L'ALUNNO VIRTUOSO

(Brevissima storia della Letteratura Italiana n.3)

Insegnante – Bene, ci sono ancora una ventina di minuti prima della fine della lezione... giusto il tempo per sentire qualcuno... Tu. Vorrei che mi parlassi della “virtù” in Machiavelli.

Alunno – ...

Insegnante – Allora?

Lunga pausa.

Alunno – Be’, per prima cosa bisogna metterla in relazione con la fortuna... In fondo, la si può definire soltanto in rapporto a quest’ultima, non è possibile ridurla a una formula.

Speriamo che non m’interrompa e che mi lasci portare il discorso sulla fortuna.

La virtù nasce dall’occasione creata dalla fortuna: senza l’occasione la virtù sarebbe del tutto inutile, perché non troverebbe un mezzo adeguato per esprimersi, e senza virtù l’occasione sarebbe venuta invano.

Così va bene. Mostra proprietà di linguaggio e sicurezza...

Paradossalmente, poi, la fortuna mette sulla strada di un principe dei nemici soprattutto quando vuole renderlo grande.

Insegnante – Scusa se t’interrompo...senti un po’: secondo Machiavelli quanto contano in percentuale virtù e fortuna per la buona riuscita delle nostre azioni?

Alunno – *Non ne ho la più pallida idea... Bisogna buttarsi: ora sì che ci vorrebbe un po' di "fortuna"! Usa il buon senso...*

Mmm...in generale...in linea di massima il cin...cinquanta per cento virtù e cinquanta per cento fortuna?

Insegnante – Non devi chiederlo a me. Devi esserne sicuro!

Alunno – Sì, sì...virtù e fortuna si dividono a metà la determinazione dei nostri atti.

Insegnante – “Determinazione”? Va be'. Su, continua pure: se riesci a fare un discorso compiuto eviterò d'interromperti.

Alunno – *Speriamo.*

A seconda che la fortuna venga considerata un ostacolo o un elemento positivo – e quindi, come dicevo prima, non esiste in quanto tale ma solo in relazione alla virtù – anche la virtù cambia aspetto...

Lunga pausa.

Insegnante – Allora? Perché ti sei fermato? Quello che dici è giusto, continua: come cambia la virtù in rapporto alla fortuna? Pensaci pure un attimo (*nel frattempo rovista nella sua cartella*).

Alunno – (*sbirciando in un libro che ha sotto il banco*) - Dunque... Se...se la fortuna è vista come un ostacolo, la virtù consiste nella capacità di prevenire in modo ordinato, con il calcolo e la freddezza, la sconfitta a cui andremo incontro di lì a poco. Ci consente di limitare i danni, in poche parole... Nel caso invece la fortuna sia vista come qualcosa di positivo, la virtù diventa un'intuizione, sempre ordinata, che ci offre la possibilità di trasformare un puro caso in qualcosa di necessario...

Insegnante – Diciamo meglio: il caso fortuito diviene una “necessità”, fra virgolette, dotata di una solida apparenza. Senti, nel capitolo sesto del Principe che abbiamo letto in classe ci sono degli esempi di quest’ultimo caso?

Alunno – Eh? Può ripetere la domanda, per favore?

Insegnante – Vorrei che mi dicessi semplicemente se nel sesto capitolo del Principe c’è qualche esempio in cui il caso diventa una necessità. È chiaro, adesso?

Alunno – Sì.

Insegnante – E la tua risposta?

Alunno – S...sì...ce ne sono, di esempi.

Insegnante – Te ne ricordi qualcuno?

Pausa.

Alunno – *E ora? Perché non si distrae di nuovo?*

Lunga pausa.

Insegnante – Non te ne ricordi? Neppure uno?

Alunno – No... non me ne viene in mente nessuno, purtroppo.

Insegnante – Ma l’hai letto, il capitolo sesto? Te li ricorderò io, allora: sono Mosè, Romolo...e anche Ciro e Teseo.

Alunno – Fine dell’interrogazione, a meno che non riesca a inventarmi qualcosa prima che mi chieda dell’altro...non devo lasciare che approfondisca il discorso o sono fregato! Calma, calma e ragioniamo: l’ultima volta mi aveva interrogato su Boccaccio; l’avevo studiato così bene! Non c’è proprio niente in comune fra lui e Machiavelli?

A proposito della virtù in Machiavelli, forse si potrebbe dire ancora qualcosa riferendoci a un altro autore che abbiamo già studiato...

Speriamo che ci becchi.

Insegnante – Sì? E quale?

Alunno – Sì! sì! ...E intanto il tempo passa!

L’autore è Boccaccio: in effetti, lui è un materialista come Machiavelli e quindi forse la cosa non è così casuale...

Insegnante – Ma che cosa c’entra la virtù di Machiavelli con Boccaccio?

Alunno – Mi pare che l’ “intelligenza” di Boccaccio equivalga un po’ alla virtù di Machiavelli: Boccaccio, però, mette quella che si potrebbe definire anche scaltrezza d’ingegno nel campo della vita quotidiana e non in campo politico: la differenza non è certo da poco. Prima di Boccaccio, l’intelligenza trova posto nelle gerarchie intellettuali del Medioevo,

Speriamo che non mi chieda cosa sono.

ma solo con lui diventa lotta alla Fortuna: se c'è lotta, allora questo significa che i suoi esiti non sono stabiliti in partenza, anzi... L'individuo si solleva dalla massa quanto più dimostra inventiva, lungimiranza, capacità di osservazione, capacità di usar la cultura per prendere in giro il popolo...

e i professori!

Nel *Decameron* gli esempi abbondano: ser Cepparello, in punto morte, inganna un ingenuo frate facendosi passare per un uomo pio, nonostante in realtà sia vero il contrario; la finzione gli riesce talmente bene che dopo la sua morte viene beatificato.

Su su, avanti, chi era quell'altro? Ah, già...

Andreuccio da Perugia, sedotto da una prostituta che lo deruba di tutto, cambia la sua sorte grazie alla presenza di spirito di cui è dotato: finito in un sarcofago col cadavere di un prete...

Insegnante – Di un arcivescovo...

Alunno – Sì, di un arcivescovo, gli ruba un anello di grandissimo valore. Poi c'è Masetto, che conquista un'intera schiera di donne fingendosi muto e facendosi assumere come ortolano in un monastero femminile; il cuoco Chichibio, che scampa all'ira del padrone con una battuta; e ancora, frate Cipolla, che dopo aver promesso a dei contadini che gli avrebbe mostrato...

Insegnante – “Loro”, non “gli”: “contadini” è plurale.

Alunno – Sì...che avrebbe mostrato loro la penna dell'angelo Gabriele, trovando dei carboni al posto della penna, dà prova di una grande capacità d'improvvisazione dicendo che si tratta di quelli coi quali fu arso San Lorenzo...

Speriamo che basti...speriamo che suoni!

Insegnante – Va bene. Quindi tu dici che la virtù in Machiavelli non è che un'utilizzazione in un ambito diverso – quello politico, per l'appunto – di una capacità che Boccaccio, chiamandola “intelligenza”, collocava nella vita di tutti i giorni.

Alunno – Mm...sì. Ma c'è di più! Forse Machiavelli e Boccaccio sono tutti e due debitori di qualcun altro: Ulisse.

Insegnante – Quale? Quello di Omero o quello di Dante?

Alunno – Quello di Omero. Dicevo Ulisse perché lui è l'eroe dotato di quella che gli antichi greci chiamavano “metis”: si tratta di una forma di intelligenza e di pensiero, un modo della conoscenza; per esserne dotati occorre saper mettere insieme l'intuito, la sagacia, la previsione, la spigliatezza mentale, la capacità di fingere e di trarsi d'impaccio, l'attenzione sempre pronta, il senso dell'opportunità, l'abilità in vari campi, un'esperienza che si acquisisce solo dopo anni e anni di pratica...

e dopo esser stati interrogati settimana scorsa in filosofia!

La metis non si può ridurre in formula, nello stesso modo in cui non è possibile farlo per la virtù di Machiavelli,

Ma allora, suona o non suona, 'sta campanella?

né per l'intelligenza di Boccaccio. E tuttavia direi che fanno parte della metis tutte quelle caratteristiche che troviamo anche nella virtù e nell'intelligenza.

Da come mi guarda credo che questa pezza filosofica funzioni a dovere... Ma la campanella?!

Poi bisogna dire anche che la metis si applica a delle realtà incostanti, mobili, sconcertanti e ambigue, che non si possono misurare con precisione e nemmeno calcolare con esattezza e che neppure si prestano al ragionamento rigoroso: ma quale realtà è più inafferrabile di quella politica, fatta com'è di improvvise alleanze col nemico e di altrettanto rapide prese di distanza dall'alleato, di diplomatici compromessi che al primo soffio di vento si tramutano in violenza brutale?

Bravo!

Per tornare a Ulisse, si pensi soltanto all'ideazione del famoso cavallo di Troia, oppure all'astuzia nello sfuggire al ciclope e alle sirene...

Ancora una sviolinata e poi...saluti al cazzo!

La metis è rapida come l'occasione che deve prendere al volo, eppure non è qualcosa di leggero, ma anzi, come ho già detto, si tratta di un pensiero carico di una lunga esperienza...non ondeggia qua e là a seconda di come tira il vento delle circostanze, semmai aspetta che il suo progetto possa realizzarsi nel futuro. Come ho già detto, infatti, la capacità di prevedere, almeno entro certi limiti, è tipica della metis: e qui torniamo a Machiavelli,

O almeno, lo spero!

ma anche a Ulisse che immagina come i troiani reagiranno alla vista del cavallo. Da Platone in poi, la metis venne confinata fra ciò che non è scienza, in quanto non misurabile, perlomeno in senso stretto: e dire che deriva dalla parola "métron", cioè appunto "misura" ...eppure finì fra le cose imprecise.

Squillo della campanella in perfetta coincidenza con la fine della battuta.

IL PRINCIPE E L'INTELLIGENZA ARTIFICIALE

(Brevissima storia della Letteratura Italiana n.4)

Per prima cosa occorre ricordare in breve quali siano le caratteristiche tipiche dello stile di Machiavelli nel *Principe*, stile definito comunemente *procedimento dilemmatico*: esso consiste nel considerare a due a due determinate realtà storico-politiche (forme di governo, metodi di conquista del potere ecc. ecc.: in sintesi la cosiddetta “verità effettuale”) e nell’analizzarle; in seguito la strada si biforca; l’autore passa ad altre due oppure procede da una sola delle realtà esaminate – l’altra viene scartata – a una nuova, rigida contrapposizione interna, e così via. Il perno su cui ruota tale andamento stilistico è la celebre congiunzione disgiuntiva “o”; ma vediamo subito due esempi:

[Gli stati] sono [...] o consueti a vivere sotto uno principe, o usi a essere liberi; et acquistonsi, o con le armi d’altri o con le proprie, o per fortuna o per virtù. (*Il principe*, cap. I)

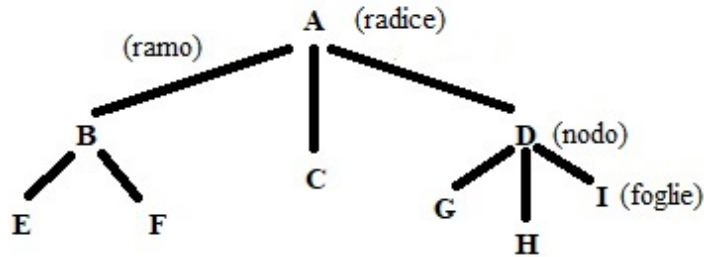
E, per chiarire meglio questa parte, dico come e’ grandi si debbono considerare in dua modi principalmente. O si governano in modo col procedere loro che si obbligano in tutto alla tua fortuna, o no. Quelli che si obbligano, e non sieno rapaci, si debbono onorare et amare; quelli che non si obbligano, si hanno ad esaminare in dua modi (Cap.IX).

Si osservi come nella congiunzione disgiuntiva sia già riassunta tutta l’ideologia secondo la quale al principe non è consentito avere mezze misure all’atto della presa del potere: la violenza con cui si esclude senz’appello uno dei due poli è una necessità che non lascia alcuno spazio alla mediazione.

E’ nota l’ipotesi secondo la quale lo stile di Machiavelli, che trova un precedente illustre in Platone (in particolare nel *Sofista*), debba molto al linguaggio della cancelleria (e in effetti lo stesso Vettori lo utilizza); meno noto è forse che il procedimento dilemmatico abbia oggi un riscontro in ambito informatico: più precisamente, tale atteggiamento stilistico risulta avere una struttura ad *albero*. Dal punto di vista della scienza dell’informazione, l’albero è una struttura che presenta una ramificazione dei propri elementi. L’origine dell’albero è la *radice*, gli elementi che lo compongono vengono chiamati nodi, mentre le linee che mettono in

relazione i nodi fra loro sono detti rami; i nodi che non si ripartono in rami, infine, sono le foglie (vedi fig. 1:)

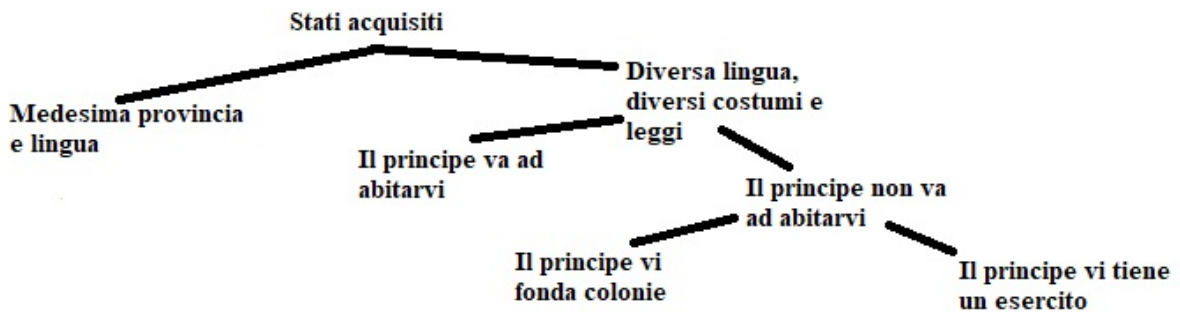
FIG. 1



Vediamo ora di applicare questa struttura al **Principe**:

Questi stati, quali acquistandosi si aggiungono a uno stato antiquo di quello che acquista, o sono della medesima provincia e della medesima lingua, o non sono. Quando e' sieno, è facilità grande a tenerli [...] Ma, quando si acquista stati in una provincia disforme di lingua, di costumi e di ordini, qui sono le difficoltà [...] et uno de' maggiori remedii e più vivi sarebbe che la persona di chi acquista vi anadassi ad abitare [...] L'altro migliore remedio è mandare colonie [...] o tenervi assai gente d'armi e fanti (Cap. III), (vedi fig. 2:)

FIG. 2



La *radice* di questo albero è rappresentata dagli “Stati acquisiti”, i nodi sono “Diversa lingua ecc.” e “Il principe non va ad abitarvi” (nodo sottinteso), i *rami* sono i rapporti istituiti da Machiavelli fra “Stati acquisiti” e “Diversa lingua, diversi costumi e leggi” e fra “Stati acquisiti” e “Medesima provincia” ecc.; le *foglie*, infine, sono “Medesima provincia”, “Il

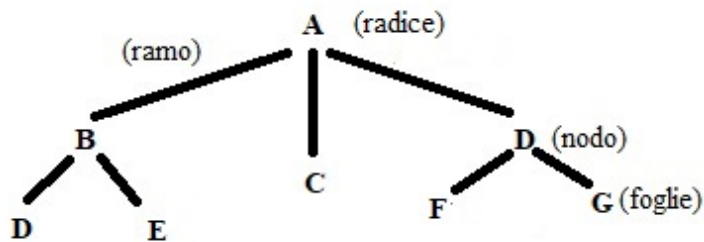
principe va” e così via. L’inizio del cap. V ripropone in sintesi il passo appena esaminato. Ancora:

L’armi con le quali uno principe difende el suo stato, o le sono proprie o le sono mercennarie, o ausiliarie o miste. (Cap. XIII), (vedi fig. 3:)

FIG. 3

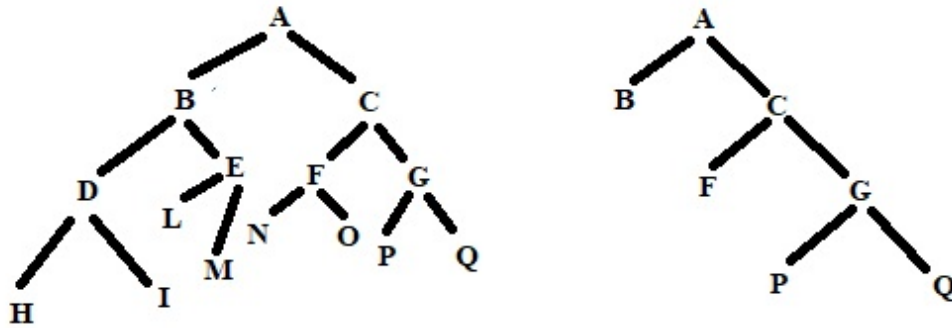


Nella grande maggioranza dei casi, tuttavia, l’albero in cui rientra lo stile di Machiavelli è di un tipo particolare: si tratta infatti di un *albero binario*. In esso la ramificazione avviene tra coppie di elementi, ferma restando la loro denominazione (vedi fig. 4:)



Come si può notare da questa elementare schematizzazione, in ogni diagramma ad albero binario ciascun ramo si divide al più in altri due rami, uno di sinistra e uno di destra. Gli alberi binari vengono utilizzati spesso in particolare nei sistemi esperti (programmi che, analizzando un albero di possibilità deduttive, riescono a trovare la soluzione al problema posto). Un “buon albero” binario è un albero *bilanciato*, ovvero che si sviluppa sia a destra che a sinistra, e non in un solo senso (vedi fig. 5:)

FIG. 5



Grazie al suo sviluppo simmetrico, l'albero bilanciato consente una completezza di analisi delle varie possibilità deduttive nettamente superiore a quella dell'albero sbilanciato, che non ne contempla tutta una serie (nel nostro caso: D, E, H, I, L M, N, O). Passiamo ora ad applicare la struttura dell'albero binario al *Principe* riportandone un brano tratto dal cap. I, in parte già citato all'inizio dell'articolo:

Tutti li stati, tutti e' domini che hanno avuto et hanno imperio sopra li uomini, sono stati e sono o repubbliche o principati. E' principati sono o ereditarii, de' quali el sangue del loro signore ne sia suto lungo tempo principe, o e' sono nuovi. E' nuovi, sono nuovi tutti, come fu Milano a Francesco Sforza, o sono come membri aggiunti allo stato ereditario del principe che li acquista, come è el regno di Napoli al re di Spagna. Sono, questi domini così acquistati, o consueti a vivere sotto uno principe, o usi a essere liberi; et acquistonsi, o con le armi d'altri o con le proprie, o per fortuna o per virtù. (Vedi figg. 6-9:)

FIG. 6

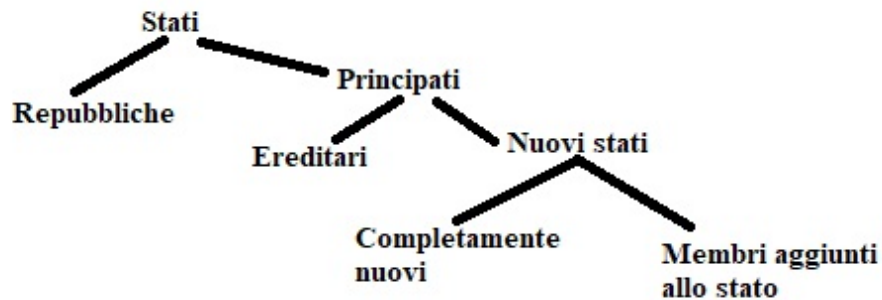


FIG. 7

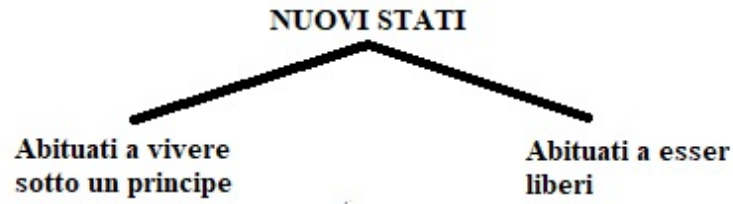


FIG. 8

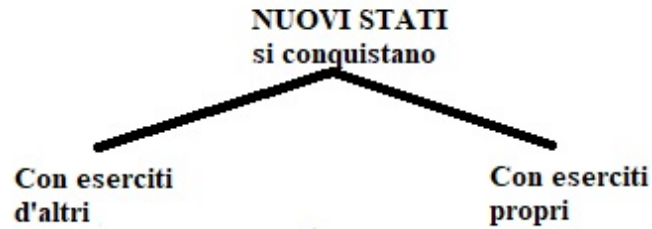
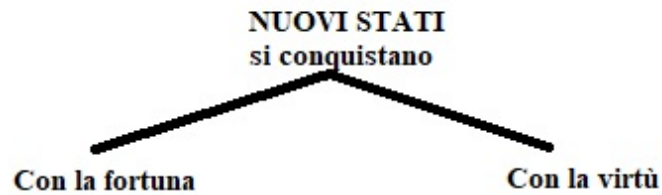


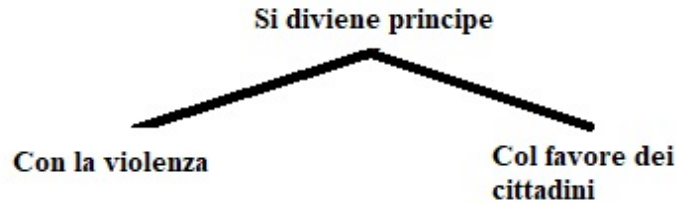
FIG. 9



Diamo ora di seguito una sostanziosa serie di esempi di procedimento dilemmatico, schematizzandoli di volta in volta come diagrammi ad albero binario:

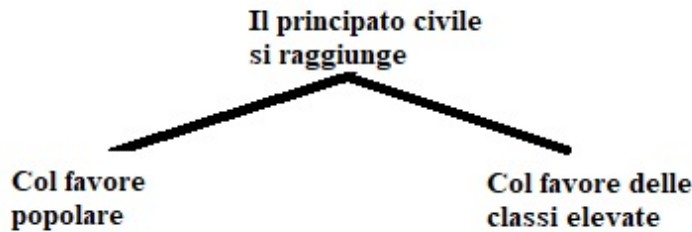
Di privato si diventa principe ancora in dua modi [...] Questi sono, o per qualche via scellerata e nefaria si ascende al principato, o quando uno privato cittadino con il favore delli altri sua cittadini diventa principe della sua patria. (Cap. VIII), (vedi fig. 13:)

FIG. 13



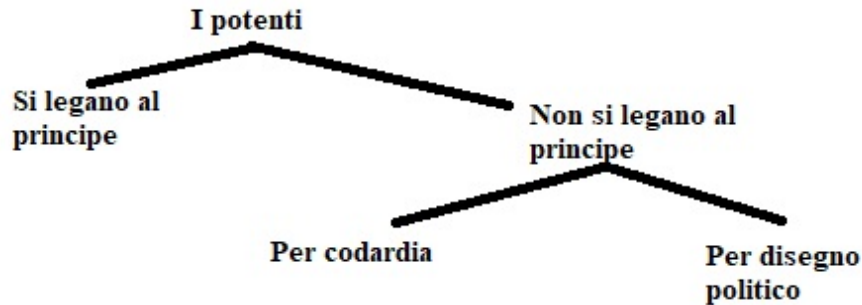
Si ascende a questo principato [quello civile] o con il favore del populo o con il favore de' grandi. (Cap. IX), (vedi fig. 14)

FIG. 14



E' grandi si debbono considerare in dua modi principalmente. O si governano in modo col procedere loro che si obbligano in tutto alla tua fortuna, o no. Quelli che si obbligano, e non sieno rapaci, si debbono onorare et amare; quelli che non si obbligano, si hanno ad esaminare in dua modi: o fanno questo per pusillanimità e defitto naturale d'animo: allora tu ti debbi servire di quelli massime che sono di buono consiglio, perché nelle prosperità te ne onori, e nelle avversità non hai da temerne. Ma quando non si obbligano ad arte e per cagione ambiziosa, è segno come pensono più a sé che a te; e da quelli si debbe el principe guardare, e temerli come se fussino scoperti inimici, perché sempre, aiuteranno a ruinarlo. (Ibidem), (vedi fig. 15:)

FIG. 15



Al termine di questa serie di esempi, è opportuno dire almeno che, se la critica ritiene ormai un fatto evidente e assodato che con Machiavelli si compia il passaggio dal linguaggio umanistico al linguaggio tecnico, adesso l'osservazione andrà precisata in questo senso: col *Principe* la sintassi diviene addirittura pretecnologica, sia pure inconsapevolmente, così da rispondere in pieno alle esigenze di rigore ed esattezza di cui la giovanissima scienza politica moderna aveva assoluta necessità allo scopo di darsi salde fondamenta. A ulteriore sostegno di questa affermazione, si noti che fra gli esempi di procedimento dilemmatico in diagramma nella grande maggioranza dei casi prevale la figura dell'albero binario bilanciato, come si è detto preferibile quanto a compiutezza d'analisi rispetto a quello sbilanciato: in particolare si vedano le figg. 7-14.

Per tornare in ambito pratico, ci si potrebbe infine chiedere quanto il procedimento dilemmatico sia la struttura logica dominante all'interno della società odierna e dentro ciascuno di noi: è evidente che nei momenti di crisi, di necessità o di pericolo l'esigenza alla semplificazione, anche forzosa, sarà con tutta probabilità dominante. Se in determinate situazioni ciò è comprensibile, e in certo senso anche necessario, ben diverso è il caso in cui il procedimento dilemmatico divenga norma acritica, subita, del pensiero quotidiano di ogni donna e di ogni uomo: infatti è facile rilevare come lo schematismo, la sommaria separazione fra bianco e nero, positivo e negativo, buono e cattivo, se utilizzata da abili mani, possa forzare il ragionamento a conclusioni già precostituite e condurre in ogni caso a una rigidità mentale il cui esito ultimo sarà il pregiudizio e la suddivisione della realtà in tanti, ben ordinati e aproblematici, compartimenti stagni: l'esatto opposto, insomma, di quel che noi abbiamo voluto dimostrare in piccolo ponendo in relazione due campi del sapere come la letteratura e

l'informatica, che oggi la maggioranza di noi ritiene del tutto separati e impermeabili l'uno rispetto all'altro, e che invece sotto il profilo dello schema logico che presiede a entrambe presentano decise analogie.

LO STRANIERO – E così, carissimo, anche il cercare di staccare ogni cosa da ogni altra non soltanto direi che è uno sbaglio, ma anzi è cosa degna di chi è privo totalmente dei doni delle Muse e di filosofia.

TEETETO – E perché?

LO STRANIERO – Lo slegare ogni cosa da ogni altra è il più completo annullamento di ogni discorso; il nostro discorso nasce infatti dal reciproco collegamento dei generi dell'essere.

(Platone, Sofista, XLIV)

Si ringrazia per la collaborazione R. Teducci.

BATMAN: THE KILLING JOKE... ALFIERI

(Brevissima storia della Letteratura Italiana n.5)

Fin dalla prima volta che lessi con grandissimo piacere *Batman the Killing Joke* di Moore/Bolland/Higgins, mi dissi istintivamente: “Se dovessi spiegare Alfieri a scuola, credo che questa sarebbe la chiave che userei...”, anche se di Alfieri all’epoca non avevo che vaghi ricordi di liceale, niente di più, e di Batman e del suo acerrimo rivale solo quelli d’infanzia. Però sapevo a naso che quei due personaggi, Joker tiranno (perché tiranneggiato dal male) e Batman (che tenta disperatamente fin dall’anno della sua creazione, 1939, di diventare un liber’uomo, libero dai propri ricordi di papà e mamma morti ammazzati) condividevano qualcosa di essenziale, erano fatti della stessa pasta. O meglio – come dimostrano la prima e l’ultima vignetta del fumetto – della stessa acqua...sì, la pozza può anche venire separata per un po’ dalla linea retta dei fanali di un’auto, giusto il tempo di due brevi vite, ma alla fine si ricongiungerà nello stesso mare magnum amorale della creazione, di nuovo cellula al singolare. Eppure, come dice Batman ad Alfred: “Non lo conosco[Joker]. Dopo tutti questi anni, non so chi sia. Non più di quanto lui sappia io chi sia. Come fanno due persone a **odiarsi** tanto, senza neanche **conoscersi**?” La risposta è ovvia: liber’uomo e tiranno incarnano due esigenze *forse* metafisiche, ma senz’altro storiche, opposte per definizione e quindi non occorre che si conoscano per odiarsi. Sono nemici, o avversari?, per la pelle. Il resto è idiosincratico, irredimibile dolore.

“Alfieri concepisce il teatro essenzialmente come ‘azione parlata’: ciò significa che le parole dei personaggi sono sempre **finalizzate all’azione**. Dialoghi e monologhi non dichiarano, semplicemente, ma esortano a fare qualcosa, cioè contengono in sé e prevedono la situazione scenica” (P. Di Sacco). Anche il tiranno/Joker ha un trono dal quale dispensa le proprie pillole di salvezza: vuoi sfuggire ai ricordi che ti fanno troppo male? Dimenticali sprofondando nella follia. Detto in monologo “alfieriano”: “Quando il **mondo è male puro**, e il tuo capo è uno **spergiuro**, quando stupri, fame e guerra mandan la vita a farsi **fottereee** io serbo qualcosa che...ora insegnerò anche te, una cosa che mi fa **sorridereee**...divento **pazzo00**...come un disco **rotto**...semplicemente **paz-zoo**, mangio la ciotola

e butto via il **risotto**...La vita è **bella** se imbottisci la tua **cella**. La tristezza si toglierà di **torno**...se scambi il **malcontento** con una stanza di **contenimento**...e due iniezioni al **giorno!!!** Diventa **pazzo**, come un tossico, un malato, o un cartone della tivvù! Quando la razza **umana** ha una faccia **strana**, quando le bombe piovon da **lassù**, quando tuo figlio si buca e non c'è **più**...non ti crucciar. Puoi sorridere e tutto via **scrollar**! Quando sei **paz-zoo**, allora perché non...l'uomo è così **piccolin**... e l'universo tanto **grossin**...E se dentro sei **ferito**...non restare lì **impietrito**...se la vita ti ha scombinato il **mazzo**...diventa...diventa...**pazzo!!!**” Per Joker, ma forse non solo per lui, il cosiddetto “uomo normale” è sempre a un passo dalla follia: “Basta una **Giornataccia** per trasformare l'uomo più **sano del mondo** in uno **svitato**! Ecco quanto disto dal mondo: solo una **giornataccia**.” E la più razionale reazione a essa, paradossalmente, è proprio la follia. Quel che oppone tiranno e liber'uomo, qui, è sì il potere, ma su sé stessi: mentre il primo è reso un semplice demente dai suoi traumi e ha deciso di seguire il caos dell'esistenza, se vogliamo un po' come De Sade segue la Natura, il liber'uomo no: cerca di imporre delle regole al caos che lo circonda, ma anche in questo caso punizioni e violenza non mancano. In Alfieri il tiranno è colui che impone la costrizione, prima di tutti a sé stesso e quindi al popolo, mentre il liber'uomo è un anticonformista ribelle ma non rivoluzionario che si sottrae al compito di essere educatore della nazione (secondo un tratto tipico di buona parte della letteratura sette-ottocentesca): ciò che cerca, piuttosto, è l'affermazione assoluta della sua libertà individuale. Forse proprio per questo aspetto comune in Saul tiranno e liber'uomo sono due facce dello stesso personaggio.

Il genere prediletto tanto dall'autore di Asti quanto da quello di Northampton è notoriamente quello tragico, generato in Joker dalla morte assurda di sua moglie così come il delirio omicida di Saul lo è dalla sua invidia per David, e possiamo addirittura trovare delle rassomiglianze fra il primo, che alla fine del fumetto si riconcilia con i propri traumi attraverso una sorta di riunione con Batman, e il secondo, che trova un riscatto sulla propria tirannide attraverso un suicidio eroico capace di restituirlo a sé stesso finalmente integro, uno, liber'uomo.

Esattamente come accade nelle tragedie di Alfieri, dove tutti i personaggi sono tolti di mezzo per lasciare spazio alla lotta fra eroe e tiranno, così in Batman the Killing Joke la corte dei miracoli di Joker,

Alfred, il commissario Gordon e Barbara sono semplici comprimari utili soltanto per scatenare il sadismo (feroce e didascalico) di Joker e la ferocia (sadica e didascalica) di Batman. Entrambi “spiegano” al loro avversario i propri traumi col terrore, come dei piccoli hitler.

L’attenzione dello spettatore non deve essere distratta da null’altro all’infuori delle passioni dello scrittore di Asti (amore, ira, furore, gelosia, odio, ambizione, libertà e vendetta) che si ritrovano in una buona percentuale anche nel fumetto di Moore/Bolland/Higgins. Infatti, “ciò che interessa ad Alfieri sono le **dinamiche profonde** dell’agire umano, che non cambiano mai. Sulla scena campeggiano le **passioni individuali** degli eroi; le vicende si riducono a scontro terribile di **grandi personalità**” (P. Di Sacco). Joker stesso, d’altra parte, potrebbe invitare Batman a ucciderlo con queste parole di sfida, sdegnate e temerarie: “Bieca, o Morte, minacci? e in atto orrenda, / l’adunca falce a me brandisci innante? / Vibrala, su: me non vedrai tremante / pregarti mai, che il gran colpo sospenda.” A proposito, negli scontri finali fra Batman e Joker, fra Saul e Saul – chi vince? Batman capace di ridurre all’impotenza Joker o forse quest’ultimo che fa ridere Batman ...fino a che le risate dei due nemici si confondono in una sola? Il Saul prometeico verso Dio (“Oh figli miei.../ - Fui padre. / - Eccoti solo, o re; non un ti resta / Dei tanti amici, o servi tuoi. / -Sei paga / D’inesorabil Dio terribil ira?”) o quello verso i filistei (“Ma, tu mi resti, o brando: all’ultim’ uopo, / Fido ministro, or vieni [...] Empia Filiste, / Me troverai, ma almen da re, qui... [...] morto”)?

Si ringrazia per la collaborazione A. Di Tommaso

LO SCUDO DI FOSCOLO

(Brevissima storia della Letteratura Italiana n.6)

Nella celeberrima *In morte del fratello Giovanni* Foscolo fa un uso della citazione che si può quasi definire eccessivo (e ciò nonostante la sua sia sempre una poesia nella quale non mancano i riferimenti alla cultura del passato): fra Catullo, l'*Eneide* (due citazioni), Petrarca (idem), le *Georgiche* / (interpretabile anche come un'autocitazione dall'*Ortis*) si arriva a sei/sette citazioni nei soli 14 versi canonici del sonetto. Come sappiamo, tale utilizzazione di brani d'opere altrui nasce in forma magmatica dalle precedenti letture di uno scrittore, che trae ispirazione in forma spesso del tutto inconsapevole dal proprio inconscio culturale e tuttavia sceglie (ovviamente nei casi più riusciti, come questo), grazie a una sorta di istinto formatosi di pari passo con l'aumentare e l'approfondire il proprio patrimonio di conoscenze, proprio quanto occorre in quel punto preciso della sua opera non solo rubando ad altri, ma anche presentando persuasivamente al lettore più avvertito ed esperto quel certo brano del passato come se fosse stato scritto da lui per la prima volta. Nel sonetto in questione gli esempi di tali felici trascrizioni non mancano: i virgiliani "tendendo invano a te le mani, ahimè non più tua" e "senti gli dei ostili" diventano "ma io deluse a voi le palme tendo" e "sento gli avversi numi"; i petrarcheschi "indi trahendo poi l'antiquo fianco / per l'extreme giornate di sua vita" e "questo m'avanza di cotanta speme" vengono trasformati nelle formule "suo di tardo traendo" e "Questo di tanta speme oggi mi resta!" (fulminante e addirittura migliorativa dell'originale, quest'ultima). Detto ciò, torniamo alla domanda posta all'inizio: come spiegare questo abuso della citazione, che non si trova invece, per riferirci a un altro sonetto fortemente autobiografico, in *A Zacinto*? Dato l'argomento, la lenta morte suicida del fratello di Foscolo, colpevole di aver rubato alla cassa di guerra per ripagare dei debiti di gioco, si può ipotizzare che – in forma del tutto involontaria, sia chiaro – da un lato il poeta volesse a ogni costo ricordare qualcuno che gli era comunque assai caro nonostante fosse moralmente indifendibile se non per quell'ultimo gesto di virile disperazione, ma dall'altro cercasse di tenere a bada questo eccesso di dolore tutto autobiografico attraverso la cintura protettiva formata dalle parole altrui. Parlare per bocca di altri (ed ecco affacciarsi allora alla memoria gli autori

più amati, Catullo, Virgilio, Petrarca) per pudore di mostrare apertamente i propri sentimenti, insomma, ribaltando in anticipo sulla sua stessa formulazione questa riflessione di Cioran: “Che cosa dimostra un testo infarcito di citazioni? Modestia? viltà? o competenza? Direi piuttosto la volontà di sottolineare che l’argomento non vi riguarda direttamente” (1). Per Foscolo citare significa semmai evitare la prostituzione integrale e spettacolare della propria interiorità, cosa che egli fa anche nella sua breve lettera sull’evento ad Antonietta Fagnani Arese, essenziale e sobria come di rado ci accade di leggere nel carteggio che la riguarda, di solito fin troppo melenso; la riportiamo qui per intero:

“Mio fratello è morto: le sue fiere vicende, la sua anima generosa, un dolore profondo, lo stancarono della vita. Egli morì fra le braccia della sua povera Madre che è caduta malata, e che non ha né coraggio né forza di scrivermi. Addio addio.

— Temo che fra pochi giorni non le resterà di tre figli che questo giovinetto infelice che piange con me la nostra sciagurata famiglia. stanco e infelice. L'unica prova di amicizia che tu puoi darmi si è di farmi sapere lo stato della tua salute; ti vedrò quando tu mi indicherai come e dove. Poiché tu vuoi ch'io non ti veda; sarai ubbidita. Non farei che rattristarti con le infinite mie lagrime, e col mio dolore che presto sarà seppellito con questo corpo.

Il tuo Foscolo.”

Poche righe per sintetizzare la morte del fratello, senza entrare nei particolari né nominare quell’atto conclusivo che neppure concesse una benevola fine improvvisa, titanica e teatrale come avrebbe dovuto essere (Giovanni, o meglio Gian Dionisio, rivolse contro di sé una lama per evitare il disonore di un processo): nel rievocarla nei suoi dettagli infernali, il dolore non sarebbe potuto diventare che più acuto e insopportabile per Ugo. Fra reprimenda morale e ricordo purtroppo incancellabile della fine senza stile, perché non ci è dato morire con stile, Foscolo sceglie la trasformazione in arte come forma di salvezza di un’intera esistenza. Magra consolazione, per chi è morto a vent’anni, evitare di vedersi inghiottito dai

secoli il proprio ricordo attraverso una poesia, ma molto più di quanto è concesso alla gran parte di noi – e in perfetta linea con la concezione materialista di Foscolo sull’immortalità.

NOTA

(1) Fra il nostro autore e Cioran si pone in forma ancor più paradossale, questa volta all’estremo, Robert Brasillach, che scrive un breve saggio su André Chénier pochi giorni prima della *propria* esecuzione capitale, riconoscendo e mascherando il suo destino in quello già toccato al poeta delle *Bucoliques*, ucciso durante la Rivoluzione Francese: un rigore che sfiora l’assoluta crudeltà nei propri confronti. Un requiem in prosa analitica quando ci aspetteremmo l’abbandono lirico. Lacrime d’acciaio.

L'INFINITO LEOPARDI

(Brevissima storia della Letteratura Italiana n.7)

È ben noto, il tema de “L’infinito” è quello della negazione: la siepe che preclude la vista dell'orizzonte e, per estensione simbolica, Recanati che preclude l'immersione in un'Europa con più ampie prospettive culturali e in pieno fermento socio-politico; come accade spesso con la censura, tuttavia, tale negazione si tramuta paradossalmente in apertura positiva: se Leopardi non fa parte del mondo in trasformazione, proprio per questa ragione egli può giungere a *vedere* quel che di permanente vi è nella condizione esistenziale dell'umanità (da non confondersi con il creato intero: sarebbe un'associazione del tutto indebita per il poeta); per questa strada, la sua domanda diventerà essenziale e finirà per coincidere alla perfezione con quella di ogni uomo e di ogni donna, a qualsiasi latitudine e in qualsiasi tempo si trovino, in una sorta di sfericità spaziotemporale (sempre relativa soltanto a *noi*).

Vale ora la pena di soffermarsi sulla negazione con esiti paradossali ai quali mi riferivo poco sopra per citarla senz'altro come esempio da aggiungere alla voce Eros nel significato più arcaico del termine, seguendo la definizione a firma Giovanni Bottioli che dà l'*Enciclopedia Filosofica Einaudi*: la *penìa* (mancanza) materiale genera il *poros* (mezzo) mentale, che procura un piacere nettamente superiore a quello dell'edonismo volgare. Per sottolineare in modo adeguato e con forza la fisicità di tale piacere, riporto un passo della *Certosa di Parma* che Leopardi avrebbe certo sottoscritto: "Di quali miserie l'amore non fa la sua felicità! [...] La miseria delle risorse impiegate dal povero prigioniero avrebbe dovuto, sembra, ispirare a Clelia una maggiore pietà. Egli voleva corrispondere con lei per mezzo di caratteri che tracciava sulla sua mano con un pezzo di carbone di cui aveva fatto nella stufa la preziosa scoperta; avrebbe formato le parole lettera a lettera, e successivamente. Quest'invenzione avrebbe raddoppiati i mezzi di conversazione nel senso che avrebbe permesso di dire cose precise". Non c'è poi molta distanza tra questo materialismo e quello di un Genet, celebratore dell'eros di un tubetto di vaselina mezzo spremuto o apologeta del muco (*Diario del ladro*). O, per riavvicinarci al nostro tema,

al “Meno vedi, più descrivi” di Heiner Müller (si pensi in particolare a *Paesaggio sotto sorveglianza*).

Ai giorni nostri, dopo il capillare genocidio consumistico e massmediale profetizzato con fin troppa precisione da Pasolini, genocidio a causa del quale la facoltà dell'immaginazione viene messa a dura prova dalla produzione di immagini sempre più iperreali, “L'infinito” suona come una scommessa sulle possibilità del pensiero di creare ancora ectoplasmi di desiderio in piena autonomia, ben al di là delle fantasie cristallizzate su qualsiasi schermo, e di ricavare il proprio "sensistico" piacere prima di tutto in questo scacco dato alle soluzioni immaginative preconfezionate e omogeneizzate. L'infinito, d'altro canto, risulterebbe ironicamente irrapresentabile da esse; per definizione.

In ogni caso, è naturale che ci si adegui ai limiti e alle libertà che le circostanze ci mettono di fronte, per cui non è ipotizzabile che con una semplice decisione intellettuale si creino appositamente ostacoli laddove questi mancano: per restare nel nostro ambito di discorso, per esempio, rappresenta il colmo dell'insensatezza cercare di eliminare le immagini da un mondo che ne è pieno, magari togliendo di mezzo la tv, il pc o il cellulare (esperimenti a suo tempo tristemente tentati anche in Italia), a meno di non voler ricadere nell'ambito di un volontarismo empatico borghese, come Simon Weil quando, da filosofa, provò a fare l'operaia, o Mishima, quando da scrittore fondò un gruppuscolo militare: patetismi entrambi. Meglio lasciar fare alla casuale necessità della storia collettiva o di quella individuale: "Un cineasta russo, forse Ejzenstein, Pudovkin o Evrejnov, ha scritto che la superiorità dei registi sovietici della fine degli anni Venti si deve unicamente al fatto che all'inizio della loro carriera non avevano pellicola. La guerra mondiale e la rivoluzione sospesero le importazioni di pellicola cinematografica e tutto quel che i cineasti avrebbero potuto fare era sedersi attorno a un tavolo a teorizzare, e cioè esattamente quello che fecero per cinque anni" (D. Mamet, *Note in margine a una tovaglia*); "Detenuto in un ambiente brulicante di impulsi mascholini distorti [una prigione di massima sicurezza], Beausoleil ha furiosamente attinto ai suoi impulsi erotici interiori per trascendere ciò che lo circondava. Gli esperimenti di Beausoleil con il suo subconscio sono gli elementi chiave del suo continuo sviluppo spirituale ed estetico. [...] è ironico che un prigioniero debba essere così libero da nevrosi sessuali, mentre la

maggioranza degli americani contemporanei, apparentemente in possesso della "libertà", trascorrono la loro intera esistenza torturati da disfunzioni sessuali nella mente e nel corpo. " (M. Moynihan, "Inaugurator of the Pleasure Dome: Bobby Beausoleil", in VV AA, *Apocalypse Culture II*).

D'ANNUNZIO BODY ARTIST E PERFORMER

(Brevissima storia della Letteratura Italiana n.8)

La biografia di Gabriele Rapagnetta D'Annunzio non va studiata in quanto tale, alla stregua di quella d'un Petrarca, di un Leopardi o d'un qualunque altro scrittore, come una serie di fatti esistenziali che supportano in maniera più o meno evidente un corpus artistico, ma come una vera e propria opera d'arte in sé, e anzi la maggiore, di un body-artist che fin dai suoi inizi si rese conto, certo dapprima fumosamente e quindi con progressiva e sempre maggiore lucidità, che il suo asso nella manica rispetto a tutti gli altri alfieri del decadentismo – di sicuro più abili e originali di lui nell'esercizio della pura letteratura – stava proprio nell'avere il coraggio (anche fisico, caratteristica che non gli è mai mancata) di passare dall'altra parte dello specchio: non cercare di essere Huysmans bensì Des Esseintes, non Wilde ma Gray... o meglio, visto che qui parliamo di un attore perennemente cangiante, fare in modo che Sperelli, Cantelmo, Effrena e soci da una parte e i vari D'Annunzio dall'altra coincidessero. Lo stesso valse nei confronti dei futuristi: impossibile batterli sul terreno novecentesco delle loro parole in libertà attraverso un *Notturmo* ancora inguaribilmente ottocentesco (le frasi telegrafiche di esso, infatti, tradiscono pur sempre un intimismo rigettato da FTM e soci), ben diverso il caso se si giocava d'anticipo esponendo il proprio corpo come opera d'arte alla maniera di Vito Acconci, Carolee Schneemann e Charlotte Moorman più di cinquant'anni prima che le idee stesse di happening, performance e body art, e addirittura i nomi per designarle, esistessero! L'unica vera, multiforme opera totale destinata ai posteri da D'Annunzio è gran parte della sua vita e ha uno svolgimento ben preciso (volontario o involontario che sia): incomincia inventando mode, con il desiderio che la massa lo segua per poi distaccarsene immediatamente spingendosi a crearne di sempre nuove per sfuggire alla volgarità piccolo borghese, arriva al suo apice con l'interminabile e ineguagliabile (non meno che discutibile) happening chiamato Fiume e si conclude col monumento – ma sarebbe forse meglio chiamarlo installazione perenne – rappresentato dal Vittoriale e ripreso a suo modo da John Hamilton Finlay col suo Stonypath (1966), poi rinominato Little Sparta (1983). Il tutto passando attraverso il rischio bellico che gli costò un occhio e che ricorda i tagli sul corpo di Gina Pane,

per fare un solo nome (1). In sostanza, quindi, è proprio l'opera dannunziana tradizionale (poesia, romanzi e drammaturgia) a supportare in maniera più o meno evidente la sua esistenza. Si può addirittura arrivare ad affermare che se venne preso come fonte d'ispirazione, lo fu più dal punto di vista biografico che letterario. Se qualcuno avesse dei dubbi su questa interpretazione del vate gli consiglierei di andarsi a leggere le pagine di Mishima che ne fanno una propria fonte di ispirazione diretta per la fondazione della società paramilitare "Associazione degli Scudi", paragonabile agli Arditi fiumani: là dove Rjeka venne occupata militarmente da D'Annunzio, Mishima, col suo gruppuscolo di fedelissimi occupa l'ufficio del generale Mashita, legge il suo ultimo discorso nazionalista (simile a quelli di D'Annunzio) e quindi si suicida. Prima di tutto ciò, l'autore giapponese aveva esplicitamente riconosciuto il proprio debito intellettuale col Vate traducendone (tutto il masochismo de) *Le martyre de Saint Sebastien*.(2) Ultima annotazione shakesperiana (come al solito troppo in anticipo sui tempi): Tito, non trovando giustizia in Terra, scocca i suoi messaggi verso gli Dei del Cielo e infine nella reggia di Saturnino suscitandone l'impotente ira. In questa forma di protesta si può già cogliere un'idea di politica dello sberleffo che troverà i suoi alfieri negli indiani metropolitani, nei situazionisti e prima ancora nel lancio del pitale su Montecitorio da parte dell'ardito Keller (body-artist anch'egli, e naturalmente partecipante all'occupazione estetico-politica di Fiume). E qui ci troviamo davvero solo a un passo dalla *Merda d'artista* di Manzoni.

Note

(1) Nel caso di Pane ci troviamo forse di fronte a una vera e propria incarnazione delle tele tagliate di Fontana e a una variante delle azioni alla Schwarzkogler.

(2) A proposito dei rapporti fra i nipponici e D'Annunzio è il caso di soffermarsi anche sulla sensualità nelle varianti del narcisismo superomistico e della dissoluzione panica: per esse vale la pena di ricordare quella che a oggi è anche una delle ultime sopravvissute del dannunzianesimo orientaleggiante (almeno quanto ad alcune sue opere degli anni '60), beninteso senza tracciare in questa occasione linee di filiazione dirette: nel 1962 Kusama Yayoi si fa ritrarre nuda sul suo bianco *Phallic Sofa*: il sofà di Crébillon fils, sovraeccitato dal tanto narrare di avventure erotiche che trovarono posto sulla sua schiena ospitale, protrude tutti gli aculei fallici che può estroflettere facendoli diventare reali, da ectoplasmatici che erano (un po' il "dramma" di tutta l'arte contemporanea, la letteralità). Stilizzati cazzi d'ogni dimensione e forma dappertutto, come ti siedi ti siedi: un vero millepeni. Più di Crébillon fils, tuttavia, come fons princeps per il suo *Sofà* è forse il caso di ricordare "La poltrona umana" di Ranpo Edogawa, racconto del 1925 in cui l'autore immaginava che un artigiano, tanto abile nel proprio mestiere quanto ossessionato dalle proprie

eccentriche manie sessuali, coniugasse genialmente tali caratteristiche e costruisse un'ampia poltrona dentro la quale nascondersi per poter possedere così - per masochistiche vie traverse esoscheletriche - le dame che vi/gli si sarebbero confortevolmente sedute sopra; secondo questa lettura, l'artista Kusama immaginerebbe dunque di essere una di tali donne, e anzi qualcosa in più: l'artigiano e la femmina, il masochista e la dominatrice insieme (pelle e torsolo di mela, per dirla con Mishima). Ancora: data la sterminata quantità di membri di cui la sua opera è dotata, la signora Kusama riterrebbe d'essere degna di un omaggio così totale non solo da parte di un uomo, ma di tutti ("la sterminata quantità" alluderebbe infatti all'infinito); apparentemente la *superdonna*, quindi. Poiché però è stata lei a ideare il *Sofà*, "tutti" equivale nella realtà a niente - proprio come in un sogno, nel quale siamo pur sempre noi a dettare le battute ai personaggi che lo popolano, per quanto sorprendenti esse possano apparirci. Diversi anni dopo, nel 1968 a New York, Kusama Yayoi dà vita - a onor del vero nella foto in mio possesso lei è una presenza soltanto congetturale - a *Naked Event*; come già per *Phallic Sofà*, anche in questo caso il titolo è didascalico: l'opera presenta infatti alcune partecipanti e un partecipante, tutti occidentali e completamente nudi, intenti a danzare intorno a una grande statua bronzea di George Washington: fanno la festa al puritanesimo (magari ci fossero riusciti davvero!). Yayoi è probabilmente la donna vista da dietro, vestita di tutto punto e con in mano qualcosa che potrebbe essere un aquilone: baso le mie deduzioni sulla capigliatura e sui cerchi che le chiazzano le gambe, il suo marchio di fabbrica che già si trova nel *Sofà*. L'ipotetica performeuse, ovviamente o per caso, si trova accanto all'unico modello maschio, e sembra condurre un gioco questa volta molto meno solipsistico del precedente, capace di includere addirittura altre donne oltre lei. Lei? Ma è proprio lei? E il fatto che quasi non la si noti per lo spazio che lascia alle altre è casuale? La foto non è stata certo scattata da qualcuno di passaggio e ha avuto il beneplacito dell'artista per la pubblicazione. Sei anni dopo, K. Y. sembra esser diventata volutamente anonima quanto i membri del *Phallic Sofà*, come se il suo corpo si fosse trasformato, si fosse dissolto in una forma di *panismo* erotico nel pineto del '68.

DUE ESEMPI DI PURIFICAZIONE DELLA LINGUA IN UNGARETTI

(Brevissima storia della Letteratura Italiana n.9)

Parlare di “purificazione” della parola, a proposito di Ungaretti, è cosa assai comune. Meno lo è forse indicare con esempi, che ci auguriamo appropriati, come lo faccia concretamente rispetto al lessico e alle figure retoriche. Il terreno prediletto di Ungaretti sono la parola qualunque e la figura retorica qualunque, preferibilmente se logorate da un uso che ne cancelli la profondità e la ricchezza a favore di un abuso politico di esse: sì, proprio quello dei discorsi ufficiali declamatori e ampollosi tipici delle più alte cariche dello stato, che sembrano avvalersi tutte dell’opera di un medesimo ghostwriter. Ma veniamo subito al punto:

FRATELLI

Mariano il 15 luglio 1916

Di che reggimento siete
fratelli?

Parola tremante
Nella notte

Foglia appena nata

Nell’aria spasimante
involontaria rivolta
dell’uomo presente alla sua
fragilità

Fratelli

Il processo di purificazione della parola “fratelli”, posta, non dimentichiamolo mai, sotto la lente d’ingrandimento della guerra, si può suddividere in alcune precise operazioni che conservano molto del dizionario emotivo e contemporaneamente del mestiere, in senso strettamente tecnico, del poeta: a) isolamento del termine nel titolo e nei versi 2 e 10 b) riflessione sul suo significato rinnovato dalla guerra – deautomatizzazione, o se si preferisce straniamento, che costituisce il vero e proprio corpo della poesia; è soprattutto il cambiamento di contesto storico, l’evento bellico, a far scoprire (o riscoprire) il significato del termine (versi 3-9) e a farci comprendere, altra parola-verso, la nostra “/fragilità/” c) ripetizione della parola-verso “/Fratelli/” e comprensione del suo significato al di fuori dei clichés. In fin dei conti è come se il titolo fosse un iceberg: noi ne vediamo solo la punta se ci limitiamo al “discorso ufficiale”, mentre Ungaretti, come il poeta de IL PORTO SEPOLTO, si immerge e “vi arriva [alla massa nascosta dell’iceberg] / e poi torna alla luce con i suoi canti”, per porgerli infine a chiunque li voglia ascoltare.

SONO UNA CREATURA

Valloncello di Cima Quattro il 5 agosto 1916

Come questa pietra
del S. Michele
così fredda
così dura
così prosciugata
così refrattaria
così totalmente
disanimata

Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede

La morte
si sconta
vivendo

Nel caso di SONO UNA CREATURA il processo di purificazione riguarda, come già anticipato, una figura retorica, o per dirla con maggiore precisione la più semplice e forse più arcaica delle figure retoriche, la similitudine: “Come questa pietra / è il mio pianto”. Quello che abbiamo citato, però, è soltanto il risultato ultimo al quale arriva il poeta, in realtà la similitudine incomincia già al primo verso, ma viene sospesa per buona parte della lirica dall’interpolazione di un altro espediente stilistico: “così” (versi 3-7), un’anafora, tipica – e forse non è proprio un caso – di molte litanie religiose a tutte le latitudini. Ciò che interessa, qui, è il fatto che Ungaretti cerchi di restituire profondità e interesse a una figura retorica fra le più abusate in assoluto suscitando la curiosità del lettore mediante la citata sospensione. Per quanto riguarda il verso ungarettiano il nostro discorso si potrà applicare nell’ identica maniera con la semplice rilevazione dello schema metrico delle poesie, dove spesso e volentieri troviamo unità metriche della tradizione (dall’endecasillabo al settenario, per esempio in SAN MARTINO DEL CARSO e SOLDATI) dissimulati da versi liberi e quindi anch’essi straniati e ripuliti.

In conclusione, come la guerra ridona valore alla più banale quotidianità mettendola in costante pericolo, e quindi esalta per esempio il fatto stesso di respirare ancora

(ma per quanto?)

così la purificazione del linguaggio, restituisce brillantezza e profondità – in una sola parola tridimensionalità – a lessico, figure retoriche e verso

(ma per quanto?)

NOTA

Le poesie riportate sono comprese in G. Ungaretti, Vita d'un uomo Tutte le poesie, Milano, Mondadori, pag. 39 e pag. 41.

LA DEMOCRAZIA CONOSCE SOLO PROTAGONISTI

(Brevissima storia della Letteratura Italiana n.10)

Per R. Mistretta

Foscolo, col primo instant book della letteratura italiana (collocato com'è negli stessi anni di vendita napoleonica del Veneto e di guerra contro gli austro-russi in cui l'artista lo andava scrivendo), si era preoccupato in molti modi di accentuare il realismo della vicenda con la scelta della tipologia epistolare, coi suoi asterischi invece dei nomi, coi personaggi storici e infine con un protagonista (per la verità parzialmente storico anch'esso) che doveva essere di una certa, benestante anche se non aristocratica, classe sociale (il padre infatti possiede una tenuta) anche perché sarebbe stato del tutto inverosimile che un contadino o un artigiano all'epoca conoscesse a fondo come lui arte, filosofia e politica: il fatto che oggi ce ne stupiremmo molto meno è indicativo di quanto la storia umana sia almeno parzialmente evolutiva e il pessimismo di Foscolo, altrettanto parzialmente, sbagliato.

Con Manzoni ci troviamo invece all'inizio di una democratizzazione dei personaggi che come vedremo non coinvolge soltanto i protagonisti della vicenda, ma qualunque figura entri minimamente nell'orbita del romanzo. Ma di questo parleremo dopo. Al momento è sufficiente osservare che il livello sociale dei due, Renzo filatore di seta e Lucia, filatrice di seta e domestica, non permetteva certo che essi potessero sbrogliarsela da soli nell'ingarbugliata matassa fatta di potere spagnolo dell'epoca in cui li aveva ficcati il loro autore: per arrivare a un difficile – e mentitore – lieto fine, occorrevano personaggi di ben altro livello sociale, come il cardinale Borromeo e l'innominato, se si voleva mantenere un accettabile livello di verosimiglianza nella trama, già pregiudicato dall'idea balzana di far nascere un'infinita persecuzione da un incaponimento per una scommessa infantile, con uno spreco di energie da parte di don Rodrigo e soci degno di miglior (ma nel loro caso peggior) causa. L'incapacità di Manzoni nel trovare un plot più efficace viene però compensata da un'attenzione tanto maniacale quanto istintiva, che obbedisce innanzitutto a un'ideologia strettamente cattolica, verso tutti i personaggi – comparse incluse, anzi soprattutto queste (a chi importano Tonio e Gervaso, a chi i quattro

capponi?) – che la sua penna gli faccia inventare o reinventare. Allo stesso modo il Dio della religione cattolica tratta ogni creatura come fosse speciale: in un certo senso, Dio è il fatto che nessuno di noi può abbandonare se stesso (tanto se si è Napoleone quanto un transfuga africano) o da se stesso tenersi a distanza e che ognuno, volente o nolente, non può fingere che le proprie ferite siano state inferte a un altro. In questo senso il Creatore non può allontanarsi da alcuno di noi, per il semplice motivo che è (letteralmente) ognuno di noi, gioisce – ma più spesso soffre – in queste sue particelle di mondo: per far l'esempio più celebre ricordiamoci di Cecilia ormai cadavere e di sua madre, una paginetta a partire da poche righe tratte dal *De pestilentia* del cardinale Borromeo. Le due figurine, pur restando comparse, vengono però trattate con un rispetto a tutto tondo di fronte al quale occorre – come minimo – togliersi il cappello e come massimo arrivare a un'empatia quasi spossessante. Tecnica letteraria e ideologia al servizio di una persuasiva idea, per niente consolatoria, di umanesimo non antropomorfo. Resti di un Manzoni intellettualmente più serio, lo scrittore dell'*Adelchi*, rispetto a quello consegnatoci dal lieto fine de *I promessi sposi*.

Ne *I Malavoglia* come in quasi tutti i suoi racconti veristi, Verga parte da individui collocati al livello più basso della scala sociale, pescatori o contadini analfabeti, che a differenza di Renzo e Lucia, però, non potranno mai contare su alleati simili ai loro. Al contrario, lo scrittore siciliano mostra, con un atteggiamento a metà fra il sadico e il realista (= verista), fino a che punto di bassezza e crudeltà possa giungere la società siciliana nei confronti dei suoi stessi figli per sfruttarli come forse soltanto il colonialismo più estremo saprebbe fare. È il primo momento in cui il proletariato comincia a conoscere sé stesso, e quel che vede nello specchio del mare siciliano non gli piace. Rosso Malpelo è emblematico in questo senso: reso disperato dalla natura che gli colora i capelli di rosso, colore del diavolo e poi del socialismo, da sempre invisibile al sottoproletariato italiano, lo è altresì dalla società, che lo pone al gradino infimo del mondo lavorativo – minatore – non senza prima avergli tolto l'affetto più caro, quello del padre, già scomparso in miniera. Da quella tragica morte senza cadavere Malpelo non sa far parte che per sé stesso, fino al momento in cui cerca di addestrare con tutta la crudeltà del caso Ranocchio (un bambino se è possibile ancora meno fortunato di lui, affetto da un handicap fisico, ma al quale non manca l'affetto familiare) a cavarsela in un mondo tanto duro.

Questi, però, non riesce a sopravvivere e lo stesso Malpelo va a raggiungere brutalmente suo padre. Il nichilismo più nero, senza redenzione possibile, senza neppure quell'ambiguità quasi didascalica che lascia decidere al lettore il finale de "La Lupa" (ricordato nel migliore dei modi quanto a struttura – in maniera involontaria, s'intende – da *Tuta blu* di Paul Schraeder con uno spettacolare fermo immagine finale).

Ma la storia, persino quella della letteratura che com'è noto non esiste, a suo modo avanza. Dai due cadaveri dei piccoli minatori nasce, sempre ambientato in miniera (e non è un caso), uno dei più grandi racconti della letteratura mondiale del '900: "Ciàula scopre la luna". Con un fiuto invidiabile per trasformare le proprie fonti in un capolavoro, Pirandello riprende il filo proprio da dove Verga si era interrotto trasformando un messaggio di disperazione in un lieto fine che provoca brividi al lettore come di rado anche la musica riesce a fare perché si tratta – quasi incredibilmente – di un lieto fine senza menzogna. Ciàula è un handicappato mentale (a differenza di Ranocchio) che teme il buio esterno alla miniera, non quello interno a essa, che conosce come le sue tasche. Allo stesso modo il bambino nel grembo materno, a proprio agio dentro di esso, teme il mondo privo di placenta. Ciàula rinasce quando si trova in un fuori illuminato dalla luna, che vede per la prima volta con la coscienza di vederla. E non è il caso di avere la paura dell'esterno, quindi, né alleati di alcun tipo per affrontarlo. Una rinascita persuasiva perché tutta materiale ma non senza profondità, immersa nei sensi e nella mente di Ciàula che progrediscono qualitativamente e senza promesse da marinaio, quelle che i filosofi chiamano utopie.

GIANFRANCO GALLIANO

Note Bio-Bibliografiche sull'Autore

Gianfranco Galliano (Genova, 1957) ha pubblicato diverse sceneggiature per fumetti (1985/87) e la monografia *Letteratura e cultura in Giorgio Manganelli* (1986).

Fra il 2001 e il 2005 ha collaborato assiduamente a “Nocturno Cinema”, rivista per la quale ha curato, insieme a Daniele Aramu, un dossier sui film del filone cannibalico, “Bon appetit!”.

In seguito, ha pubblicato ebook gratuiti di saggistica: *Gusti particolari* (reperibile sul sito “Conversazione0”), *Le immagini pubblicitarie* (2016) e *Aforismi e Karl Kraus, dicevamo – Didattica dell’aforisma* (2017), entrambi scaricabili dalla Download Zone dell’ISIS “Facchinetti” di Busto Arsizio dove insegna dal 1994.

A partire dal 2016 scrive sul sito “La Zona Morta”. Dal 2019 su “Mistero Magazine” perlopiù articoli di true crime. Dal 2020 collabora al sito “La Soglia Oscura” e alla webzine “The Creative Network”.

Per “La Soglia Oscura” ha contribuito alle antologie gratuite *Folk & Horror vol.1* (2020), *Tracce dal futuro prossimo* (2021), *Leggende del Mare* (2022) e ha pubblicato l’ebook gratuito di poesia *Dialoghi selvaggi* (2021).

Con l’aiuto di “StreetLib” per il self publishing e la distribuzione, infine, ha visto la luce l’ebook *Così nascono i mostri Serial killer noti e meno noti* (2021).