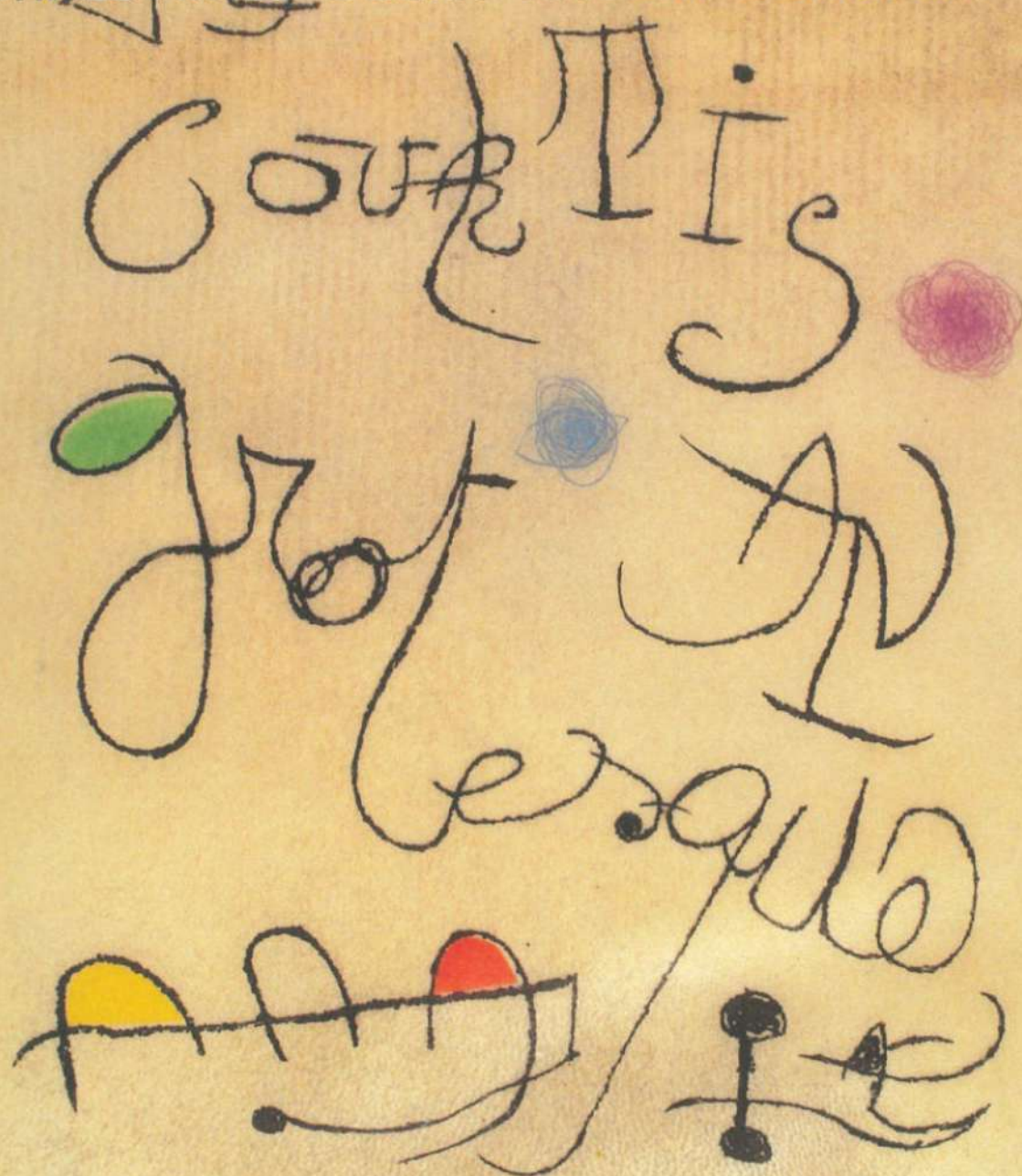


l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA



[ACROBAZIE LETTERARIE]



l'Erasmus

l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

*Consiglio di amministrazione della
Fondazione Biblioteca di via Senato*
Marcello Dell'Utri (presidente),
Giuliano Adreani, Vittore Branca,
Carlo Carena, Fedele Confalonieri,
Maurizio Costa, Ennio Doris, Paolo
Andrea Mettel, Fulvio Pravadelli,
Carlo Tognoli, Giancarlo Vigorelli

Segretario generale
Angelo de Tomasi

Collegio dei Revisori dei conti
Achille Frattini (presidente),
Gianfranco Polerani,
Francesco Antonio Giampaolo

Direttore della Fondazione
Claudio Ferri

Comitato di direzione
Carlo Carena (direttore),
Vittore Branca, Guido Canziani,
Tullio Gregory, Salvatore
Silvano Nigro, Sergio Pautasso,
Sergio Perosa, Giancarlo Vigorelli,
Maurizio Vitale, Maurizio Vitta

Direttore responsabile
Elena Cardani

Segretaria di redazione
Lucia Bagatta

Progetto grafico
FG Confalonieri

Impaginazione
Elena Buffa

Ufficio stampa
Donatella Oggioni

Referenze fotografiche
J.G. Berizzi, Bulloz/Agence
Photographique des Musées
Nationaux, Paris; G. Bertini, Milano;
Marcello Norberth, Milano; Foto
Saini, Milano; L. Scrosati, Milano

L'editore si dichiara disponibile
a regolare eventuali diritti per
immagini o testi di cui non sia stato
possibile reperire la fonte

Gli indici saranno forniti
al termine dell'annata

Stampa
Mondadori Printing, Martellago (VE)

Fotolito
Galli Thierry, Milano

Distribuzione nazionale
Arnoldo Mondadori Editore

Pubblicità
Fondazione B.v.S.

Un fascicolo € 13,00;
arretrati € 18,50;
abbonamento annuo (sei fascicoli)
€ 52,00;
estero € 62,00

ISBN 88-87945-55-1

Spedizione in A. P. 70% CMP
Verona Reg. Trib. di Milano n. 621
del 22/09/2000

Direzione e redazione
via Senato, 12 - 20121 Milano
Tel. 02 77711471- 77711416
Fax 02 76394757
Email: l.erasmo@katamail.com

© 2004 - Biblioteca di via Senato
Edizioni

ACROBAZIE LETTERARIE	Luigi Malerba	VU DIRÒ MI	5
	Umberto Albini	I 'BUM' DI ARISTOFANE	8
	Ferruccio Bertini	ENIGMISTICA A CORTE, IN CONVENTO O IN PRIGIONE	19
	Folco Portinari	LA SOSTANZA DEL NULLA	27
	Carlo Pedretti	ANATOMIA DI UN DIVERTIMENTO	38
	Sergio Perosa	ACROBATI AL LIMITE ESTREMO	54
	Simona Costa	ESTASI DEL MODERNO	62
	Ruggero Campagnoli	L'OULIPO AL MARGINE DELLA MODERNITÀ	70
I MUSEI	Annalisa Zanni	UN'AURA TUTTA SPECIALE	76
LA MOSTRA	Maurizio Vitta	IL LIBRO DELL'ARTISTA	82
	Ugo Volli	TESTO VERBALE E TESTO VISIVO	86
L'OSSERVATORIO	Marta Morazzoni	DECIFRARE LA STORIA E LA VITA	98
	Maurizio Vitta	SUBLIME ANTICO E MODERNO	100
	Paolo Bosisio	LA TRILOGIA DI RONCONI	103
	Carmelo Di Gennaro	LA RISURREZIONE DELLA VENETA FENICE	108
	Marco Carminati	PERUGINO IL MEGLIO MASTRO D'ITALIA	111
CAPOLAVORI DELL'OCCIDENTE	Mario Richter	UN POETA ORFICO	114
GENIUS LOCI	Erasmus da Rotterdam	DALL'INTIMO DELLE VENE	128
	I collaboratori		131



Vu dirò mi

Pieter Bruegel,
La musica del ricco
 («La musica del ricco
 è sempre piacevole
 anche quando
 è suonata con
 mascella di animale»),
 1548; incisione
 a bulino di Johan
 Weyerix, diametro
 17,7 cm

È documentata la sofferenza di C.E. Gadda per portare a termine *Quer pasticciaccio* in dialetto romanesco, e i ritardi conseguenti nella consegna al suo editore Garzanti. Nessuna sofferenza invece per Pasolini, che semplicemente si è fatto tradurre in dialetto romanesco *Ragazzi di vita* dal ragazzo di vita Ninetto Davoli, come testimonia Jean Blondel che ha assistito ad alcune sedute di traduzione.

In ambedue i casi gli scrittori, l'uno lombardo e l'altro friulano d'infanzia, hanno tradito la propria lingua e cultura a favore del dialetto romanesco. Due casi di falsificazione linguistica. Un terzo caso sono io. Nel 1968 ho fatto anch'io la mia scommessa e ho scritto un romanzo, *Il pataffio*, in massima parte parlato in un dialetto romanesco (meglio si potrebbe definire laziale), che non mi appartiene essendo nato a Parma (sul mio dialetto dell'Appennino parmense ho scritto un repertorio intitolato *Le parole abbandonate*, e pubblicato da Bompiani nel 1977).

Tutto *Il pataffio* propone un tradimento linguistico a largo spettro, ma a un certo punto ho calcato la mano e inserito una tiritera in un dialetto antico, alto italiano, che ho ritoccato a mia volta, creando un vero e proprio mostro linguistico, un'orgia di parole e di suoni.

Durante la fiera in un paese di carestia, dove la gente spera di sfamarsi recitando litanie di 'robba da magnare', un pellegrino cieco venuto da lontano racconta con voce stenta una fola mezzo cantata e mezzo parlata.

Ina vota gh'era in ommu
 Merlommu bestuccu e felidommu.
 E l'eiva semenau d'in campu
 De migo panigo
 Bestuccu felinigu.
 U ghe va la quaia merlaia
 Bestucca felinaia.
 A ghe l'ha maniau tuttu.
 Cosu fa cust'ommu
 Merlommu bestuccu felidommu?
 U va da u so capiteru
 Merleru bestuccu felineru.
 Cosa gh'ei u me ommu
 Bestuccu felidommu?
 Eiva semenau in campu de migo
 Bestuccu felinigu.
 A quaia merlaia
 A me l'ha maniau tuttu.
 Vu dirò mi cos'ei da fa u me ommu
 Merlommu bestuccu felidommu.
 Ané in piazza
 Merlazza bestucca felinazza.
 Cumpré de la stuppa
 Merluppa berluppa felituppa.
 Fèghe fa ina reida
 Merleida bestucca felineida.
 Ghe ciaparei drentu la quaia merlaia
 Bestucca felinaia.
 Cos'u fa cust'ommu in piazza merlazza
 Bestucca felinazza?
 U cumpra de la stuppa
 Merluppa felituppa.
 U la fa firà merlà
 Bestucca felinà.
 U ghe fa fa ina reida
 Merleida bestucca felineida.

E po' u ghe va
U ciapa a quaia merlaia
Bestucca felinaia.
U va da u capità
Merlà bestà felinà
A dighe cu l'ha ciapà
A quaia merlaia
Bestucca felinaia.

A questo punto *vu dirò mi cos'ei da fa u me ommu, cumpré u pataffiu, ané in piazza* e provate a leggere forte questa tiritera e ogni tanto provate a cantare qualche riga. Poi mi raccontate che cosa ha detto la gente, se vi ha tirato le sassate o battuto le mani.

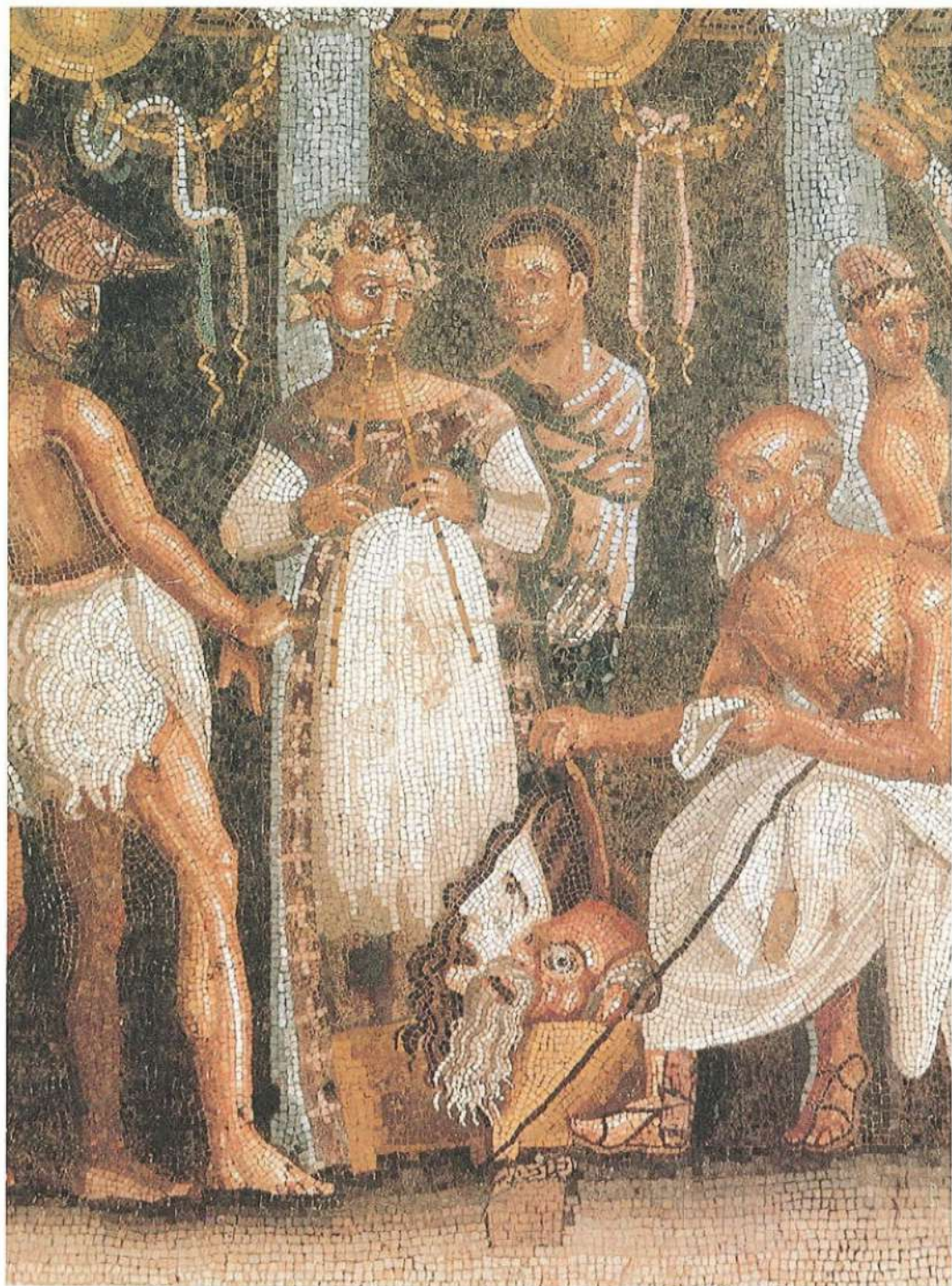
I 'BUM' DI ARISTOFANE

Disperazione dei suoi scioglilingua

DI UMBERTO ALBINI

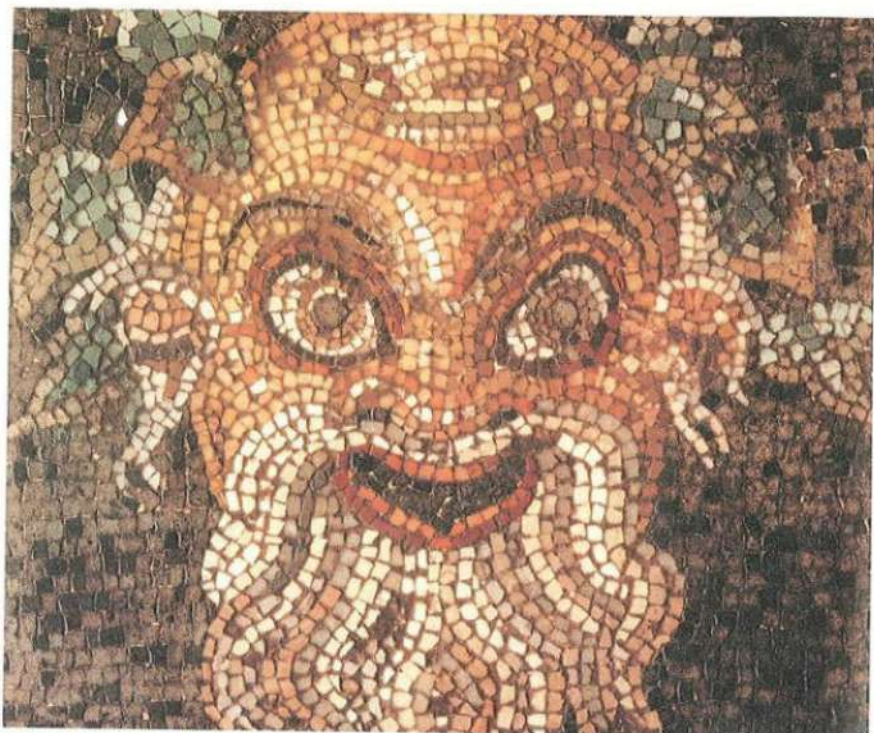
CERCATE invenzioni teatrali a getto continuo? Frequentate Aristofane. Egli immette i suoi eroi in situazioni improprie e assurde, assimila gli uomini agli animali, traveste le donne da uomini e viceversa, escogita un ripetuto e nevrotico scambio di identità tra padrone e servo, mette alla berlina cielo, terra e istituzioni, disegna profili buffoneschi e schizza ritratti caricaturali di grandi personaggi, confronta caratteri e tipologie umane diverse. Conosce tutti gli ingredienti da rimestare nel gran pentolone della risata, concede il giusto posto alle pruriginose turbolenze sessuali, alle esigenze del basso ventre, ai ruggiti della fame, alle lusinghe della gola. A rendere con *humor* i litigi e le risse, si inventa lepidi vignette di vita quotidiana. Giostra con immagini surreali e oniriche, dà corpo alle astrazioni.

Dispiega una maestria davvero sovrana nell'impiego del linguaggio. Egli si sbizzarrisce allegramente nell'ideare vocaboli composti di due o tre elementi, ma anche vocaboli composti per addizione e sottrazione a scapito della sintassi (come i nostri 'trenomercì', decreto 'salvacalcio', 'esentasse' ecc.), nel far cozzare una con l'altra parole di uguale suono ma di diverso significato. È abile nel sorprendere gli spettatori giocando sul termine inatteso, ricorre sapientemente alla figura retorica dell'accumulazione. Si serve di un greco policromo e ricco di neologismi. Non manca l'imitazione calcata di dialetti e idiomi stranieri, riservati, è ovvio, a personaggi di breve apparizione. Una volta si incontra una stravagante parlata



*Attori che si preparano
a una recita;
mosaico.*

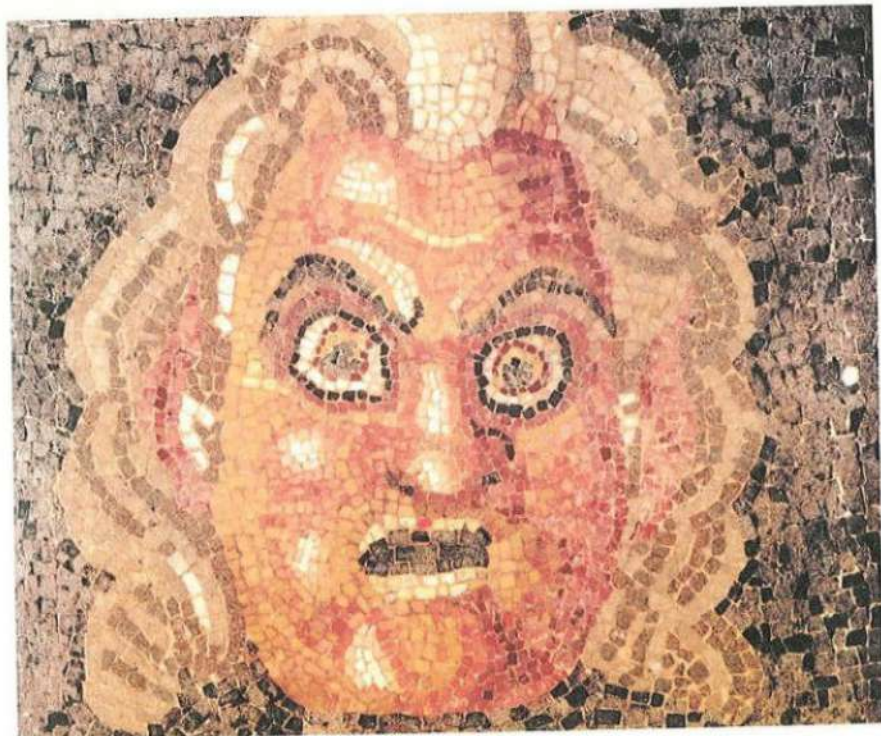
Napoli, Museo
Archeologico
Nazionale



persiana: negli *Arcanesi*, dove l'inviato del Gran Re farfuglia una serie di parole incomprensibili. Come si sa, i Greci si servivano solo della loro lingua. Chi poteva conoscere una lingua asiatica così differente dalla greca? Solo un pasticcio verbale, un cinguettio insensato poteva dare l'impressione di un esotico reale e dilettevole per gli spettatori. Ecco:

Ἰ ἀρταμάνε Χαρσας απιαονα σατρα.

Aristofane abbonda in enumerazioni che toccano vari ambiti, dalla tavola imbandita o da imbandire alla *toilette* delle donne, alla caotica geografia dell'Ade. Sono tirate che mettono a dura prova la bravura dell'attore, che deve sparare velocemente una sfilza di sostantivi. Una cinquantina di anni fa era molto apprezzato per la sua dizione a mitragliatrice Danny Kay, oggi la palma andrebbe, in Italia, a Gigi Proietti. Aristofane evita la monotonia, ama condire in modo pepato e inatteso l'elenco in corso. Così succede nello squadernamento dei cosmetici e degli ornamenti cari



Maschera teatrale;
mosaico. Napoli,
Museo Archeologico
Nazionale

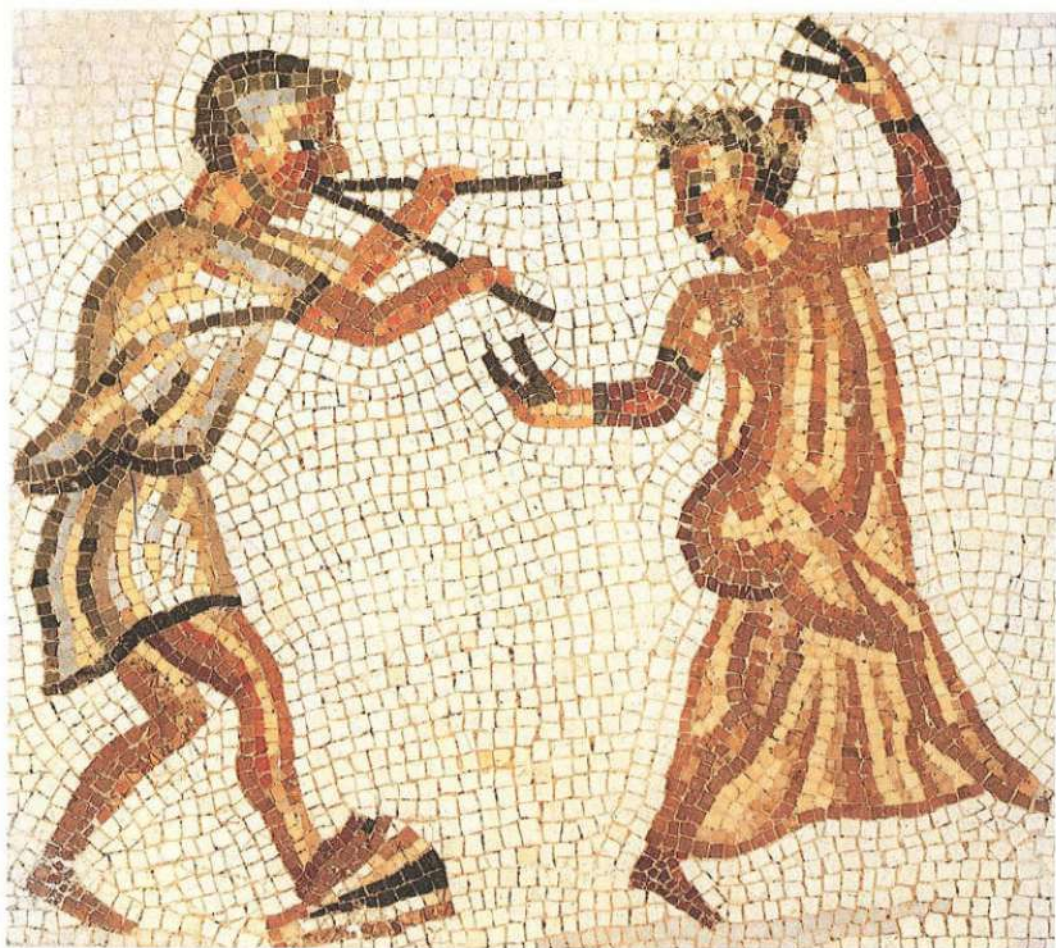
alla vanità femminile: esso si trova in un frammento di una seconda edizione per noi perduta delle *Tesmoforiazuse* (Le donne alla festa di Demetra):

A ... rasoio, specchio, forbici, crema, nitro, crocchia, strisce, fasce, nastri, henna, 'rovina profonda', belletto, profumi, pietra pomice, reggiseno, retina per i capelli, velo, rossetto, collane, rimmel, veste sontuosa, 'elleboro', fazzolettino, scialle, abito fine, guarnizioni, tunica lunga, chitone, 'baratro', mantellina, arricchiacapelli. E il meglio deve ancora venire.

B Proseguì, proseguì.

A ... orecchini, ciondoli, buccole, pendagli, catenine, fermagli, monili, collane, anelli alle caviglie, gemme, girocollo, anelli, fondotinta, fronzoli, cinture, 'cazzi finti', corniole, collier, braccialetti e così tante altre cose che è impossibile dirle.

C'è un notevole sfoggio di cognizioni e un gusto enciclopedico in questo quadro sostanzioso. Il divertimento nasce dall'adden-



*Scene di circo:
musicista e danzatrice;
mosaico. Vaticano,
Museo Pio-Clementino*

sarsi di termini per così dire neutri e tecnici e l'intrusione arbitraria e spiritosa di qualche elemento eterogeneo, come l'elleboro, ossia una pianta per la pazzia, e i «cazzi finti». È troppo ardito supporre che «rovina profonda» e «baratro» si riferiscano a oggetti costosi e rovinafamiglie?

Esigono un attore provetto e localmente dotato gli addensamenti di parole a tamponamento, ossia che si incastrano l'una nell'altra: come il «brucaliffo» = bruco califfo, e lo «stregatto» = strega gatto nella versione cinematografica italiana del *cartoon* di Walt Disney *Alice nel paese delle meraviglie*. Riporto due incredibili scioglilingua. Nella *Lisistrata* la capopopolo ribelle viene minacciata da un magistrato con scorta armata. Essa lancia allora uno squillante appello alle sue compagne:

O spermagoraiolekitholachanopólides,
o skorodopandokeutriartopólides (vv. 457 s.).

Il grido di soccorso equivale a: «Aiuto venditrici di ortaggi e legumi al mercato delle granaglie, aiuto di aglio ostesse venditrici di pane». Non escluderei che questo divertente ammasso rispecchi l'urgenza di soccorso in un momento di pericolo.

Sullo stesso livello si colloca il *menu* che conclude le *Ecclesiastice* (Le donne a parlamento). Un'ancella sciorina agli uomini presenti quali leccornie li attendano a tavola:

lopadotemachoselachogaleo-
kraniroleipsanodrimupotrimmato-
silfioturomelitokatakechumeno-
kiklepiakossufattoperistera-
lektruon † optegkefallio † 3kigklope-
leiolagoosiraioabafetraga-
lopterugon (vv. 1169-1175).

In questa sequela di cibi (da me già citata in l'Erasmo 5, 2001, p. 24) che sembra il *menu* aggressivo di un cameriere impazzito, confluiscono disordinatamente pesci, cacciagione, salse, dolci. Il passo è così difficile da recitare rapidamente che Aldo Trionfo, uno dei maggiori registi italiani del XX secolo, nel suo spettacolo aristofaneo *Viva la pace* (Genova, Teatro della Tosse, 1988), fece scandire una per una le portate da attori diversi, le cui voci si incalzavano sonore. Esse erano naturalmente le portate più riconoscibili per il povero traduttore, inerme di fronte al guazzabuglio. Ecco i singoli vocaboli presi in considerazione: fette di pesce (*temacho*): testa di pescecane e di pescegatto (*selachogaleokrano*: per quanto possa apparirci strano, le teste di pesce, specie del branzino, erano una prelibatezza per i greci, come si ricava da *Orchestrato* di Gela, autore di un manuale di gastronomia in versi nel IV secolo a.C.). E poi tordi, merlo super, colomba, piccione (*kikepiakossufattoperistera*). In finale, il gallo (*alektruón*), la lepre in salmì (*lagoosiraioabafe*) e i dolcetti (*tragalo*). Il pezzo è così audacemente acrobatico da



Maschera tragica;
mosaico. Vaticano,
Museo Gregoriano
Profano

consentire interpretazioni sulle ali della fantasia.

Molte sono le testimonianze dell'ingegnosità combinatoria di Aristofane. Si va dall'inedito numerale che connota i mali come infiniti granelli di sabbia (traduzione approssimativa): *psamma-tacosiogargara* di *Acarnesi*, v. 3, al terrificante «le infelici abitudini di chi si alza prima dell'alba per frequentare sicofanti e tribunali»: *orthrofoitosukofantodikotalaiporon* delle *Vespe*, v. 505. È uno scatenarsi lessicale senza limite.

Ma i luoghi privilegiati degli accorpamenti verbali sono i litigi, dove i contendenti si insultano a vicenda. Campione significativo l'alterco tra Eschilo ed Euripide nelle *Rane*, vv. 837-840. Euripide taccia il suo avversario di uomo «fabbricatore di selvaggi, sputaboriosità, bocca senza freni misura e porta, circomvanolocutore, di gonfie parole affastellatore» (*agriopoión, authadóstomon, échont' achálinon akratès akúloton stóma, aperiláleton, komposakelorrémón*).



Nella congerie di oltraggi, sei su sette di questi cominciano con lo stesso suono *alfa* creando una figura di simmetria. Eschilo, vv. 841 s., replica accusando Euripide di essere un «accumulatore di chiacchiere, un fabbricatore di pezzenti, un di stracci ricucitore» (*stomuliosullektáde kaì ptochopoiè kaì rakiosurraptáde*). L'epiteto iniziale e quello finale godono, ironicamente, del suffisso nobiliare *-ades*. Si tratta, nel complesso, di un registro alto. I registri attuali per lo più conferiscono a Eschilo una voce grave e solenne, a Euripide una voce stridula e stizzosa. Questo scambio di complimenti può dunque anche dilettere il pubblico grazie alla divergenza delle tonalità, andante maestoso contro una sorta di allegretto capriccioso.

Va sottolineata comunque la raffinatezza degli impropri, l'eloquio forbito dei due contendenti. Se è lecito fare un salto in avanti, vorrei ricordare *Les femmes savantes* di Molière (1672),

Maschera tragica;
mosaico. Vaticano,
Museo Gregoriano
Profano

atto III, scena III. Il 'poeta' Trissotin definisce il suo interlocutore uno sciocco, uno scolaretto, un imbrattacarte, lo incolpa di spacciare per propri testi altrui e di essere uno sfacciato plagiatore. Vadius definisce il suo avversario un impertinente, un rimatore di paccottiglia, obbrobrio del mestiere, un pedante. Il maligno divario si svolge in uno stile elevato e ricercato.

Tuttavia anche quando la disputa tocca l'ideologia, come l'educazione, può affacciarsi qualche espressione volgare. Nelle *Nuvole* si misurano a lungo (vv. 891-1104) il Discorso Ingiusto e il Discorso Giusto, argomentando ognuno i vantaggi del proprio sistema pedagogico. Al primo faccia a faccia volano contumelie: tra di esse spicca «culo rotto» (*katapúgon*), v. 909. L'etichetta, con leggera variazione, «rotto in culo» (*eurupúgon*), v. 1089, viene applicata nel gran finale agli avvocati, ai politici, ai poeti tragici, agli spettatori. Lo scambio di insulti contiene anche una nota sarcastica per la gioia del pubblico: il Discorso Ingiusto replica alle imputazioni del rivale dicendo: «Ma tu mi coroni di rose, ma questi sono fiori». È ovvio che nelle risse per così dire da osteria accenti beceri vengano in primo piano. Nei *Cavalieri*, affrontando il Paflàgone, il Salsicciaio tra l'altro gli dice: «Io ti smerderò» (*koproforéso*), v. 295; «ti riempirò il culo come una salsiccia» (*egò dè bunéso ghé sou tòn proktòn antì fúskes*), v. 364. Più sopra ho citato Molière per un raffronto di situazioni: mi sia lecito qui rifarmi a Plauto per un analogo caso di replica ironica. Nello *Pseudolus*, atto III, scena III, il servo Pseudolus ricopre di impropri il lenone Ballione e questi risponde avallando le ingiurie e dandosene vanto:

- | | |
|----|-------------------------|
| Ps | Impudico |
| Ba | Giusto |
| Ps | Delinquente |
| Ba | Verità sputata |
| Ps | Degno di frustate |
| Ba | Come no? |
| Ps | Saccheggiatore di tombe |
| Ba | Certamente |

- Ps Pendaglio da forza
 Ba Eccellente
 Ps Traditore degli amici
 Ba È una mia caratteristica.

A questo punto Pseudolus cede la parola al giovane Calidoro, che prosegue la sfilza di cattiverie.

Un impressionante compattamento lessicale produce un notevole effetto comico. Nelle *Rane* Dioniso chiede ad Euripide un rimedio per salvare la città e il teatro dalla rovina, ed Euripide risponde (vv. 1443 s.): «Occorre ritenere credibili le cose ora incredibili e ritenere incredibili le cose credibili». La dichiarazione così come suona in italiano non ha certo lo stesso spirito e estro dell'originale. Il testo greco dice: *Ótan tà nûn ápista písth'egómetha, tà d'ónta píst'ápista*. Nella pronuncia le parole si confondono orrendamente, e questo spiega perché il povero Dioniso sia costretto a chiedere ulteriori spiegazioni al Genio.

Aristofane padroneggia e intreccia ogni ambito del linguaggio, da quello filosofico a quello dei mercanti e dei tecnocrati, da quello politico a quello dei militari. Come un mago, fa apparire all'improvviso vocaboli inattesi o mai uditi, trasforma quasi con un tocco di bacchetta fatata un termine in un altro, ipnotizzando il pubblico.

Ecco qualche piacevole esempio.

Uno dei personaggi della *Lisistrata* si chiama Cinesia, un nome abbastanza diffuso (anche un ditirambografo dell'epoca, sberleffiato pure qui nelle *Rane*, v. 153, si chiamava così). Ma il nome, innocuo, si carica a un certo punto di un sapore salace. Il marito di Murrine, una delle donne che hanno proclamato lo sciopero del sesso, va, in preda al delirio di Afrodite, a cercare la moglie. Richiesto da Lisistrata di identificarsi, precisa (v. 852) di essere Cinesia del demo di Peonide, ossia, per dirla con Ettore Romagnoli, Fottino di Chiavonia. *Péos* infatti è il sostantivo equivalente a 'membro virile', e il verbo *kinéo* significa muovere, ma anche 'scopare'. L'ilarità è garantita su basi anagrafiche.

Per rimanere nel campo dell'onomastica, riporto, in forma

di canzoncina, l'attacco feroce diretto dal Coro in un intermezzo delle *Rane* (vv. 422-428) contro il figlio di Clistene (per noi un oscuro personaggio):

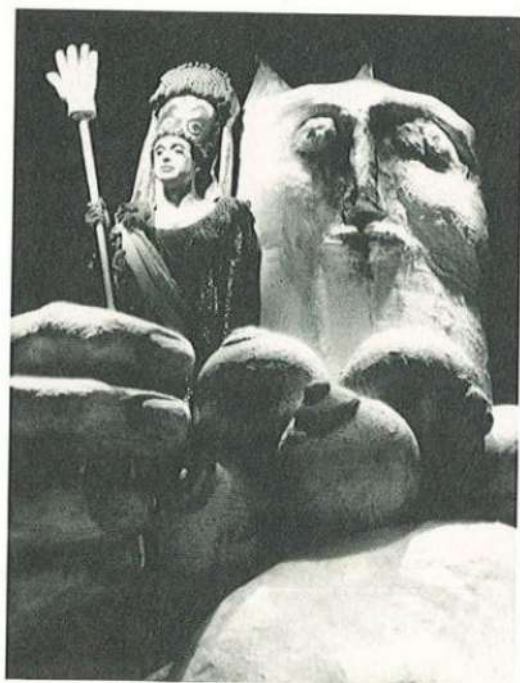
Al cimitero dicono
si depila il sedere
si graffia che è un piacere
si china e batte il petto
piange e invoca l'amichetto
Scopazza di Masturbia

(o se si preferisce 'di Segovia'). L'ultimo verso in greco si presenta in questa forma *Sebînôn óstis estîn Anaflústios*. Sebinos, probabilmente un soprannome non greco, a detta dei linguisti, rimanda chiaramente a *bineîn* = sfottere. Il demo di *Anaflústios* esisteva realmente, ma ingloba, per così dire, il verbo *anaphláo* che indica la masturbazione. Anche un luogo sacro come il cimitero offre il destro ad Aristofane per battute sul sesso.

In un film inglese di cui purtroppo non ricordo il regista, viene presentato Aristofane moribondo che rivede spezzoni

delle sue opere teatrali passare sotto i suoi occhi. Lo assiste accanto al letto il figlio, che proclama come l'epoca esiga ormai un tipo di commedia nuovo. A un certo punto il padre chiede al figlio di accostarsi più vicino ancora, finché esplode in un fragoroso *bum* che scompiglia le carte del figlio spaventato. Poi il vecchio poeta commenta: «La Commedia richiede effetti sorprendenti». Quest'ultimo colpo si potrebbe felicemente aggiungere agli infiniti altri sciorinati da Aristofane nelle sue *pièces*.

Elia Schifano, in
La festa delle donne,
1979; scenografie di
Emanuele Luzzati,
Genova, Teatro
della Tosse



ENIGMISTICA A CORTE, IN CONVENTO O IN PRIGIONE

Gli acrobati della parola nella letteratura tardo-latina e latina medievale

DI FERRUCCIO BERTINI

Abate benedettino,
iniziale per la lettera I
(in *abbatis...*),
sec. XII; manoscritto.
Wolfenbüttel, Herzog
August Bibliothek: Cod.
Guelf. Weiss. 45,
f. 174v

UNO dei più complessi esempi di acrobazie verbali e di carmi figurati è il *De laudibus sanctae crucis* di Rabano Mauro¹, in cui i bracci orizzontale e verticale della croce sono costituiti dal verso palindromo² *oro te ramus aram ara sumar et oro*, che è adoperato anche come *versus intextus*³ per mettere in rilievo appunto la figura della croce davanti alla quale è inginocchiato il poeta. Inoltre «all'esigenza di far campeggiare la figura sullo sfondo del carme Rabano risponde attraverso l'inserimento dell'esametro palindromo all'interno di un esametro del testo, con un gioco di

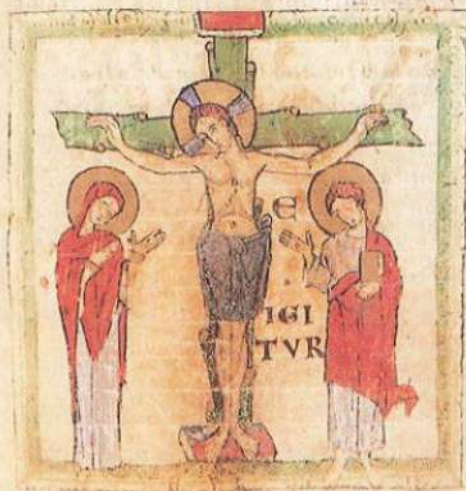
elisioni: *spem oro te ramus aram ara sumar et oro hinc* (v. 17) lascia infatti quattro lettere a sinistra [cioè *spem*] e quattro a destra [cioè *hinc*] del *versus intextus*, con un'eguaglianza [metrica] di tutto e parte che, aggiunta ai due artifici già cumulati del palindromo e del carme figurato, dà vita ad un testo senz'altro irripetibile»⁴.

Colui che viene abitualmente considerato l'inventore del carme ludico (gr. e lat. *technopaegnon*, it. 'scherzo d'arte' oppure 'giuoco artistico') è Simia di Rodi, che crea, nel III secolo a.C., una poesia *per manus* e *per oculos* e non, come d'abitudine, *per os* e *per aures*⁵.

Nella letteratura tardo-latina il termine *technopaegnon* compare all'incirca nel 383 d.C., quando Au-



placi effusione dicentes: **S**anctus. Sanctus. Sanctus. Dominus
deus sabaoth pleni sunt caeli & terra gloria tua
osanna in excelsis: benedictus qui venit in no-
mine domini osanna in excelsis. **N**on nobis
domine non nobis sed nomini tuo da gloriam.



CLEMENTISSIMA PATER

sonio invia al *praeconsul* Ausonio Pacato, preceduta da una lettera dedicatoria, un'opera così intitolata⁶, della quale il componimento numero 8 *De dis* è un esempio emblematico⁷. Come vi appare chiaramente, i versi terminano tutti con un monosillabo che costituisce anche la soluzione dell'indovinello proposto dal verso stesso e, come tali, essi appartengono piuttosto al genere che in greco viene definito *griphos*⁸.

Se vogliamo usare una definizione globale, possiamo affermare che i *technopaegnia* rappresentano il punto di equilibrio tra l'aspetto iconico e quello verbale.

Un vero maestro del genere era stato, nel primo trentennio del

IV secolo, Publilio Optaziano Porfirio⁹, nel quale il *carmen figuratum* risulta definibile non solo sotto forma di immagine, ma anche per mezzo dei *versus intexti*, come intreccio di parole capaci di creare un indovinello che acquisisce vigore anche attraverso la griglia del cosiddetto *carmen cancellatum*¹⁰. Esso eleva la difficoltà di creazione del componimento perché consente al poeta di inviare al destinatario un proprio messaggio¹¹.

Publilio Optaziano
Porfirio, *Carmina*:
carmen ingenui
graviter Graecum
miseratus amicum...;
intarsiato un verso
greco a forma di M

Il *carmen figuratum* si presenta perciò come un testo che offre molteplici possibilità di lettura: una 'normale', una 'secondaria', basata sulla raffigurazione dell'oggetto, nonché una 'ulteriore', offerta dal *versus intextus* in tutte le sue varie combinazioni. Infine, un'ultima gradazione di difficoltà, anch'essa introdotta da Optaziano, è costituita dall'uso della lingua greca insieme a quella latina; in tal caso è necessario però orientare il lettore per mezzo di annotazioni interpretative (gli *scholia*).

Porfirio aveva teorizzato più volte questa sorta di nuova estetica, ma aveva trovato in Costantino un acuto intenditore, se nella lettera che gli fece inviare di risposta alla dedica leggiamo¹²:

Mi fa piacere che l'abilità che hai acquisito studiando ti consenta, pur rispettando le norme esistenti, di fissarne di nuove nel comporre i tuoi versi. Nonostante le difficoltà che ti creavano le parole, il numero delle lettere, le linee tracciate dai versi (che attraversavano centralmente i carmi che ti proponevi di comporre in maniera che figure di diversi colori dilettaessero la vista), sei riuscito a ottenere che il rispet-



Rex, requiem Bernowino da pater atque pius reX
Lex legum, hoc tribue, ut secum semper maneat leX
Lux, concede sibi semper, quo clara micet luX
Pax, pacem largire piam, vera es quoniam paX
Rex, requiem illi da pater atque pius reX
Lex legum vitam aeternam illi da, quia tu leX
Lux, lucem aemper concede illi, bona qui es luX
Pax, pacem largire pia, vera es quoniam paX
Rex, lex, lux, pax, nunc miserere.

to di tutte queste norme non recasse danno alla poesia. Mi ha fatto piacere ricevere questo tuo dono, perché in esso dà prova di unire una predisposizione innata all'abilità acquisita grazie a uno studio intelligente.

Allo stesso genere si può attribuire il carme Va¹³ di Venanzio Fortunato, anche se non rientra nella tecnica dei *versus intexti*, ma fonde la tecnica del calligramma con quella dei mosaici, per cui, partendo dal centro con la lettera C, attraverso svariati percorsi che conducono verso l'alto, il basso, la destra, la sinistra, si formano comunque sempre gli stessi due versi che sono proposti alla fine.

Sempre nel VI secolo, qualche decennio prima, aveva operato il grammatico africano Fabio Planciade Fulgenzio¹⁴; costui compose il *De aetatibus mundi et hominis*, una sorta di storia universale dalle origini del mondo fino al 375. L'impegno maggiore dell'autore, noto per le sue stravaganze, sembra sia stato quello di omettere sistematicamente nel I libro la lettera A, nel II la B, e così via, per cui nel libro XIV, l'ultimo pervenutoci, non viene mai adoperata la lettera O¹⁵.

Questa tecnica ludica è nota in greco come 'lipogramma', ovvero 'abbandono di una lettera': artificio che sarà ripreso con grande divertimento e successo ancora ai nostri tempi [vedi più avanti in questo numero dell'Erasmus *N.d.r.*]. Riporto a titolo d'esempio il primo periodo del libro I, su Adamo ed Eva, dove è sistematicamente omessa la A:

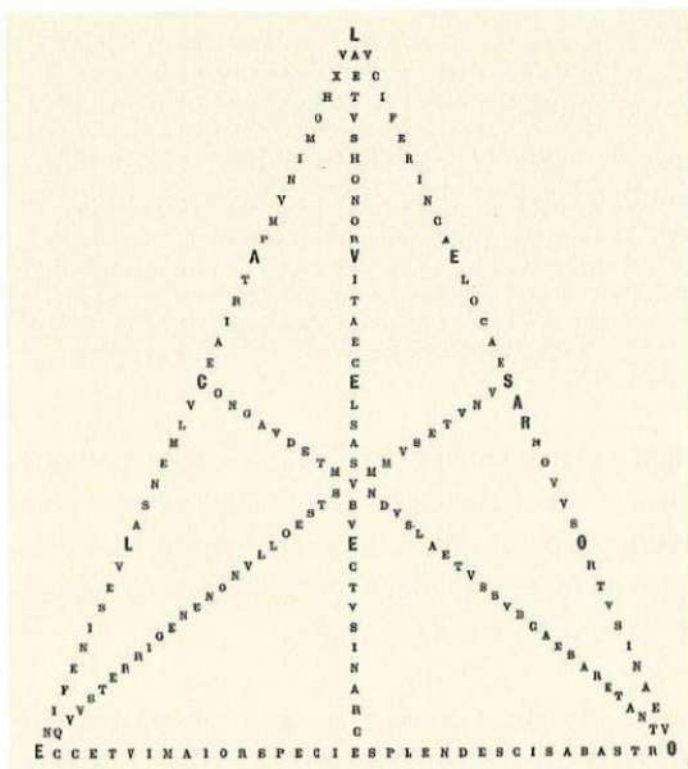
AVREVSORDOMICANSCE
ELIDENVMINEFVLGET
ELICHIASVERTEXSACR
ATISPERMATISOMEN
VIRTVTVMFARETCOLV
MENSACRATIOCELES
AVCTORQVIPPEBONIC
LAROMIRABILISACTV
ECLESIAHTALINVPTV
PVLCHRESCITVTYBER
ANTESTESSACRISETR
EXINOLESCERETVNV
VERDIVOCEPOTITVSO
LIVEGRISMATEFVS
TERRARVMCVSTOSSOL
AMENPRECLVENECNO
SANCTVSNAMPRESVLV
OTODEIVREPRECATVR
DELECTAEPLBITRAD
ITNICTANDOIVVAMEN
EXEMPLVMGVNCTISET
PLENYSMYNEREVITA
ETOLLERECONTENDITPR
IMATVMLVMINISEVI

Primum igitur mundi tempus sumendum est ex primo homine infelicissimo precepti dominici contemitore et ex eius coniuge viri simplicis seductrice, in quibus et serpens invidus utrorumque deceptor ostenditur et mulier mortis primordium miseris successoribus repperitur¹⁶.

La fioritura più rigogliosa dei diversi generi di *carmina figurata* si verifica nell'epoca della cosiddetta Rinascita Carolingia con Bonifacio, Giuseppe Scoto, Alcuino, Bernowino, un vescovo particolarmente attratto dagli acrostici, e Teodulfo, grande poeta spagnolo, divenuto abate e successivamente vescovo di Orléans poco prima dell'800, autore di poesie talmente belle che nell'Accademia Palatina era chiamato Pindaro. Ma questa poesia trova il suo cultore sommo in Rabano Mauro.

Allievo di Alcuino, divenne abate di Fulda¹⁷ e infine fu nominato arcivescovo di Magonza, la città in cui era nato nel 784 e in cui si spense nell'856. Per la sua infaticabile attività di insegnante, grammatico, enciclopedista, esegeta e moralista fu definito *praeceptor Germaniae*. Come poeta gli fu attribuita, tra l'altro, la paternità dell'inno *Veni creator Spiritus*, ancor oggi cantato durante le più solenni cerimonie liturgiche.

Di Rabano abbiamo parlato all'inizio di questo lavoro a proposito del carme XXVIII del *Liber de laudibus sanctae crucis*; da questo stesso *Liber* si potrebbe citare molto a proposito il carme I, cioè la dedica all'imperatore Ludovico: un calligramma in cui i versi che compongono la figura dell'imperatore sono immessi in



Eugenio Vulgario
(sec. IX),
Composizione
piramidale per
l'imperatore Leone

un testo più ampio fino a diventare 'versi intessuti'.

Concludiamo con Eugenio Vulgario, monaco (forse di Montecassino) noto per la sua difesa di papa Formoso, eletto nell'891 alla morte di Stefano V. Le polemiche, sorte nell'anno stesso della sua elezione, non si placarono nemmeno dopo la sua morte, quando nel 904 il nuovo papa Sergio III, che lo aveva sempre avversato, diede avvio a una sistematica persecuzione dei formosiani.

Fra loro rientrava naturalmente Eugenio, che fu incarcerato; da quel momento, per tornare in libertà, compose una serie di carmi in lode (talvolta ironica) di Sergio III.

A questo gruppo appartiene il primo componimento della silloge a lui dedicata, che inizia con il verso *Aureus ordo micans celi de numine fulget*, in cui, attraverso l'uso combinato dell'acrostico (lettura verticale delle lettere iniziali), del mesostico (lettura verticale delle lettere centrali) e del telestico (lettura verticale delle lettere finali dei singoli versi) si compone la frase *Aeternum salve, praesul, stans ordine Petri*, che costituisce un intero esametro. Leggendo in

orizzontale le tre prime lettere dell'acrostico, del mesostico e del teleristico si ottiene infatti la sequenza AET, e così di seguito¹⁸.

Vero seguace di Publilio Optaziano Porfirio, Eugenio Vulgario dimostra tutta la sua bravura nella composizione della piramide per l'imperatore bizantino Leone¹⁹. Così commentano questo piccolo gioiello di tecnica versificatoria Caruso e Polara: essa «consta in realtà di soli sei versi, con poche lettere obbligate e pochissimi incroci, ma [...] ha un'importanza notevole per le spiegazioni geometriche che l'accompagnano²⁰, le quali si collocano a mezza strada fra gli *scholia postporfyriana*²¹, esposizione pura e semplice della struttura figurata del carme, e le *declarationes* di Rabano²². La *Pyramida* è, dal punto di vista tipologico, un *unicum*: in nessun caso infatti troviamo una figura composta di *versus intexti* separati fra di loro dal vuoto, anziché da altre lettere»²³.

Alcune considerazioni conclusive: è facile capire che la composizione di *carmina figurata* richiede la disponibilità di molto tempo; naturale quindi che avi si dedichino persone che hanno il problema di come occuparlo, perché vivono da reclusi volontari (i monaci) o coatti (i carcerati).

Nel primo caso la loro intelligenza, unita a una tecnica raffinata acquisita nel tempo grazie a uno studio paziente, li induce a proporre tali carmi *ad maiorem gloriam Dei*. Nel secondo caso (esempi illustri ne sono Porfirio ed Eugenio Vulgario) li induce a presentarli come dono all'artefice della loro condanna per ottenerne la clemenza.

Ecco perché quella che nel mondo medievale veniva considerata un'occupazione importante (in qualche modo era l'interpretazione del suggerimento oraziano *Ut pictura poesis*)²⁴ diventa nel mondo contemporaneo l'occupazione di chi ha lo stesso problema (quello di come passare il tempo), ma lo ha trasformato in un impegno acrobatico dell'intelligenza, provocata o esibita fino ai limiti dell'assurdo, o in puro svago, attraverso la soluzione di indovinelli, sciarade, rebus, parole crociate, magari ricorrendo a riviste specializzate come "La settimana enigmistica".

¹ Lo si può leggere nell'edizione a cura di M. Perrin, Imprimerie Gedit, Paris-Amiens 1988, p. 103 e p. 228.

² Un verso che si può leggere sia da sinistra verso destra che, inversamente, da destra verso sinistra, ottenendo il medesimo risultato.

³ Per la definizione dei *versus intexti* si veda quanto scrive G. Pozzi: «Il principio dei versi intessuti è mutuato dall'acrostico: secondo un senso che percorre una superficie scritta in direzione non orizzontale. Questa presenza linguistica deve essere accompagnata da una presenza grafica: il tratteggio deve rilevare con lo spessore della lettera o con il colore diverso il tracciato del senso secondo. Così a un effetto linguistico di senso sovrapposto, si unisce un effetto grafico di rilievo sovrapposto» (*La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981 [= 1996], p. 21).

⁴ G. Polara, *I palindromi*, "Vichiana" n.s. 18 (1989), pp. 323-332 (la citazione è a p. 332). Sulla pagina figurata che si ottiene e su altri *carmina figurata* vedi l'articolo di G. Cavallo nell'Erasmo 11, in particolare pp. 17-19.

⁵ La migliore definizione di questo genere di poeti è del Curtius: «Il manierista non vuole esprimere i concetti in forma comune ma in forma inusitata. Egli preferisce l'artificiale e l'artificioso al naturale, ama colpire, destare sorpresa, abbagliare. Mentre esiste un solo modo per dire le cose con naturalezza, ve ne sono mille per dirle in modo non naturale» (cfr. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 313 s.).

⁶ È il numero XXV nell'edizione oxoniense dello scozzese R.P.H. Green (Oxford 1999).

⁷ Ed. cit., pp. 199 s.:

Sunt et caelicolum monosyllaba.	
prima deum	Fas,
quae Themis est Graia, post hanc	
Rhea, quae Latiis	Ops,
tum Iouis et Consi germanus,	
Tartareus	Dis,
et soror et coniunx fratris, regina	
deum,	Vis,
et qui quadriiugo curru pater	
invehitur	Sol,

quique truces belli motus ciet	
armipotens	Mars,
quem numquam pietas, numquam	
bona sollicitat	Pax.
Nec cultor nemorum reticere,	
Maenalide	Pan,
nec genius domuum, Larunda	
progenitus	Lar,
fluminibusque Italis praepollens	
sulphureus	Nar.
Quaeque piat divum peiuria,	
nocticolor	Styx.
Velivolique maris constrator	
leuconotos	Libs,
et numquam in dubiis hominem	
bona destituent	Spes.

⁸ Nella letteratura greca *griphoi* ricorrono nel XV libro della *Anthologia Graeca* (nn. 21-27) e sono, invece, *carmina figurata* in senso proprio, cioè calligrammi, opera appunto di Simia di Rodi e poi di Besantino, Teocrito e Dosiada; nelle sette composizioni sono raffigurate un'ascia bipenne e un uovo (cc. 22 e 27 Simia), due altari (rispettivamente ionico di Besantino e dorico di Dosiada, cc. 25 e 26) oltre alla celebre *syrix*, ovvero un flauto, di Teocrito (c. 21).

⁹ Nato fra il 260 e il 270, intorno al 325 fu amnistiato e richiamato dall'esilio dove lo aveva inviato Costantino per un *crimen adulterii*; l'amnistia gli fu concessa per aver composto diversi carmi in lode dell'imperatore (cfr. Gerolamo, *Chronicon* a. 329: *Porphyrius misso ad Constantinum insigni volumine exilio liberatur*). Per altre notizie sul poeta cfr. G. Polara, s.v. *Optaziano*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1987, pp. 861 s. Lo stesso Polara ne aveva curato alcuni anni prima l'edizione critica in due volumi per il *Corpus Paravianum* (Torino 1973).

¹⁰ Ricavo questa felice definizione da G. Pozzi (*op. cit.*, p. 294), che traduce *carmen cancellatum* con «griglia cruciverbistica».

¹¹ Proprio inviando all'imperatore una serie di carmi a lui dedicati, Optaziano li aveva impreziositi, facendoli scrivere con caratteri d'oro e d'argento su porpora (cfr. G. Cavallo, *Libri, editori e pubblico nel mondo antico*, Laterza, Roma-Bari 1975, p. 123).

¹² *Epistula Constantini* 9-13, in *Publii Optatiani Porphyrii carmina*, a cura di G. Polara, cit., I, pp. 5 s.

¹³ Viene così numerato nell'edizione curata da M. Reydellet per le Belles Lettres, *Poèmes*, I, Paris 1994, p. 56. Il Leo nell'edizione precedente (*Monumenta Germaniae Historica*, Auctores Antiquissimi, IV, Berolini 1881, p. 381) lo aveva invece considerato spurio. Venanzio fu attivo nel VI secolo d.C.

¹⁴ Su questo autore cfr. F. Bertini, s.v. *Fulgenzio*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., II, Roma 1985, pp. 603-605. L'edizione di riferimento canonica è la teubneriana di R. Helm, *Fulgentius*, Stuttgart 1970, con gli addenda di J. Préaux (rist. anast. 1998).

¹⁵ L'autore soffre particolarmente la regola che si è autoimposta; cfr. quanto scrive nel prologo (p. 132 Helm): «Infatti il mio stile nell'esporre è soggetto alla morsa di questo divieto che devo rispettare con la massima attenzione, per non essere bollato negativamente dal giudizio dei lettori per averlo in qualche modo violato, cosa che mi sono proposto di evitare» (la trad. è mia).

¹⁶ Cfr. la citata edizione di Helm a p. 133.

¹⁷ Famoso monastero che costituì in epoca carolingia un centro culturale di enorme importanza: basti pensare che i migliori allievi di S. Martino di Tours, di cui era abate Alcuino, venivano inviati a Fulda per perfezionarsi negli studi, e viceversa.

¹⁸ *Poetae Latini Carolingi*, IV, 1, rec. P. von Winterfeld, Berolini 1899 (rist. anast. 1964), p. 413.

¹⁹ *Ibidem*, p. 422. È il carme XVI della raccolta.

²⁰ Cfr. P. von Winterfeld, *ed. cit.*, pp. 423 s.

²¹ Su cui cfr. *supra*, p. 21.

²² Ossia gli scolii esplicativi.

²³ L. Caruso - G. Polara, *Iuvenilia loeti*, Lerici, Roma 1969; poiché in questo volume non esiste numerazione progressiva, posso fornire l'indicazione della pagina solo notando che è la penultima del volume.

²⁴ Orazio, *Ars poetica* 361.

LA SOSTANZA DEL NULLA

Burchiello, un equilibrista senza equilibrio

DI FOLCO PORTINARI

Hieronymus Bosch
(circa 1450-1516),
Ecce Homo; olio su
legno: particolare.
Francoforte,
Städelsches
Kunstinstitut

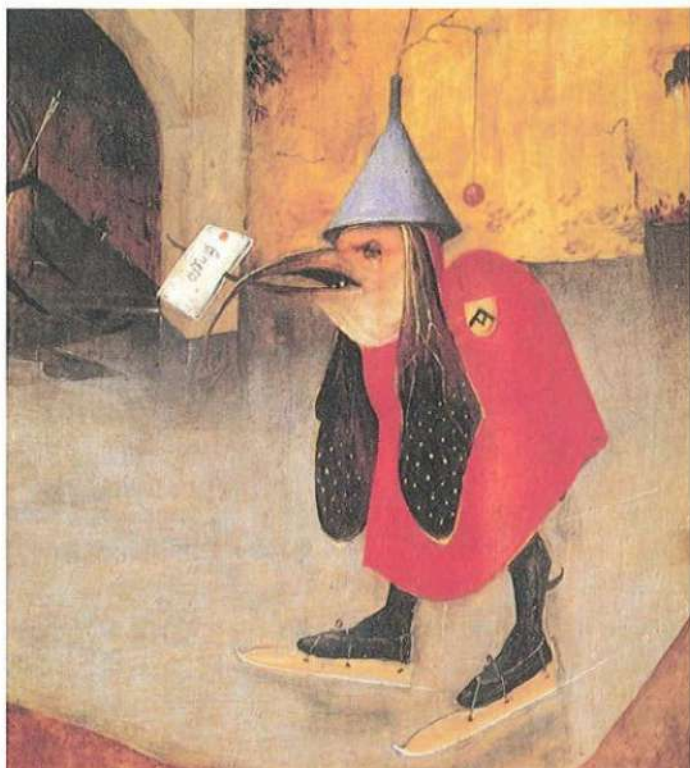
«D

AL Burchiello "sgangherato e senza remi", come lo chiama Battista Alberti»: citazione presa a caso, ma esemplare, dalla *Storia della Letteratura italiana* di De Sanctis, alla quale se ne potrebbero aggiungere molte altre, fino a stabilire e stabilizzare un denominatore comune critico che attraversa i secoli, secondo un itinerario di avvicinamento alla poesia del Burchiello quasi fatale e inevitabile: una specie di passaggio obbligato. In termini radicali si tratta della incomprensibilità, o illogicità, del costruito poetico burchiellesco, in che consiste appunto lo «sgangherato» albertiano.

Riconosco che questo procedimento potrebbe rappresentare un modo facile di sbrigare la questione, e però non soddisfa-

cente perché apre e lascia aperto un vuoto, senza conciliare le ragioni della fortuna con l'incomprensibilità manifesta. Eppure varchi e spiragli non mancano soprattutto in tempi moderni, quando è stato possibile accostare quei testi quattrocenteschi a esperienze artistiche d'avanguardia, con l'uso scaltrito di sinestesie, analogie, collegamenti verbali o di immagini senza fili, manipolazioni degli oggetti fino all'irricognoscibile metamorfosi, travestimenti ideologici e funzionali, inven-



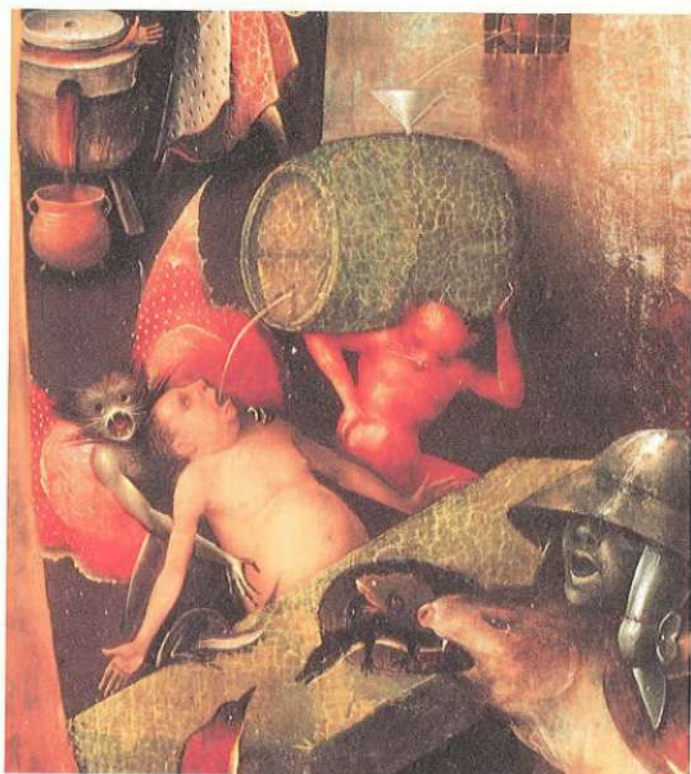


Hieronimus Bosch,
*La tentazione di
Sant'Antonio*; olio
su legno; particolare.
Lisbona, Museo
Nazionale di Arte
Antica

zione delle parole con squarci nuovi di senso – quanto insomma le tecniche e le poetiche degli ultimi centocinquant'anni ci hanno proposto, allenandoci, addomesticati anche all'assurdo.

C'è dunque un Burchiello del Quattrocento e ce n'è uno del Novecento. Con una differenza o distanza sensibile, complessivamente culturale. Un esempio solo, che può aiutarci a capire offrendocene gli strumenti, pescandolo altrove: mentre quello di ieri doveva fare i conti con la contigua pittura di Masaccio o di Botticelli, questo d'oggi mi sembra che proprio dalla pittura possa acquisire i mezzi alla decifrazione della poesia, per congenialità di linguaggio, ricevendone sussidio interpretativo per somiglianze fenomeniche. So bene che è un azzardo critico che abolisce la specificità, so bene che la letteratura è la letteratura, con le sue leggi; che le arti visive (e la musica) sono le arti visive (e la musica), con le loro leggi che si spingono al limite della tautologia, ma insisto egualmente su questo punto, perché non ho trovato un altro aiuto migliore. D'altronde sappiamo che «un coup de dés jamais ne abolira le hazard».

Hieronymus Bosch,
Il giudizio universale;
 olio su legno;
 particolare. Vienna,
 Galleria dell'Accademia
 delle Belle Arti



Voglio dire che Boccioni, Picasso, Ernst, De Chirico, Duchamp, Magritte, Burri mi danno una mano non dico a razionalizzare l'irrazionale (impresa razionalmente sciocca e inconcludente) ma a comprenderne il senso, anche il senso del nonsenso, innanzitutto.

Torno, per la descrizione, alla Firenze quattrocentesca e medica, nella quale il barbiere Burchiello si innesta sopra un filone poetico popolare già diffuso, comunque risultandone alla fine il migliore, o il più rappresentativo della compagnia. In cosa consiste la loro/sua caratteristica? In un'arrischiata acrobazia di parole, cui viene concesso il massimo di autonomia, sganciandole da ogni organizzazione tanto sintattica che concettuale. Burchiello si maschera abilmente, però, non contravvenendo mai alle regole sintattiche (c'è un soggetto, ci sono dei predicati, ci sono dei complementi, ci sono degli attributi, ma liberi, incoerenti tra loro), un'apparenza per nascondere la sola vera sostanza, il nulla. Un nulla filosofico che si cela dietro un tutto di oggetti straripanti. D'accordo, per i contemporanei v'erano sicuramente indizi storici, spie, allusioni priva-



Hieronimus Bosch,
Le nozze di Cana; olio
su legno; particolare.
Rotterdam, Museo
Boymans-Van
Beuningen

te e particolari che a noi sfuggono. È pure verosimile la presenza di riferimenti politici. Non si può dimenticare che il territorio nel quale opera il poeta è un negozio di barbiere («La poesia combatte col rasoio / e spesso hanno per me di gran quistioni»), cui si accompagna una geografia fantastica sebbene di nomi precisi. Dov'è Legnaja, paese delle anguille; Binasco («già son tanti gamberi a Binasco») ha qualcosa a che vedere con la Binasco alle porte di Milano; chi sono i Diruparti, e i Gabbedei, e gli Usolieri; chi era, se era Pier Prustà, e Borsi Spezial, e Pier del Cappellena, e Stefano Nelli, e il «Giudice di cause moderne, / Che studiava in sul fondo d'un tamburo», e don Balocchi, e papa Ciambellotto, e il Nobil Cavaliere Messer Manno, dal re «elezionato» (com'è che non è entrato nel linguaggio corrente d'oggi?) a Podestà; qual carica e di dove è l'Esecutor del Podestà degli Otto; che libro è il libro Giamburicchi?

È pensabile che molti di questi nomi siano stati ben riconoscibili nella Firenze d'allora, ma sarebbe per noi tempo perso tentar di riconoscerli. L'attualità di quei versi è quanto oggi ci manca, e ciò svia o sospende una parte presumibilmente non poca della comprensione. Qualcosa è decifrabile per induzione, almeno ai livelli alti, il papa o il granduca, ma è scarsa misura nel totale, per cui il marasma alla fine travolge granduca e papa nell'anonimia. Burchiello è un abilissimo manipolatore e contraffattore (l'abilità, co-

me dire, alchimistica è forse la sua qualità più apprezzabile), capace di inganni nei quali cade facilmente il lettore. Dove sta il trucco? Gli *incipit* (ha ragione Francesco Flora nella sua *Storia della letteratura italiana* a dire che «il primo verso di ogni sonetto è di una magata stramberia»), elencando: “Fiocco magogo e barba di cipolla”, “Donna leggiadra e fior di primavera”, “Aringhe fresche e fior di camomilla”, e così proseguendo: gli *incipit* dunque fanno per lo più presagire uno sviluppo logico del discorso, sorretto da un endecasillabo sonoro e ritmato. Ecco, l’attacco appar regolare: «Trovasi nelle storie di Platone / Ubi tractatur multae res divine» (*sic*, con *-ae* e *-e*); ma subito scatta la trappola o per un verbo o per un sostantivo che ne interrompono l’andamento logico, spostano di quel tanto il senso da dirottarlo altrove (qui in politica): « Che non si può far palle fiorentine, / Se non ci dà licenza Scalabrone».

Altre volte invece il caotico accumulo degli oggetti tra loro incompatibili esplode esplicitamente e non c’è salvezza alcuna per il lettore, se non quella di appigliarsi *in primis* al ritmo, alla sonorità, e agli oggetti in quanto tali, autonomi, per quanto irragionevoli siano gli aggruppamenti e le reciproche concordanze. Sintomatico ed esemplare è il più citato dei sonetti:

Nominativi fritti, e mappamondi,
E l’arca di Noè fra due colonne
Cantavan tutti Chirieleisonne
Per l’influenza de’ taglier mal tondi.

La luna mi dicea, che non rispondi?
E io risposi: io temo di Giansonne,
Però ch’io odo, che ’l Diaquilonne
[antico impiastro medicamentoso]
È buona cosa a fare capei biondi.

Per questo le testuggini e i tartufi
M’hanno posto l’assedio alle calcagne,
Dicendo, noi vogliam, che tu ti stufi.
E questo sanno tutte le castagne,

Pei caldi d'oggi, son sì grassi i gufi,
Ch'ognun non vuol mostrar le sue magagne.

E vidi le lasagne
andare a Prato a vedere il Sudario,
E ciascuna portava l'inventario.

Una decifrazione parziale è magari possibile, come in un delirio nella sostanza paratattico, in cui tutti gli elementi sono svincolati, non collegabili, a dispetto delle congiunzioni. Un divertimento puro, allora, dove contano più le attrazioni sonore che non il rigore razionale? Per illusione, parvenza. Si tratta di un assurdo verbale che rimanda però a un altro assurdo, superiore, che comprende l'universo e l'esistenza: un assurdo metafisico che passa attraverso la descrizione delle 'cose'. Con metodo e non a caso, quando si consideri l'insieme di tutta l'opera poetica del Burchiello. Che nasconde, infine, dietro l'apparente allegrezza di un gioco gratuito, una profonda sfiducia. Ciò lo si comprende andando al nocciolo strutturale, grammaticale: il non-valore della sintassi, ridotta a semplice parvenza, finisce col significare un non-valore istituzionale più profondo. Con la *consecutio logica*, il senso razionale fondato sulle conoscenze acquisite, se ne va la concettualità che apre alla morale e alla pedagogia. È vero, ciò avviene in un contesto comico e polemico, innanzitutto nei confronti di un presunto 'senso', vale a dire la POESIA che significa. Sottintesa vi è la domanda: cosa significa spesso la POESIA? Nulla, e il nulla sta al centro di questa poesia minuscola, quasi con infantile ilarità. Si ride, e si è riso, d'accordo, ma si ride amaro. D'altronde il riso è da sempre una formula prospettica della conoscenza critica e la satira sta là a dimostrarlo.

Ma la satira prevede e pretende un oggetto da colpire, e un oggetto l'ha pure Burchiello. Anzi più di uno. Quelle «palle» medicee che abbiamo citato più sopra, come le insinuazioni papaline che cadono qua e là, o quale particolare, che si intuiscono con rare identificazioni, ne sono testimonianza. Non meno, *intus et in cute*, del petrarchismo dominante e dell'istituto sociale della poesia.





Hieronymus Bosch,
*Il giardino delle
 delizie*; olio su legno:
 particolare. Madrid,
 Museo del Prado

Solo che Burchiello non adotta i toni moralistici, ammonitori, pedagogici e predicatori che la satira si porta fatalmente appresso, ma scardina piuttosto l'organizzazione comunicativa che regola il mondo. Questo è l'aspetto parodico burchiellesco, che può toccare anche esiti alti, a partire da quel celebre *incipit*, «Sospiri azzurri di speranze bianche / Mi vengono nella mente», e che prosegue «e

tornan fuori, / Seggonsi a piè dell'uscio con dolori, / Perché dentro non son deschetti o panche»: dove una certa dose di malinconia non è sottratta pur nel divertimento parodico. Vien da aggiungere, e non è nota secondaria, che è il tono che significa.

Il paradosso, che è paradosso stilistico e linguistico, di questa poesia, dopo quanto si è detto fin qui, sta nell'essere piena di realtà a dispetto del suo apparirne priva. A questo punto penso valga la pena di cedere all'aneddotica se ci serve a spiegare. Mi riferisco all'origine del nome, che è nome d'arte, almeno secondo il suggerimento convincente del Messina, dovuto ai suoi versi 'alla burchia', messi assieme 'come il carico di una barca', cioè 'senza ordine alcuno'. E c'è, ancora, una realtà autobiografica, sebbene per radi cenni, due sonetti soprattutto. In uno il poeta denuncia la sua condizione travagliata di poeta barbiere, come scriveva Cristoforo Landino, *mitto tibi tonsoris carmina Burchi*:

La Poesia combatte col Rasojo,
 E spesso hanno per me di gran quistioni,
 Ella dicendo a lui, per che cagioni
 Mi cavi il mio Burchiel dallo scrittojo?;

l'altro che riconosce a se stesso la qualità davvero qualificante:

Ficcami una pennuccia in un baccello,
 Ed empimi d'inchostro un fiaschettino,

Mandamel col mangiar che paja vino,
Ch'i' ho di fantasia pieno il cervello.

C'è quindi presente una realtà esistenziale, che si manifesta in forma fisica, fisiologica, tattile, oggettiva, a volte espressa fin con realismo triviale:

...E perché abbia il lupo per malizia,
E perché, più di sera che di mane,
Scrizan li poledri per letizia
E sotto l'acqua gracidan le rane.
E perché non son sane
le femine, ad usar per medicina,
E donde nacque il peto e la fiandina
Per lo mio amor, tràemi di fantasia,
E con tua poesia
Dira' mi se 'l cantar delle cicale
Esce del corpo o del cul o dell'ale.

E c'è una domesticità contemporaneamente affermata, richiamata, e parodiata nella formula spesso reiterata della *ricetta*, incominciando dal celebratissimo "Nominativi fritti e mappamondi". È ricco quanto assurdo il ricettario del Burchiello. Ci sono ricette mediche:

Se vuoi guarir del mal dell'infreddato,
Il qual ti fa così sudar gli orecchi,
Togli orichico di punte di stecchi
E 'mpiastrati i tallon da ogni lato.
Poi togli un raglio d'asino castrato,
E pontelo sui denti, s' tu gli hai secchi,
[...] Stilla tre pipistrelli,
E beigli quando il Giudice va a banco.
Questa ricetta è buona al mal del fianco;

e insieme alle ricette ci sono suggerimenti d'una gastronomia folle:



Peducci in gelatina, e granchi, e grilli,
Grugni di pulci e di farfalle fritte,
Suon di campane, chiaman pitte, pitte,
Gridando le lumache: nite udilli...

Hieronymus Bosch,
*Il giardino delle
delizie*; olio su legno;
particolare. Madrid,
Museo del Prado

Aringhe fresche, e fior di camomilla,
Mosche assetate, e Ungheri feriti,
Lattughe fresche, e asini smarriti,
Che non volevan ritornar in villa...

In tale struttura quel che spiazza il lettore è che le parole, e perciò le 'cose', hanno scelto di accamparsi come parole monade, svincolate, accentuando in tal modo la loro pienezza, totalizzante, autonoma. Il nucleo della poesia di Burchiello è la parola in sé, con la sua capacità significante ed evocativa. L'incongruenza è il nulla che tiene legate le cose. C'è da mettere insieme un album di scienze naturali, con tanti oggetti, con tanti animali nominati, ma in una natura completamente sconvolta, restituita al caos. Ma altresì, come accade con le figure di certa pittura moderna, metafisica, surrealista, dadaista, in una combinazione che mi offre la chiave per consentirmi una lettura, una ragione del fenomeno. Quella di De Chirico, infatti, mi sembra l'alienazione della realtà ottenuta paradossalmente con il massimo di esposizione degli oggetti, ciascuno in sé, fatti precipitare nel nulla di un significato totale unitario di 'cose' correlate tra loro, simulacri. Una metafisica negativa, nichilista (ma dietro De Chirico c'era Nietzsche). Che è quanto era accaduto secoli prima con le parole del Burchiello, in un gioco acrobatico senza alcun punto d'appoggio: attraversa una piazza camminando su una corda tesa e sospesa, ma la corda, con una partenza e un arrivo, non c'è. Un equilibrista (è il 'saltimbanco' di Palazzeschi?) senza equilibrio, se non in sé. Un giocoliere che sa divertirsi, un *clown* che ride delle *gags* che fanno ridere. Altro che baffi alla Duchamp egli ha messo alla Gioconda. E «Sospiri azzurri di speranze bianche» non è un quadro di Magritte?

ANATOMIA DI UN DIVERTIMENTO

Leggere e interpretare i bishizzi di Leonardo

DI CARLO PEDRETTI

IPERCORSI di indagine storica e filologica che attraverso i manoscritti di Leonardo potrebbero portare a far luce sulla sua personalità come protagonista di uno straordinario momento politico e sociale e quindi di cultura fra il Quattro e il Cinquecento, sono spesso tutt'altro che convenzionali, e come tali si esita ancora a intraprenderli. Si spiega così come sia passato inosservato il riferimento nel *Cortegiano* di Baldassar Castiglione a Marcantonio Della Torre (1481-1511), l'amico e collaboratore di Leonardo nello studio dell'anatomia. Nel racconto del Vasari (IV. 35), che lo chiama «eccellente filosofo», la figura di Marcantonio emerge a una dimensione leggendaria quasi come quella dello stesso Leonardo: «E fu tra i primi (come odo dire) che cominciò a illustrare con la dottrina di Galeno le cose di medicina, e a dar vera luce alla notomia, fino a quel tempo involta in molte e grandissime tenebre d'ignoranza». Di qui la precisazione: «...ed in questo si servì maravigliosamente dell'ingegno, opera e mano di Lionardo, che ne fece un libro disegnato di matita rossa e tratteggiato di penna...». Questo, poco prima del 1511, quando il giovane collaboratore muore di peste a soli trent'anni. Il Vasari vide quell'opera sublime che descrive con ammirazione e che è perduta. Una piccola parte dell'imponente raccolta degli studi anatomici di Leonardo a Windsor, quella databile intorno al 1510, non ne è che una fase preliminare.

Il Castiglione (II. 61) discorre di un certo parlare ambiguo,



Quam gener^{is} illustris, medicæ tam gloriæ arte:
Me tamen ante annos inuida Parca rapit.

MARCVS

MARCVS ANTONIVS TVRRIVS

VERONENSIS:

Perillustri ex familia, INSVRRIVM olim

dominatricæ, oriundus:

Paterno exemplo peracutus Philosophus,

perlegans Medicus:

Medicæ in arte ab incunte ætate

educatus:

Maturius multo, quam quicumque alius, ad pri-

mos successus honores PATAVII &

VICINII progressus:

Ingenio præditus diuino:

Eloquentia admirabili:

Anatomyæ in primis, & rei herbariæ

peritudoſus:

Cuiusque doctrinæ, multis pudendis

veterum erroribus,

inque

Vitz hominum exitiis ostensis, lumen

attulit clarissimum:

Febre extinctus pestiferæ (cheul) anno-

rum XXXIII. iuuenis,

ACAD. omnium incredibili cum lætæ, &

infinitis cum lacry-

mis,

VERONAE obiit sepultus.

TVMVLVS.

ANTE ANNOS SCIVISSE NOCET: NAM

MAXIMA VIRTVS

PERVASIT MORTI, VT CRIDERET

ESSE SENEM.

Nit. Archius P.

a doppio senso, venuto in gran voga al suo tempo. L'esempio sul quale si sofferma è quello di un dotto frate al quale era stata affidata la cura di un monastero a Padova. Il religioso ingravida cinque monache. Il vescovo infuriato intende punirlo nel modo più severo, ma i suoi amici, rispettabili e influenti, s'adoprano a intercedere a suo favore. Fra questi è Marcantonio Della Torre, che riceve un secco rifiuto. «Io non ne voglio far niente – afferma l'alto prelato – perché di questo ho io a render ragione a Dio», precisando che ciò sarebbe avvenuto nel giorno del Giudizio, quando gli sarebbe stato imposto, come amministratore delle anime a lui affidate, *Redde rationem villicationis tue* (Luca, XVI. 2). Al che Marcantonio suggerisce tosto il ricorso a un'altra sentenza evangelica, quella di Matteo, XXV. 20: «Signore, mi desti cinque talenti; ecco, ne ho guadagnati altri cinque». E l'arguta allusione al «guadagno» del reo religioso ebbe il desiderato effetto di mutare in riso i fermi propositi del vescovo indignato.

Il capitolo del *Cortegiano*, che si conclude con questo aned-

Marcantonio
Della Torre,
in Paolo Giovio,
*Icones sive Imagines
Clarorum Virorum
Graeciae & Italiae*,
Nicholaus Reusner,
Francoforte 1589. Los
Angeles, The Elmer
Belt Library of
Vinciana, University of
California



Raffaello,
*Ritratto di Baldassar
Castiglione*,
circa 1514-1515;

olio su tela,
82 x 67 cm.
Parigi, Musée du
Louvre

doto, si apre col riferimento ai *bischizzi*, un genere letterario, o piuttosto cortese in quanto potrebbe rientrare nell'ambito dei giochi di società, che non sorprenderà ritrovare addirittura in Leonardo. Trattato nel capitolo precedente del parlar mordace che si esplica soprattutto nelle situazioni delle rapide e non sempre garbate schermaglie vocali di botta e risposta, così spiega il Castiglione:

Un'altra sorte è ancor, che chiamiamo *bischizzi*, e questa consiste nel mutare ovvero accrescere o minuire una lettera o sillaba: come colui che disse: Tu dei esser più dotto nella lingua *latrina* che nella greca.

Si conta cioè sull'assonanza praticamente inalterata della parola per scoccare la frecciata che andrà a segno in chi non può fare altro che accusare il colpo, come nel *touché* della scherma. Col *bischizzo*, infatti, non c'è la possibilità dell'immediato contraccollo come nella botta e risposta. E a volte l'effetto è addirittura a scoppio ritardato, e su quello si può contare per accrescere la dose del sarcasmo fino all'estremo dell'insolenza e turpiloquio. Di questo genere discorre un letterato del calibro e levatura umanistica di Gian Giorgio Trissino¹, il mentore del Palladio, alla carta 39 nella "Quinta e sesta divisione" della sua *Poetica* del 1549, dove introduce tale esempio di *bischizzo* nel corso di una digressione sul parlare ambiguo e dopo aver riferito su una battuta del tutto urbana ma inevitabilmente caustica del Pievano Arlotto. «Del quale ambiguo sono molti modi – precisa il Trissino – che da alcuni si dimanda *bischizzo*». E qui l'esempio addotto ricorre a un linguaggio che non sorprende nelle lettere di Machiavelli, e al quale solo di recente la televisione è andata riabituandoci: «...come è 'Garifilo-garofolo', 'Luca Michiele-liccame 'l culo', e simili».

Il *Dizionario etimologico italiano* di Battisti e Alessio (1968) registra il latino medievale *bischicium* a Parma nel 1316 e precisa trattarsi di voce settentrionale, particolarmente lombarda, che si diffonde nel XVI secolo per indicare «invenzione, fantasticheria, ghiribizzo, bisticcio», per cui il toscano *bisticcio* «è probabilmente

un adattamento di questa voce». Questo è accertabile col poema fiume *Il malmantile racquistato* di Perlone Zipoli, anagramma del pittore e poeta secentesco Lorenzo Lippi (1606-1664), che ebbe numerose edizioni a cominciare dalla prima del 1676, e i cui commentari sono andati accrescendosi a dismisura per diventare una vera miniera di erudizione linguistica toscana. Ecco quindi i due versi coi quali inizia la strofa 101 del VI Cantare (p. 527 dell'edizione definitiva del 1750) e che sono dichiaratamente un 'bisticcio' nel senso del lombardo 'bischizzo':

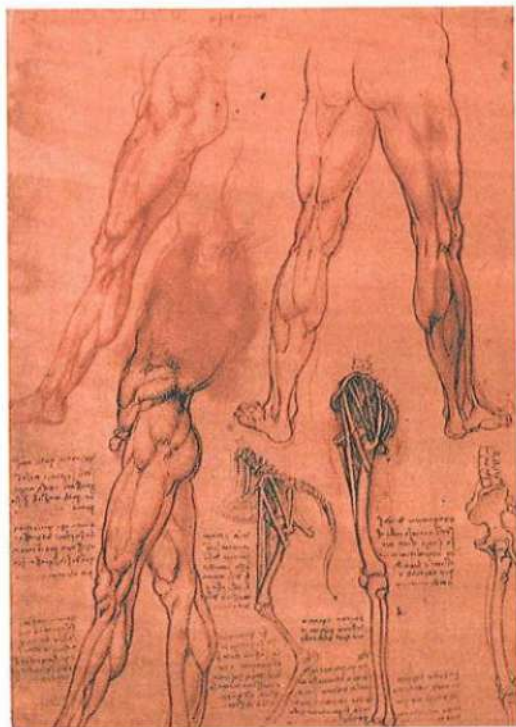
Ben tu puzzi di pazzo, ch'è un pezzo,
Disse Pluton, bestiaccia, per bisticcio.

Ed è così che la parola 'bisticcio' riceve un commento di ben due pagine da capogiro, prendendo le mosse dall'antichità greca e latina per arrivare a una sistematica carrellata sul nostro Duecento e Trecento, per toccare Brunetto Latini e indugiare su Guittone d'Arezzo con una canzone tutta ingarbugliata in tal guisa:

Movi canzone adessa,
E vanne a Rezzo ad essa,
Da cui eo tegno, ed ho,
Se 'n alcun ben mi do,
E di', che presto fo,
Se vuol di tornar so.²

E così via per arrivare agli esempi quattro e cinquecenteschi, da Luca e Luigi Pulci ad altri burchielleschi, via via fino alle più bizzarre tenzoni letterarie, da Matteo Franco al Lasca, che sono vere e proprie acrobazie di botta e risposta più prossime al gusto e al tempo del Lippi. In tutto questo manca però quello che si potrebbe chiamare la *Lombard connection*, cioè il 'bi-

Leonardo,
Foglio di studi
anatomici, circa 1508;
matita rossa e penna.
Los Angeles,
The Armand Hammer
Center for Leonardo
Studies at the
University of California;
Windsor, RL 12625,
K/P: I. 95r



schizzo' codificato dal Castiglione e dal Trissino e al quale fa capo addirittura un toscano come Leonardo.

Milano accoglie Leonardo nel 1482 quando, proprio in quegli anni, aveva già ospitato due toscani di spicco, Luigi Pulci, l'autore del *Morgante*, e Benedetto Dei, quel singolare personaggio a mezza via fra l'operatore culturale e il faccendiere, col quale Leonardo sarebbe presto entrato in rapporti di amicizia, così come il *Morgante* sarebbe stato uno dei primi libri che si sarebbe procurato e che in un elenco di poco dopo, intorno al 1490, sarebbe apparso insieme con i sonetti del Burchiello.

Pure negli anni Ottanta è a Milano Bernardo Bellincione, poeta di corte ben versato nel genere burchiellesco, così come lo era Antonio Cammelli da Pistoia, noto allora come Antonio da Vinci, che è pure a Milano a quel tempo e forse un parente alla lontana di Leonardo. Non sorprende quindi che da queste premesse s'arrivi ai quattro enigmatici righi scritti da Leonardo su uno dei suoi primissimi fogli di studi anatomici a Windsor, il n. 12627r, databile intorno al 1485-1487. È un foglio preparato di azzurro per l'uso della punta metallica, e gli scritti e i disegni sono parte a inchiostro e parte a punta metallica, quest'ultima quasi del tutto svanita col tempo ma recuperata di recente per mezzo della fotografia a luce ultravioletta. La loro acquisizione in occasione dell'edizione definitiva del *corpus* degli studi anatomici di Leonardo a Windsor da me curata (Londra e New York 1979-1980, con edizione italiana negli stessi anni) ha posto un serio problema interpretativo al mio illustre collega inglese, il Dr. Kenneth Keele, insigne storico dell'anatomia. Mentre io insistevo nel riconoscermi semplicemente una digressione ludica, l'amico collaboratore non sapeva rassegnarsi a escludervi il riflesso di un'intima, profonda emozione di Leonardo nell'assistere alla disfazione di un corpo



Leonardo,
*Quattro righe di
bischizzi su un foglio
di studi anatomici,*
1485-1487.
Los Angeles,
The Armand Hammer
Center for Leonardo
Studies at the
University of California;
Windsor, RL 12627r

Leonardo, *Foglio di rebus*, circa 1487. Los Angeles, The Armand Hammer Center for Leonardo Studies at the University of California: Windsor, RL 12692r. Il rebus contiene una frase che sembra alludere allo stato d'animo di Leonardo dopo i primi anni incerti del suo soggiorno a Milano, intorno al 1487: «Da' di preteriti insino a questo tempo non ho fatto mai alcuna opera, ma io so che le presenti mi facciano trionfare». L'ideogramma inizia con l'immagine di tre dadi [Da' di], un profilo di prete seguito dalla parola «riti» [preteriti], e così via.

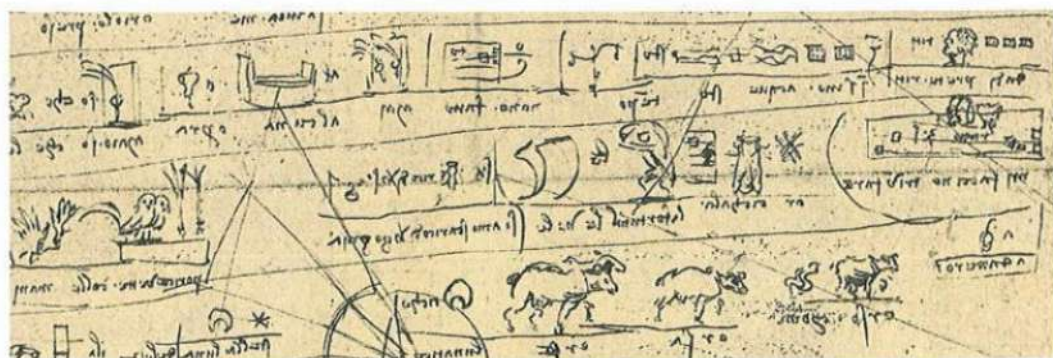
Leonardo, *Foglio di rebus*, circa 1487. Los Angeles, The Armand Hammer Center for Leonardo Studies at the University of California: Windsor, RL 12692r: particolare

umano al quale l'anima, cioè la mente, era ormai estranea. Di qui l'inconciliabile confronto per cui si hanno due versioni, la sua e la mia: la sua che forza la lettura per leggere 'la mente' dove è scritto «lamento», e la mia che si attiene strettamente al principio paleografico di rendere quello che c'è, e quindi interpretare il tutto filologicamente per quello che è, appunto, un precoce esempio di bischizzo. Ecco intanto il testo enigmatico riapparso dopo cinque secoli:

per presunzione cioè presumendo
fecie grande elemento, cioè lamento
e mia compagni supeliranno, cioè soperiranno
la vostra è gran conclusione [...]

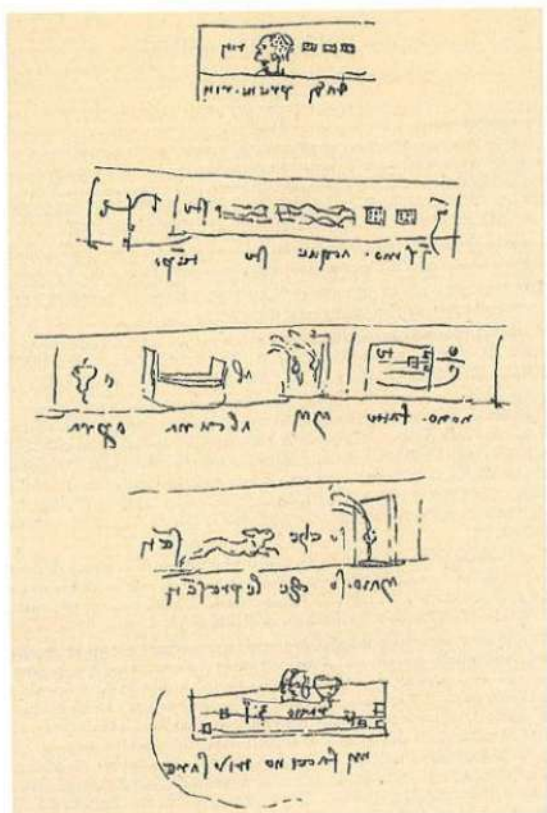
E qui il gioco resta in sospeso, come un invito rivolto ad altri (anche a distanza di secoli!) di completarlo con una parola in sintonia con «conclusione». Proviamoci: «la vostra è gran conclusione, cioè confusione».

Nulla di più ragionevole, però, che si sia indotti a cercare un significato recondito in questi testi; ma fin dal primo momento ebbi l'impressione che si trattasse di frasi sconnesse e in parte mozze (come l'ultima); appunti di idee per un parlare ambiguo, a doppio senso: giochi di parole fatti di allitterazioni, cosicché «lamento» diventa «lamento», e «supeliranno», cioè 'seppelliranno', diventa «soperiranno», cioè 'verranno aiutati', con evidente effetto a sorpresa. E concludevo che questo potrebbe benissimo considerarsi l'equivalente letterario di quei *rebus* o ideogrammi dei



quali Leonardo si occupava esattamente allo stesso tempo, intorno al 1487 a Milano³.

Tutto questo potrebbe avere insospettite implicazioni nello studio della terminologia artistica quando si volesse ricercare l'origine della parola 'schizzo', che Leonardo non adopera mai nel *Libro di pittura*, dove invece ricorre a diverse parole per dire quello che avrebbe potuto dire con una sola. Per esempio: «Porre le figure disgrossatamente, cioè bozzate», «breve discrezione di lineamenti», «breve notazione di pochi segni», «brevi segni» e «piccolo segno»⁴. Solo un paio di volte e altrove, e solo dopo il 1500, lo 'schizzo' appare in Leonardo. Ma questo problema di lingua, forse ancor più affascinante di quello dei 'bischizzi', porterebbe troppo lontano, e cioè al linguaggio visivo in fase concezionale dove la rapidità non può avere un esito oltre l'immagine schizzata, perché questo è prerogativa del cinema. E quindi sarà per un'altra volta.



¹ In questa opera, non registrata dalle bibliografie vinciane, Leonardo è menzionato a c. 6v a proposito del modo di ritrarre gli uomini mettendone in evidenza i pregi o i difetti, «come fanno alcuni pittori, delli quali il Vinci imitava i migliori, il Montagna i peggiori, e Tiziano gli fa simili».

² Questi oscuri versi sono così spiegati nel commento di Paolo Minucci (1625-1662), giureconsulto

fiorentino: «Adessa in primo luogo vale *Ad hanc ipsam horam*, siccome *Adesso vale Ad hoc ipsum tempus*: nel secondo luogo *Ad essa* vuol dire *Ad essa mia donna, A lei*. Il primo *Ed ho vale Et habeo*: il secondo *Mi do*, Latino *Me dedo*. Il primo *So* vuol dire *Sono*, verbo: il secondo, *Suo*, nome. Ne sono esempi in Bindo Bonichi, ed in Francesco da Barberino».

³ La spiegazione dei rebus di Leo-

nardo si trova nel libro di Augusto Martinoni, *I rebus di Leonardo da Vinci raccolti e interpretati*, Leo S. Olschki, Firenze 1954.

⁴ Rispettivamente ai capitoli 181, 179, 127, 173 (cfr. Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*. Edizione in facsimile del Codice Urbinat lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana a cura di Carlo Pedretti. Trascrizione critica di Carlo Vecce, Giunti, Firenze 1995).

ACROBATI AL LIMITE ESTREMO

Cosa non avrebbero fatto con un computer

DI SERGIO PEROSA

L'ACROBAZIA della parola c'è già nello Shakespeare maturo, col suo linguaggio come percorso da una corrente elettrica che manda in corto circuito e brucia il verso. «O, my oblivion is a very Antony», il mio oblio è tale e quale Antonio, lamenta Cleopatra, che rievoca i suoi «salad days, / When I was green in judgment», i suoi verdi anni – si può solo dire in italiano – quand'era acerba di giudizio, e alla fine, immaginandosi messa in scena dagli elisabetiani, dovrà vedere «Some squeaking Cleopatra boy my greatness», un ragazzo squittente svilirne la grandezza: attori imberbi, si sa, recitavano le parti di donna, ma Shakespeare del comune sostantivo *boy* fa un verbo, e l'acrobazia non è da poco (*Antony and Cleopatra*, I, III, 90, v, 73-75; V, II, 219).

Altrove lo fa intensificando la semplicità dell'enunciato e lo scarto fra alto e basso: il «Never, never, never, never, never» – cinque ripetizioni per un perfetto pentametro giambico – dello straziato Re Lear, seguito dal celebre «Ti prego, slacciami il bottone» (V, III, 310; analogamente il «Domani, e domani, e domani / Che a piccoli passi di giorno in giorno striscia / Verso l'ultima sillaba del tempo stabilito» dello sconfitto Macbeth, V, v, 19-21).

Shakespeare scrive quando l'inglese moderno, grazie e attorno a lui, è in prorompente formazione e crescita. Quando la lingua è ormai al culmine della maturità, al suo più roboante e stipato, quasi sfatta, ossia nel tardo Ottocento vittoriano, l'acrobazia verbale si fa cosciente e ricercata, quasi per negare l'ordine



E la Tartaruga: — *Recere e stridere*, naturalmente; poi le differenti operazioni aritmetiche: *ambizione, distrazione, mortificazione e derisione*.

— E non imparavate la storia?

— Certo, avevamo *lezioni* di storia e di *atrofia fisica, distruzione religiosa*, e... disegno. La nostra maestra di disegno era una vecchia Seppia, e noi tutti intingevamo i pennelli nella sua vescica. Essa ci insegnava i diversi metodi: *la salsa forte, la frittura all'olio*....

— E come facevate?

— Non me ne ricordo più, e nemmeno il Grifo lo sa.

— Non avevo tempo io per queste bazzecole, — disse il Grifo. — Io frequentavo la scuola classica. Il maestro era un vecchio Gambero...

— Io non ci sono mai stata — interruppe la Tartaruga. — Mi dicono che insegnasse *letteratura gretta e cretina*.

— Proprio così, — disse il Grifo sospirando a sua volta. E i due mostri nascosero le facce nelle loro zampe.

Alice si divertiva un mondo, e provava inoltre un certo orgoglio nel fare le interrogazioni e mostrare così che era al corrente delle materie di scuola. Appena i due alzarono la testa, s'affrettò a domandare ancora:

9

verbale costituito, per rompere la troppa logica o sicurezza e sicumera.

Gli esempi più probanti sono nel *nonsense*, e aprono la via ai 'tightrope walkers', agli equilibristi e ai funamboli che nel Modernismo si eserciteranno senza rete sul filo teso della parola: ma distinguendo bene. Il maestro, Edward Lear, gioca col senso, col doppio senso e la mancanza di senso delle situazioni, ma in riferimento o contro-riferimento al reale. Il ritornello di "The Jumbles": «In mare sono andati in un setaccio», ha una sua contrologica; «Tutto il mondo lo sa, mi concedi, / Che i Ciottli [*Pobbles*, per *Pebbles*] son più felici senza dita dei piedi» (*Nonsense Songs*) prelude a Lewis Carroll, nel quale però l'acrobazia della parola tende a creare un *proprio* senso autonomo, totalmente scisso dal riferimento al reale.

In *Alice nel paese delle meraviglie* siamo a mezza strada. La Pseudo-Tartaruga (Mock-Turtle: capitolo 9) spiega che a scuola s'insegna *Reeling and Writhing* (per 'Leggere e Scrivere'), Arit-

Lewis Carroll,
*Nel Paese delle
Meraviglie illustrato da
Arturo Rackham*,
ediz. italiana, Istituto
Italiano d'Arti Grafiche
Editore, Bergamo
[1907]: frontespizio; e
"La finta tartaruga e la
sua storia", p. 117



Si scosse e con un lungo sospiro: «Questa è veramente curiosa!» esclamò; acquerello di Arthur Rackham, in Lewis Carroll, *Nel Paese delle Meraviglie ecc.*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo [1907]; p. 124

metica – con le quattro operazioni: Ambizione, Distrazione, Stoltificazione e Derisione –, Scoria, Mareografia, Disdegno, Frattura su Tela, *Laughing and Grief* (per *Latin and Greek*), e così via; tant'è che «si chiamano lezioni perché di giorno in giorno si lesionano» (la traduzione delle 'storpiature' ammette svariate possibilità).

Ma poi Carroll inventa l'uso protratto delle *portmanteau words*, delle parole-baule – due in una, una infilata o incastrata nell'altra, come nel caso del celebre *Snark*, fatto di *snake* (o *snail*: serpe o chiocciola) + *shark* (squalo) – per trarne un significato al quadrato, secondo la formula matematica, potremmo dire,

del $(a + b)^2$ che dà come risultato $a^2 + b^2$ ma anche un ulteriore, inaspettato $2ab$. Nei libri canonici ce ne sono esempi isolati; esse dominano invece nelle parodie e nelle filastrocche inventate, dove Carroll si sbizzarrisce nella creazione puramente *verbale*.

All'inizio di *Attraverso lo specchio*, il celebre "Jabberwocky": "Ciarlestroniana", traduce Masolino D'Amico (a sinistra), "Il Lanciavicchio", traduce Guido Almansi (a destra):

Era brillosto e i tospi agiliti
Facean girelli nella civa:
Tutti i paprussi erano mélacri,
Ed il trugòn strinava.

Era la brilla, e i fanghilosi tavi
Ghiravano e ghimblavano nel biava.
Mensi e procervi erano i borogavi,
E il momico rattio superiava¹.

Qui si direbbe che l'acrobazia mira non tanto alla creazione di un *nonsense* (che pur c'è, eccome), quanto ad esprimere un ultrasenso – ultrasenso, come si parla di ultrasuoni.

Quanto al poemetto *The Hunting of the Snark*, come si può

dar la caccia a questo Squallo o Snualo, comunque lo si voglia rendere? «Lo cerchi coi ditali – e lo cerchi con cura; / Lo insegui con speranza e forchetta; / Con azioni ferroviarie gli metti paura; / Lo lusinghi con sorrisi e saponetta» (Terzo Spasimo: strofa variamente ripresa altrove). La caccia sarà però inconcludente, perché occorre dire che lo *snark* non è quel che è, e com'è venuto svanisce, nel bel mezzo delle parole?

Carroll scherzava, o restava a metà fra serio e faceto. Ma su quella strada, James Joyce fa sul serio. Con lui si ha il compimento assoluto dell'acrobazia della parola: il funambolo non cammina neppure sulla corda tesa, si libra nel vuoto senza rete, sostenendosi solo e soltanto sulla parola che evoca, crea, determina il proprio significato e il proprio mondo *sospesi*.

In *Ulysses*, scritto in tutti i modi e le forme possibili di scrittura, l'episodio 14 ("Le mandrie del sole") rifà e ripercorre tutti gli stili attraverso cui si è sviluppata la letteratura inglese, esaurendone il cammino: ma più che acrobazia, è virtuosismo. In *Finnegans Wake* si ha invece l'acrobazia della parola al limite estremo – come si parla di sci o alpinismo estremo. Il testo diventa un vero e pro-

Lewis Carroll,
*Aventures d'Alice au
Pays des merveilles*,
Macmillan and Co,
Londra 1869, prima
ediz. francese:
frontespizio, e
illustrazione di
Henri Bué

AVENTURES D'ALICE

AU PAYS DES MERVEILLES.

PAR
LEWIS CARROLL.

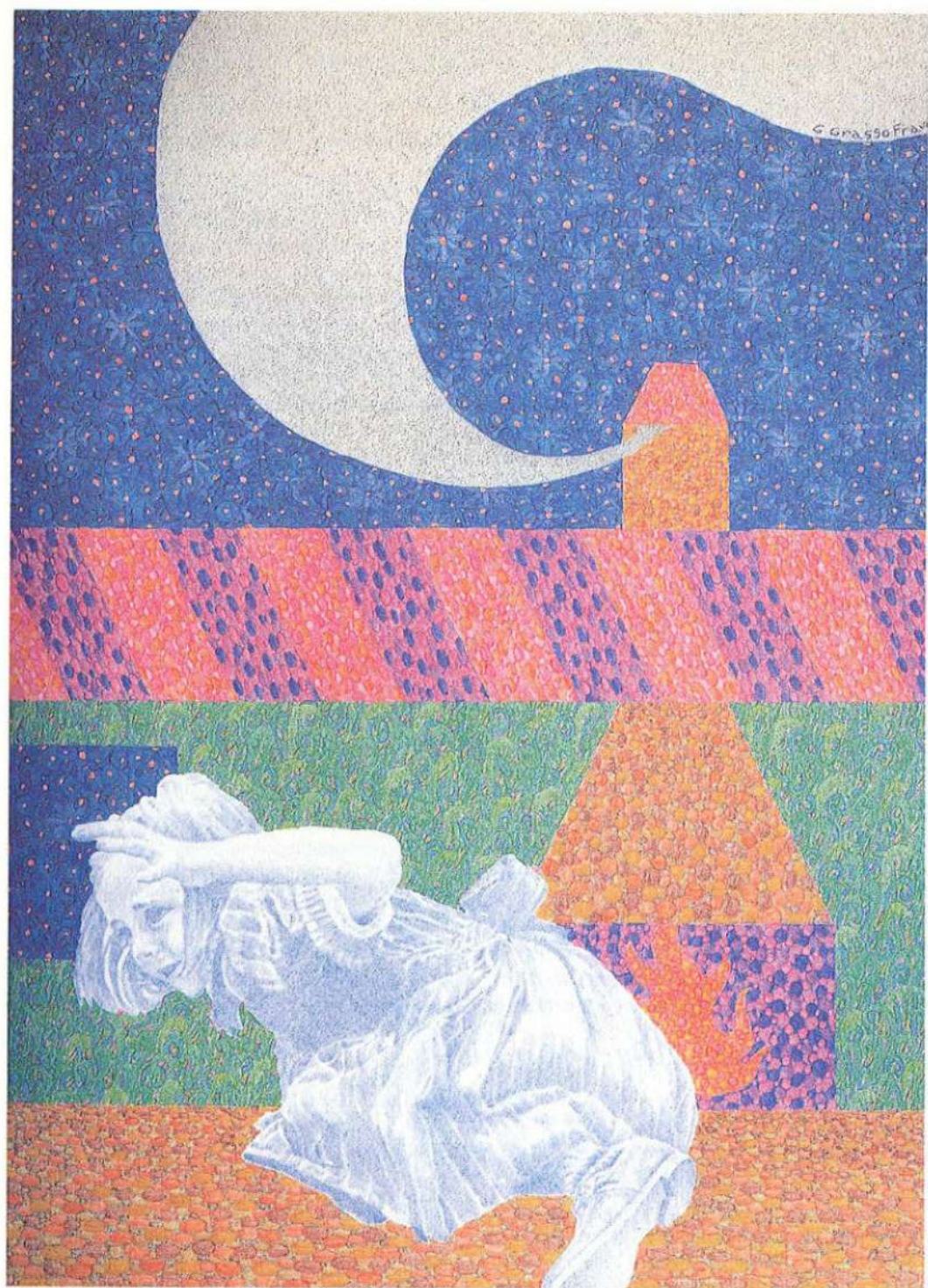
TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR HENRI BUE.

OUVRAGE ILLUSTRE DE 42 VIGNETTES PAR
JOHN TENNIEL.

Paris:
MACMILLAN AND CO.
1869.

[Le Droit de Traduction et de Reproduction est reserve.]





prio viaggio al termine della parola: «Je suis au bout de l'anglais», aveva detto Joyce.

Le parole-baule diventano struttura portante e sostanza continua del libro: rimboccamaniche e scilinguagnolo, mascherattore e lucciolanterna, messerscalzone e alfabettegolo, e sono migliaia e migliaia, usate come aveva anticipato Carroll, ma per creare un idioma totalmente inventato, una miscela di quasi ogni lingua conosciuta, basato sull'inglese. In questo *meandertale*, un racconto per meandri che risale al Neanderthal, ciascuna di esse ingloba una gamma estesa e riverberante di significati, scatena un'infilata di echi, riflessi, richiami, riferimenti, potenzialità di discorso, caricandosi d'un compito onnicomprensivo e onnipotente: ma alla fine puramente auto-referenziale.

Quando Joyce ne tradusse in italiano con Nino Frank alcuni frammenti, sorprendentemente semplificò di molto i riferimenti locali e culturali: oggi si recuperano e si mantengono. Ecco come suonano in due soli spizzichi di versioni queste acrobazie al limite estremo della parola («Latinami ciò, laureata di Cuneo, da lingua aveta in gargarigliano», aveva previsto Joyce). L'inizio:

filafiume, dopo da Eva e Adamo, da giro di riva a curva di baia, ci riconduci per un vico giambattistamente comodo di ricirculazione al Chestello di Howth e dintorni [versione di Anthony Burgess, 1975];

fluidofiume, passato Eva e Adamo, da spiaggia sinuosa a baia biancheggiante, conduci con un più commodus vicus di ricircolo di nuovo a Howth Castle Edintorni [versione di Luigi Schenoni, 1982].

Quanto alle cavalline di Napoleone (*jinnies*) che si trasformano in tentatrici nel parco, così Schenoni: «Le ginnette si stanno smaltubando le unghie e le ginnette si stanno raccorviando i capelli e al Willindone gli è venuto l'orazione» (con quel che segue). Gianni Celati si era a sua volta scatenato nel 1972 in una travolgente ricreazione in dialetto-gergo: «Le pute one se frasceggia la

Lewis Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, Silvio Berlusconi Editore, Milano 1993; illustrazione di Giovanni Grasso Fravega



manega otra se strapegia cavei ch'al allontan sedreza il bandon» (con quel che segue). Si capisce di che si tratta – ma anche che lo scrivere è diventato il proprio stesso oggetto, anzi, è diventato la *cosa stessa*.

Il fatto è che di questo passo o di questo modo si va avanti e indietro (come vuole Joyce) per 628 fitte pagine. Questo tipo di acrobazia della parola, allora, vale ed esalta per brevi tratti il frammento, l'illuminazione improvvisa, il salto, il gioco mentale o verbale che provoca. Ma sotto tale tensione auto-indotta il linguag-

gio implode ed esplode. È come se l'acrobazia fosse infinita; come quei saltimbanchi che fanno piroette e saltano sempre più su verso l'alto, non si fermano più, sempre più su, piroetta su piroetta, verso il cielo, l'infinito, il vuoto – fino ad esplodere dove non li vediamo più. Vengono i brividi a pensare cosa avrebbe fatto Joyce con un computer.

¹ Devo dare il testo inglese di questa prima strofa, scritta esclusivamente con parole-baule: «'Twas brillig, and the slithy toves / Did gyre and gimble in the wabe: / All mimsy were the borogoves, / And the mome raths outgrabe». Carroll spiegava che *brillig* è da *to bryl* o *broil*

(arrostito), *slithy* da *slimy* (viscoso) e *lithe* (liscio), *gyre* da *giaour* (cane), *gimble* da *ginlet* (succhiello), *wabe* da *to swab* (strofinare) o *soak* (inzuppare), *mimsy* equivarrebbe a *mimserable* o *miserable*, *borogove* al nome d'un pappagallo estinto, *mome* a *solemn*, *rath* a una tartaru-

ga, *outgrabe* sarebbe dall'antico *to grike* ecc. Spiegazioni analoghe dà Humpty Dumpty nel capitolo 6, dove risulta evidente il tentativo di mirare a un 'significato' che crea se stesso. – La traduzione di D'Amico è del 1978; molto diversa era quella del 1971, "Il Ciarlestrone".

BIBLIOGRAFIA

È incredibile il numero di versioni e rifacimenti di questi testi, in quasi ogni lingua (compreso il latino), e più volte al loro interno, quasi provocassero emulazione, e a conferma che mentre l'originale è fissato nel tempo, caratteristica della traduzione è proprio la sua continua – ma non infinita – variabilità. Per il lettore italiano, fra le tante versioni di *Alice*: Masolino D'Amico (Longanesi, 1971, l'utilissima *Annotated Alice*), Tommaso Giglio (BUR, 1978), Ranieri Carano, Giuliana Pozzo, Guido Almansi e Camillo Pennati (Einaudi, 1978), Aldo Busi (Mondadori, 1982), Alessandro Serpieri (Marsilio, 2002); *Humpty Dumpty* nella traduzione di

Antonin Artaud, Guido Almansi e Giuliana Pozzo (Einaudi, 1993, Serie trilingue); *La caccia allo Snark* di Roberto Sanesi (SE, 1989), di Lucio Mazzi (*Moby Dick*, 1992), e *La caccia allo Snuale* di Milli Graff (Studio Tesi, 1985). Per Joyce, *Finnegans Wake*. H.C.E. (Mondadori, 1982) e *Finnegans Wake*. Libro Primo, V-VII, versione di Luigi Schenoni; *Anna Livia Plurabelle*, nella traduzione franc. di Samuel Beckett e altri, versione it. di James Joyce e Nino Frank, versione integrale di Luigi Schenoni, con un saggio di M.R. Bollettieri Bosinelli, intr. di Umberto Eco (Einaudi, 1966, Serie trilingue).

ESTASI DEL MODERNO

Una bomba messa dentro il periodo

DI SIMONA COSTA

PARIGI, 1909. Sul "Figaro", in data 20 febbraio, appare *Fondation et Manifeste du Futurisme* a firma di Filippo Tommaso Marinetti, intellettuale cosmopolita nato nel 1876 ad Alessandria d'Egitto da genitori italiani.

È il clamoroso avvio dell'avventura futurista: il genere-manifesto, spina dorsale del movimento, si dirama in più campi, dalla pittura coi nomi di Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, a musica, scultura, architettura, teatro, cinema, danza ma anche moda, cucina, mobilio ecc., non dimenticandosi della politica. Le famigerate 'serate futuriste', gravidie di provocazioni, portano per piazze e teatri d'Italia i testi futuristi, compiacendosi dei fischi ricevuti e delle risse provocate.

Un'ideologia, allora, dall'ambizione totalizzante, che si propone, su parole di Boccioni, quale «estasi del moderno» e «delirio innovatore». La ruggente automobile da corsa sostituisce la *Venere di Samotracia*; il mito della velocità è il lievito di un movimento strenuamente virile che si dichiara misogino e proclama la guerra «sola igiene del mondo». «Allegrì incendiarii dalle dita carbonizzate» vogliono liberare l'Italia «dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquarii», dando fuoco alle biblioteche, inondando i musei, picconando le venerate città d'arte. Contro ogni tentazione romantico-decadente, Marinetti compatta i fratelli futuristi nel grido di battaglia di un ulteriore manifesto: *Uccidiamo il chiaro di luna!* (aprile 1909). Più tardi, dichiarerà



di rinnegare i *maestri simbolisti ultimi amanti della luna*: siamo nel 1915, nel contesto di *Guerra sola igiene del mondo*, dove si dà l'addio, «dopo averli immensamente amati», a Poe, Baudelaire, Mallarmé e Verlaine.

Tanta furia iconoclasta, in attesa di un prossimo palcoscenico bellico, si circoscrive a campo meno cruento: la pagina scritta. Ci si appropria dell'inquieto sperimentalismo, tra scapigliatura e simbolismo, di una personalità anarchico-ribelle come il milanese Gian Pietro Lucini (1867-1914) con il suo versoliberismo, sulla scia del *verslibrisme* promosso in Francia da Gustave Kahn. Sul verso libero apre un'inchiesta "Poesia" (1905-1909), la rivista milanese di Marinetti per le cui edizioni esce, nel 1908, *Ragion poetica e programma del verso libero* di Lucini.

Un breve incontro, quello tra Lucini e Marinetti, causa incompatibilità ideologiche. E Marinetti non tarda a decretare la morte del verso libero. «In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'ina-nità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero»: così parlò

Umberto Boccioni,
Carica dei lancieri,
1915; tempera e
collage su cartone,
32 x 50 cm. Milano,
Collezione Riccardo e
Magda Jucker,
deposito Pinacoteca di
Brera



Filippo Tommaso
Marinetti, *Parole
in libertà*
(*Chaudronneries*),
1912; inchiostro su
carta, 32 x 21 cm.
Collezione privata

Marinetti nel 1912 (*Manifesto tecnico della letteratura futurista*), facendosi suggerire dall'elica turbinante i canoni della nuova poetica: il parolibberismo, su cui aggiustare il tiro nel susseguirsi vorticoso di successivi manifesti (*Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, del 1913 e *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, del 1914).

Il mondo è cambiato: cambiamone la scrittura. Velocità e tecnologia sono le nuove muse. La vita scorre con un senso fluido della continuità che abolisce soste e sfumature. Aboliamo, allora, il ridondante aggettivo, o rendiamolo aggettivo-faro o aggettivo-at-

mosfera: separato dal sostantivo, dalla «gabbia invetriata» di una parentesi, irradiano tutt'intorno una «luce girante».

Vogliamo descrivere un viaggio in mare? Poniamo una catena di aggettivi semaforici tra parentesi (*calmo azzurro metodico abitudinario*): si riferiranno non solo al mare, ma alla nave, alle sue macchine, ai passeggeri, a quello che io faccio e a quello che sento. Aboliamo quella «vecchia fibbia» che è l'avverbio; aboliamo la punteggiatura in favore di segni matematici ($+ - \times = > <$) e musicali (*presto, più presto, rallentando, due tempi* ecc.). Distruggiamo la sintassi: liberiamo i sostantivi a manciate, in una disposizione casuale, e usiamo il verbo all'infinito, sottraendolo all'io scrivente e adeguandolo alla dinamicità dell'esistere. La velocità dell'aereo che ha moltiplicato la nostra conoscenza del mondo implica una percezione per analogia. Ogni sostantivo si accompagna così a un suo doppio («uomo-torpediniera, donna-golfo, folla-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto») e le analogie proliferano in sempre più vaste e ardite catene di immagini capaci di stupirci: un avvicinamento di cose tra loro lontanissime, pari a quello messo in atto dalla moderna tecnologia. Un fox-terrier è paragonato a un'acqua

ribollente; una trincea irta di baionette diventa un'orchestra; una mitragliatrice è una donna fatale. «Esser compresi, non è necessario»: l'intuizione sbaraglia l'intelligenza.

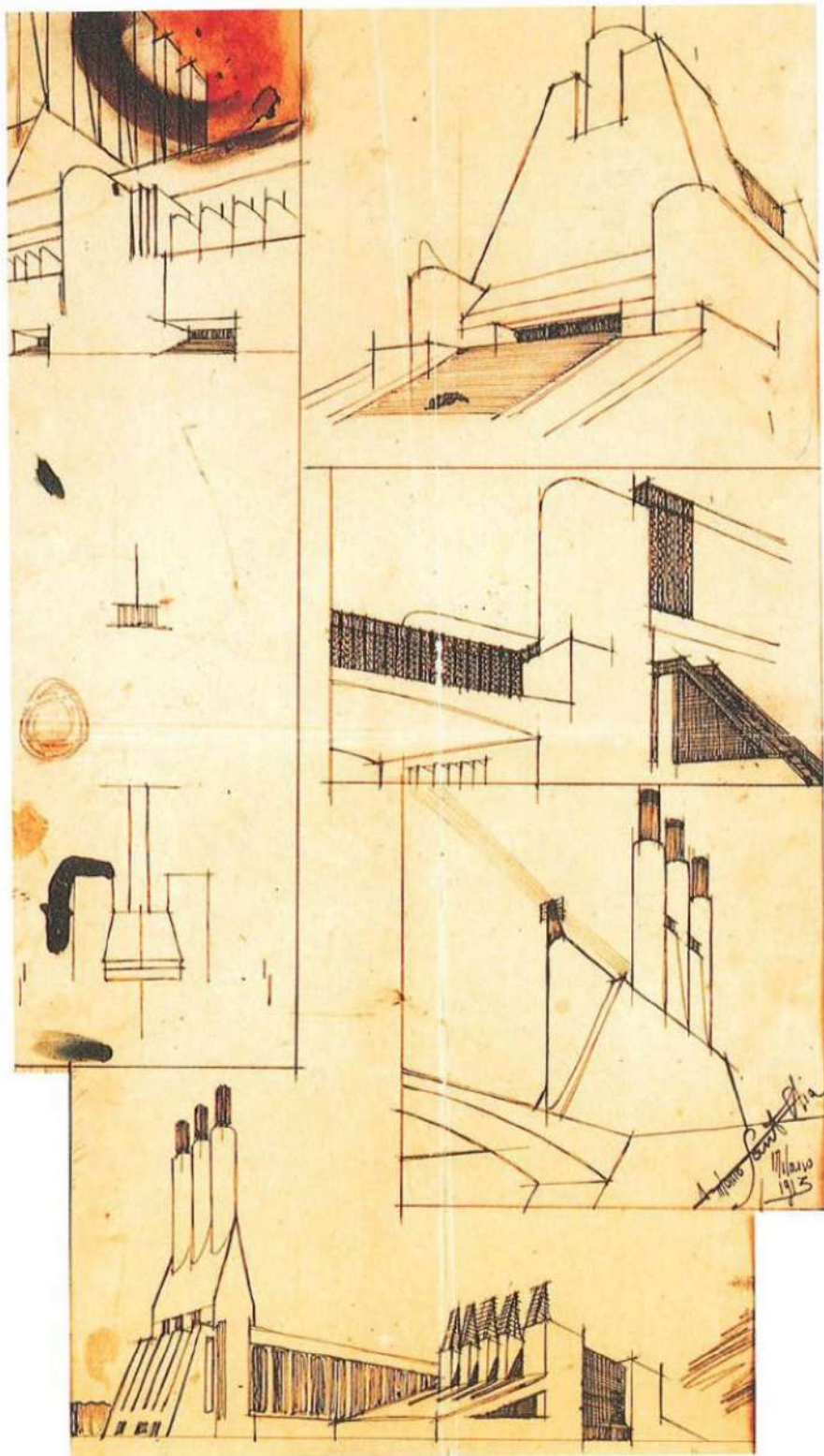
Su sollecitazioni da Nietzsche e Bergson, da superomismo e vitalismo, si punta all'azione, ripudiando ogni psicologismo. L'arte non è autonoma: in un testo del 1920, *Al di là del Comunismo*, Marinetti lancia un nuovo grido di battaglia: «Gli artisti al potere!». Distrutto l'io in letteratura, alla psicologia subentra «l'ossessione lirica della materia» e nella pagina scritta si insinuano rumore, peso e odore. Basta con l'umanizzare animali, piante, acque, pietre e nuvole a cui prestare i nostri sentimenti. È l'ora della materia, della vita molecolare: si prepara l'avvento dell'«uomo meccanico dalle parti cambiabili».

Addio dunque a Omero e a tutta la letteratura che, fino al nostro d'Annunzio, ne ha pedissequamente seguito la logica catalogazione di fatti, immagini, idee. Dentro al periodo, come ebbe a dire Preziosi, è stata messa una bomba. Il paroliberoismo, con le sue audacie tipografiche, inonda la pagina bianca di un flusso continuo affidato all'imperversare di un'immaginazione senza fili. In luogo della successione narrativa si afferma la «poliespressione simultanea del mondo»: simultaneità che collega futurismo letterario e pittorico.

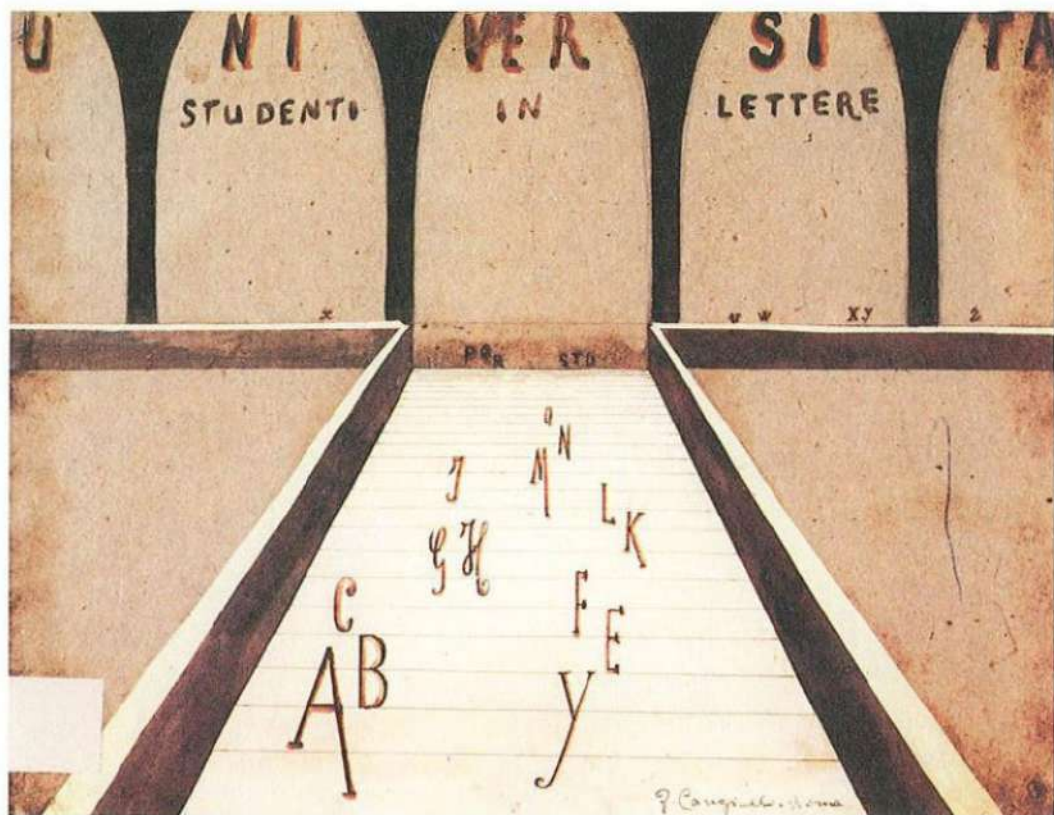
Nel frattempo, qualcosa si è mosso. Del 1911 è la guerra in Libia; del 1912-1913 la guerra bulgaro-turca, seguite, entrambe, dal giornalista Marinetti. Ne nascono, rispettivamente, *La Bataille de Tripoli* nel 1912 e, nel 1914, *Zang Tumb Tumb* (o *Zang Tumb Tuuum*, su mutamento da copertina a frontespizio). Famose, da antologia, le pagine sull'assedio di Adrianopoli: il tempo del ferro e del fuoco pone a ferro e a fuoco ogni mortificante sintassi. Lo scenario bellico, in cui domina più

Filippo Tommaso Marinetti, *Parole in libertà* (Premier Récord), 1914; inchiostro di china su carta, 35 x 26,5 cm. Roma, Collezione privata





Antonio Sant'Elia,
Città nuova,
casamento con
terrazza su due piani
stradali, 1913;
inchiostro su carta,
27,5 x 11,5 cm.
Milano, Collezione
Paride Accetti



Francesco Cangiullo,
*Università (Tavola
parolibera)*, 1914-1915;
inchiostro grigio e
acquerello su carta,
21 x 27 cm. Collezione
privata

rentini. Apollinaire con il manifesto *L'antitradition futuriste* del 1913 rende omaggio a quei futuristi dai quali saranno influenzati i suoi *Calligrammes*.

Poi, la guerra, che fa tutt'uno di futurismo e interventismo e sigla il periodo eroico del movimento. Nel 1916 muoiono Boccioni e Sant'Elia, firmatario del manifesto futurista sull'architettura. Nel 1917 sono feriti Russolo e Marinetti, che si conquista un paio di medaglie sui campi di battaglia. Dopo, è un'altra storia: quella delle sintonie, asintonie e, infine, del cammino comune tra futurismo e fascismo. Il paroliberoismo comunque fruttificherà, non solo da noi (a cominciare da Ungaretti), ma irradiandosi per le varie avanguardie europee, dadaismo in testa. Lo stesso Marinetti, poi Accademico d'Italia, ne indicherà alcuni potenziali debitori: d'Annunzio del *Notturmo*; il giornalismo nella sua scarnificazione espressiva; Joyce e il suo monologo interiore.

«Il futurismo non poteva nascere che in Italia / paese volto al

passato / nel modo più assoluto ed esclusivo / e dove è d'attualità solo il passato», scrisse Palazzeschi in un epigramma di *Via delle cento stelle* (1972). Quel Palazzeschi che Marinetti aveva faticato a far riconoscere come futurista e che, da parte sua, aveva sì dedicato al capo indiscusso, «anima della nostra fiamma», la sua lirica (poi rifiutata) *L'incendiario*, ma lo aveva anche bollato quale «czar delle parole in libertà». Paroliberismo di cui il già crepuscolare Palazzeschi, longevo autore sempre attratto e vivificato dalle avanguardie (come, poi, negli anni Sessanta), aveva dato una sua personale interpretazione. Rileggiamo i versi della *Passeggiata* (1913), meccanica e frammentaria registrazione di un panorama urbano invaso da insegne, pubblicità, numeri civici, titoli di giornali ecc:

Grandi tumulti a Montecitorio. [...]
Il gran Sultano di Turchia aspetta.
La pasticca del Re Sole.
Si getta dalla finestra per amore.
Insuperabile sapone alla violetta.
Orologeria di precisione.
93
Lotteria del milione [...].

L'affastellarsi casuale di parole è mimetico dell'affastellarsi disgregato e caotico della realtà che quotidianamente ci viene incontro e ci sommerge nel suo *non-sens*. E anche noi, a distanza di novant'anni, potremmo ben trovarci in sintonia con le rastremate decisioni dei due amici a spasso per queste strade: «Andiamo? / – Andiamo pure? // [...]// – Torniamo indietro? / – Torniamo pure».

BIBLIOGRAFIA

Oltre ai testi raccolti nel volume dei Meridiani dedicato a F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Prefazione di A. Palazzeschi, Mondadori, Milano 1983, si possono consultare: *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1973; M. Verdone, *Prosa e critica futurista*, Feltrinelli, Milano 1973; *I poeti del futurismo. 1901-*

1944, a cura di G. Viazzi, Longanesi, Milano 1983; C. Salaris, *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Editori Riuniti, Roma 1985, 1992; S. Briosi, *Marinetti e il Futurismo*, Milella, Lecce 1986; G. Agnese, *Marinetti. Una vita esplosiva*, Camunia, Milano 1990; F. Curi, *Tra mimesi e metafora. Studi su Marinetti e il futurismo*, Pendragon, Bologna 1995.

L'OULIPO AL MARGINE DELLA MODERNITÀ

Una poetica della crisi della poesia postmoderna

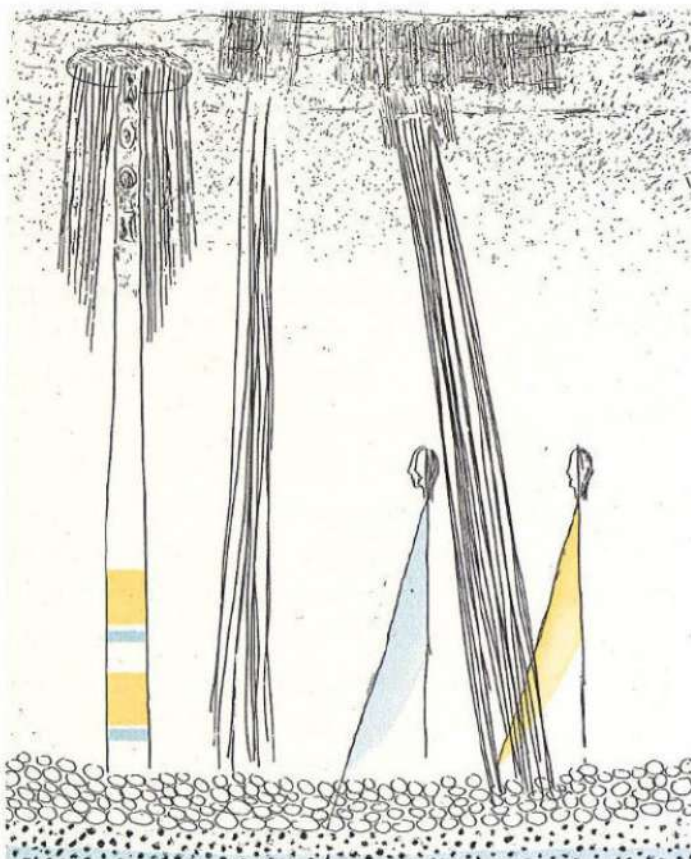
DI RUGGERO CAMPAGNOLI

TUTTO comincia nel 1871, precisamente il 15 maggio, quando Arthur Rimbaud scrive la nota lettera a Paul Demeny:

Il Poeta si fa veggente con un lungo, immenso e ragionato sregolamento di tutti i sensi. Tutte le forme d'amore, di sofferenza, di follia; cerca se stesso, consuma in sé tutti i veleni, per conservarne soltanto la quintessenza. Ineffabile tortura in cui c'è bisogno di tutta la fede, di tutta la forza sovrumana, in cui fra tutti diventa il grande malato, il grande criminale, il grande maledetto – e il Saggio supremo! Perché arriva all'ignoto! Perché ha coltivato più che ogni altro un'anima già ricca! Arriva all'ignoto e quando, angosciato, finirebbe per perdere l'intelligenza delle proprie visioni, le ha viste! Che crepi nel suo balzo di cose inaudite e innumerevoli: altri orribili lavoratori verranno; cominceranno dagli orizzonti in cui l'altro è stramazzato!

Qui, sulla traccia di Baudelaire ma con nuova forza dirompente, comincia la modernità della veggenza artistica, la modernità che vuole spezzare ogni legame con le regole. La cantava già il *Bateau ivre* che, con l'aiuto di pellirossa schiamazzanti, si sottraeva alle funi degli elciari per correre verso l'uragano. Ma il genio di Rimbaud è stato troppo ottimista per gli altri. Dopo di lui c'è stato sì qualche posto per la provocazione surrealista, anche se molto più

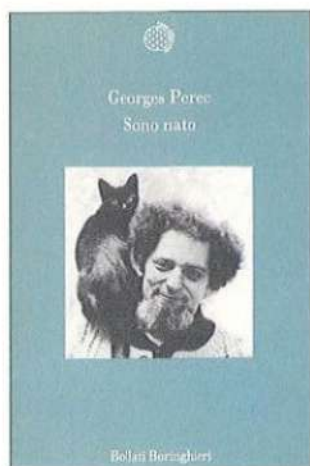
Raymond Queneau,
*La canzone del
polistirene*, trad. it.
di Italo Calvino:
acquaforte di
Fausto Melotti.
Libri Scheiwiller,
Milano 1985. Milano,
Biblioteca di via Senato



‘per bene’, che leggeva la sua poetica in funzione di se stessa, ma gran parte della poesia moderna è stata poi veggenza di maniera, e il veggente maledetto è diventato un personaggio della musica pop. Dopo Rimbaud resta alla poesia, alla letteratura in genere, o di aggirarsi sulle sue orme o di tornare indietro vincendo lo spregio che il visionario esprime nella stessa lettera:

In Grecia, ho detto, versi e lire ritmano l’azione. Dopo, musica e rime sono giochi, svago. Lo studio di questo passato affascina i curiosi: parecchi godono nel riprendere queste antichità.

Quando, il 24 novembre 1960, i membri dell’OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle*)¹ si riunirono per la prima volta, sotto la guida di François Le Lionnais e Raymond Queneau, il loro gruppo nacque per rispondere a questo problema: come



Georges Perec,
Sono nato, trad. it.
di Roberta Delbono,
Bollati Boringhieri,
Torino 1992: copertina

tornare indietro sfuggendo al riso di Rimbaud?

La chiave della risposta consiste nel concetto di restrizione (*contrainte*): i versi e le rime di cui dice Rimbaud sono visti dall'Oulipo non come forme sacralizzate, ma come esempi desacralizzabili di restrizioni, ovvero di limitazioni esplicite opposte alla libertà compositiva, considerate come strumento di creazione letteraria. Il progetto poetico consiste nell'accumulo e nell'incastrare di restrizioni per produrre strutture che generino testi, mentre qualsiasi connotazione imitativa è giocata tramite il concetto di 'plagio per anticipazione', che vie-

ne a coprire ogni ritrovamento di esempi precedenti di strutture oulipiane. Non sono gli oulipiani che plagiano, ma sono i loro predecessori che li hanno plagiati in anticipo. Dietro l'apparenza scherzosa, che è un altro modo di sfuggire al veggente restando nella tradizione delle avanguardie, la poetica dell'Oulipo è estremamente seria e si colloca al centro della crisi della poesia moderna.

La poetica dell'Oulipo vale certamente di più della maggior parte delle esecuzioni delle strutture che ha prodotto. Ciò non toglie che alcune di quelle strutture siano diventate proverbiali, come quella che ordina la sostituzione meccanica di ogni sostantivo di un testo con il settimo successivo di un dizionario (S + 7): ne deriva una complicazione che dà luogo all'esecuzione che così ho trasposto in italiano:

L'OP.LE.PO

Collo stupefacente
Da capsule immature,
È blow-up di parole,
Dà forza all'impotente
Di scrutar le scritte,
Precede la memoria,
Col necessario puro!²

Ovviamente le esecuzioni derivanti dalle strutture oulipiane sono il più delle volte intraducibili, come accadde per il *Petit Abécé-*

daire illustré di Georges Perec. La struttura è basata sulla pronuncia delle consonanti con la serie alfabetica delle vocali praticata nella didattica elementare. Ogni consonante dà luogo a una stringa, come ad esempio PA-PE-PI-PO-PU. La stringa deve essere trasformata in una frase sensata, che viene poi illustrata in un brevissimo racconto. Perec trasforma la serie francese PA-PE-PI-PO-PU in *Pape épie, Pô pue*, la cui illustrazione può essere tradotta: *Trasferitosi a Cremona, il Sommo Pontefice scruta con ansia il fiume che manda cattivo odore*³. Ma l'illustrazione non è sostenuta da una significazione possibile della stringa in italiano. Bisogna dunque ricorrere a un'altra, come fece Italo Calvino, accogliendo nel suo *Piccolo Sillabario Illustrato* quella di Giampaolo Dossena:

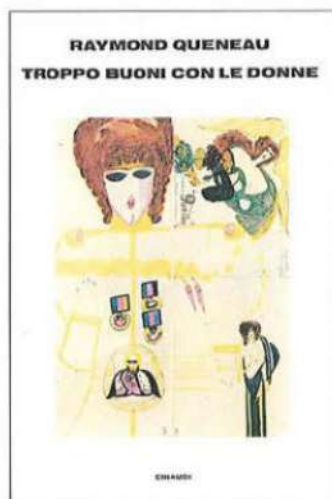
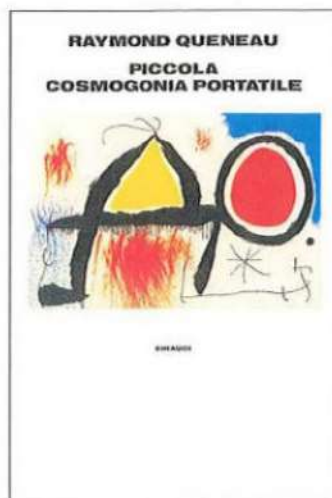
PA-PE-PI-PO-PU

(da Giampaolo Dossena)

1944. Il cielo notturno dell'Italia del Nord occupata dai Tedeschi è solcato non solo dalle potenti squadriglie dei bombardieri americani ma anche da un piccolo aereo inglese solitario, che ogni notte sorvola campagne e paesi sperduti e sgancia qualche bomba ogni tanto senz'altro obiettivo apparente che quello d'una sua "guerra dei nervi". Gli Italiani hanno imparato a riconoscere il suo rombo e a non mettersi in allarme per le sue visite quasi sempre inoffensive. Lo chiamano "Pippo".

Una notte stavo leggendo il libro di Desiderius Papp *Avvenire e fine del mondo* e riflettevo sulla fuga delle galassie, sull'esplosione e spegnersi delle stelle, sulle prospettive di un'estinzione della vita sulla terra. Fu allora che sentii un rombo avvicinarsi nel cielo, poi un'esplosione. "Pippo" aveva sganciato una bomba. Dalle remote lontananze del cosmo, fui riportato improvvisamente al "qui e ora".

Papp, e Pippo: Pu(m)!⁴



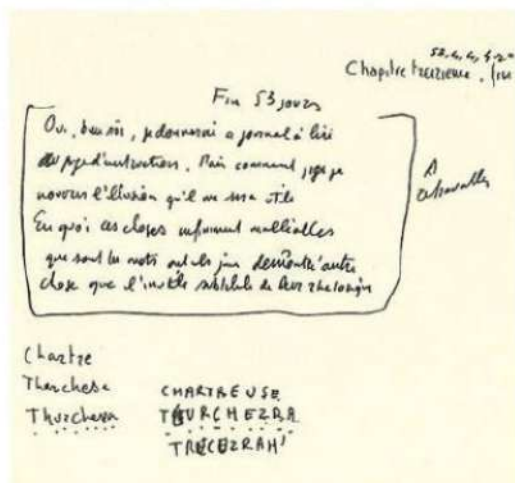
Raymond Queneau, *Piccola cosmogonia portatile*, trad. it. di Sergio Solmi, Einaudi, Torino 1982: sovracoperta con Joan Miró, *Personaggio dinanzi al sole*; e *Troppo buoni con le donne*, trad. it. di Giuseppe Cuglielmi, Einaudi, Torino 1992: sovracoperta con Aloyse, *Mano di Prometeo*

Anche un'opera ben più consistente qual è *Una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) è riconducibile alla poetica oulipiana. Lo mostra lo stesso Calvino, adattando la semantica strutturale di A.J. Greimas, in *Come ho scritto uno dei miei libri*⁵. Il titolo rende esplicito il riferimento all'autore, già maestro di surrealismo, che sostituisce Rimbaud nella mitologia oulipiana: Raymond Roussel.

Con Italo Calvino l'Oulipo ha perso un membro di grande rilievo, la cui scomparsa si è aggiunta a quella dei grandi Raymond Queneau e Georges Perec. Calvino, Queneau e Perec sono infatti i tre scrittori che più sono stati capaci di trasformare i principi oulipiani in opere di grande respiro. Di Raymond Queneau non si può non ricordare il miracolo combinatorio dei *100.000.000.000.000 de poèmes* (1961), da lui definiti un'«opera» che consente a chiunque di comporre, a piacere, centomila miliardi di poesie, tutte regolari s'intende. È, tutto sommato, una specie di macchina per fabbricare poesie, ma in numero limitato: però il numero, sebbene limitato, è tale da consentire la lettura per circa duecento milioni di anni (leggendo ventiquattro ore su ventiquattro)⁶.

Di Georges Perec, ormai un classico è almeno *La Disparition* (1969), il romanzo lipogrammatico in E che l'autore commenta in un passo che così suona, in traduzione ugualmente lipogrammatica:

Georges Perec,
53 jours, P.O.L.,
Parigi 1989, e trad. it.
di Sergio Pautasso,
Rizzoli, Milano 1996:
appunti manoscritti



Così il mio lavoro, pur confuso a un primo approccio, mi si mostrò positivo, riguardo ai molti obblighi soddisfatti: anzitutto costruivo qualcosa a cui si attaglia chiamarsi romanzo, poi, in più, ci provavo gusto (Ramun Qayno, di cui mi proclamavo l'oscuro famulus, non dichiarò un giorno: «non si usa l'inchiostro allo scopo di far più malinconico il popolo?»), ma, soprattutto, ravvivando il subdolo rapporto da cui sgorga il significato, contribuivo, collaboravo al formarsi di un robusto flusso abrasivo, votato, criticando ab ovo l'improduttivo substrato gradito a un Troyat, un Mauriac, un Blondin o un Cau, diciamo a un imbrattafogli a Quai Conti, al Figaro o al Papillon Massa, a ridar forza in un prossimo futuro al romanzo, con la vivifica dottrina, con la forza innovativa di un bagaglio narrativo la cui scomparsa si stimava sicura!⁷



Raymond Queneau
nel suo ufficio parigino
di direttore della
'Encyclopédie de la
Pléiade'

Italo Calvino
nel suo studio parigino

Con la scomparsa dei tre grandi, la fase eroica dell'Oulipo è certamente chiusa. Aperta resta la ricerca, che ha prodotto opere collettive recenti⁸. Non è escluso che il suo contributo fondamentale e paradossale, attraverso il lungo lavoro sul concetto di restrizione, sia di aver aperto la strada a un post-modernismo neoclassico prossimo venturo.

¹ A suo tempo, proposi di tradurre con "Opificio di Letteratura Potenziale". Approvata da Italo Calvino, la scelta si è un po' affermata. Vedi Oulipo, *La Letteratura Potenziale (Creazioni, Ri-creazioni, Ricreazioni)*, edizione italiana di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant, Clueb, Bologna 1985. Vedi anche Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, "I Meridiani" Mondadori, Milano 2000.

² «Dato 7, 7 versi di 7 sillabe. Strumento di riferimento: Zingarelli minore 1977. Opificio + 7 sostantivi =

*Oppio. Letteratura + 7 sostantivi = Lettore. Potenziale + 7 aggettivi = Povero. Due primi versi: variazione definizionale su Oppio. Quattro versi seguenti: variazione definizionale su Lettore. Ultimo verso: canto trionfale ispirato da Povero» (Oulipo, *La Letteratura Potenziale*, cit., p. 13).*

³ *Ibi*, p. 224.

⁴ *Ibi*, p. 229. Vedi anche *Oulipiana*, a cura di Ruggero Campagnoli, Guida, Napoli 1995, pp. 59 s.

⁵ *Ibi*, pp. 153-170. «Si tratta dei capitoli numerati di questo libro

(i "romanzi" che nel libro sono intercalati ai capitoli seguono altri schemi e altre restrizioni)» (p. 177).

⁶ Oulipo, *La Letteratura Potenziale*, cit., p. 235.

⁷ *Ibi*, pp. 98 s. Georges Perec trova giustamente «interessante segnalare che parecchi critici, recensendo questo libro, non si sono accorti (lungo tutte le 313 pagine) della 'scomparsa' della lettera E» (p. 99).

⁸ *Abbrégé de littérature potentielle* (2002) e *Maudits* (2003).

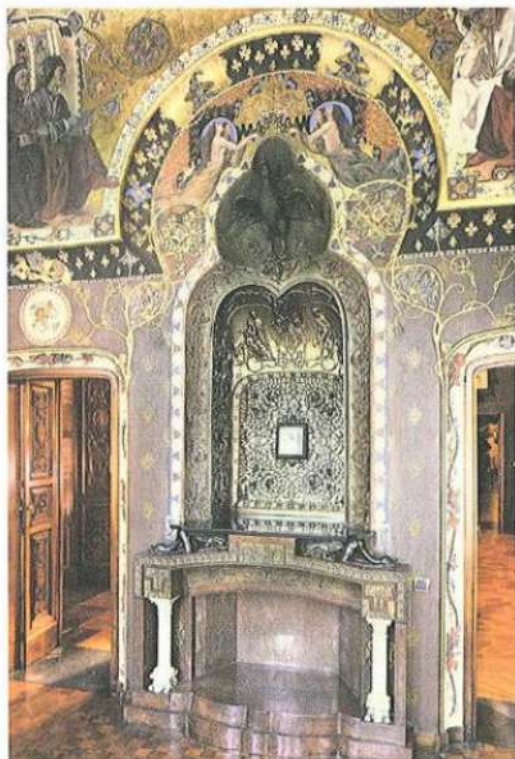
UN'AURA TUTTA SPECIALE

'Poldi Pezzoli' casa-museo nel centro di Milano

DI ANNALISA ZANNI

Museo Poldi Pezzoli,
Milano: il Gabinetto
dantesco

UNO scrigno che si apre nei racconti delle mille e una notte... Vi si vedono i più splendidi esemplari della pittura lombarda, fiorentina e veneziana... un cumulo d'oggetti d'oreficeria, di ceramica, di vetreria, così mobili e arredi, così una grande sala risonante d'armature e d'armi, tutto uno splendore di luci e di colori che domanda sguardi ripetuti, eppur giammai abbastanza soddisfatti.



Così il 25 aprile 1881 il museo Poldi Pezzoli apriva al pubblico, poco più di due anni dopo l'improvvisa morte del *genius loci*, di quel generoso, selettivo e raffinato collezionista che era stato Gian Giacomo Poldi Pezzoli.

Il nobile milanese era nato a Milano il 27 luglio del 1822. Il padre, Giuseppe Poldi, già anziano (era nato nel 1768), aveva ereditato notevoli ricchezze dalla famiglia del proprio padre Gaetano, i Poldi di Parma, e della madre Margherita, i Pezzoli d'Alberione di Bergamo. Il palazzo Pezzoli di via del Giardino (oggi via Manzoni) nel quale è ancora il Museo, era un

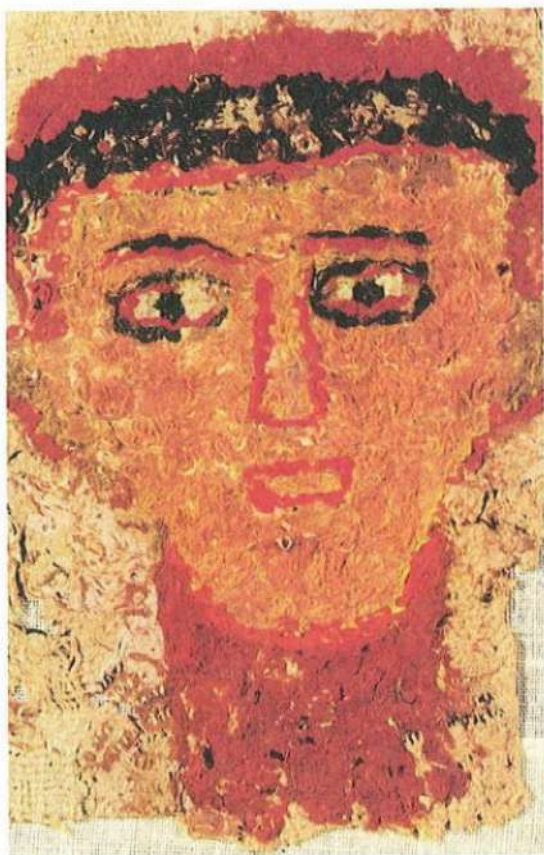
nobile edificio seicentesco, con un giardino interno all'inglese citato nelle antiche guide della città come uno dei più belli (dava perfino il nome alla strada) e ricco di statue, fontane e prospettive.

I Pezzoli erano stati ricchi (bergamaschi, originari di Leffe in Val Gandino, imprenditori e commercianti, proprietari di lanifici e setifici), nonché nobili. Discendevano da Alberto Albertone de Vertua, reggente della città di Bergamo nel 1123, e avevano lasciato al padre del Nostro opere d'arte e una importante biblioteca di preziose edizioni italiane (incunaboli, Aldine, cinquecentine), appartenuta allo zio abate Gio. Maria Pezzoli e ancora oggi uno dei vanti del Museo.

Il cavalier Giuseppe Poldi Pezzoli d'Albertone sposò nel 1819 una delle più nobili fanciulle di Milano: Rosa Trivulzio, figlia di un grande nobile e intellettuale protagonista della Milano neoclassica e illuminista: il principe Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831). Anch'egli era raffinato collezionista, con una raccolta di libri antichi e manoscritti miniati che oggi costituisce la Biblioteca Trivulziana; e con una raccolta di rarità, di cammei, avori, nielli, oreficerie, antichità, oggetti preziosi degna di una Wunderkammer seicentesca.

Rimasta vedova nel 1833, Rosina acquistava opere e oggetti d'arte antichi e moderni e circondava il figlio di consiglieri e artisti 'conoscitori' come Giuseppe Molteni.

Secondo la legge austriaca il giovane Poldi Pezzoli divenne maggiorenne all'età di 24 anni, nel 1846. E subito cominciò una sua personale collezione, quella di armi e armature antiche, tanto numerose da richiedere una sala intera del palazzo Poldi. La Sala



Frammento di antica stoffa persiana, sec. VI-VII, Milano, Museo Poldi Pezzoli

d'armi ebbe un fantastico allestimento neogotico costruito nel 1847-1848 dallo scenografo del Teatro alla Scala, Filippo Peroni.

Durante l'insurrezione patriottica delle Cinque giornate del 1848 l'armeria di casa Poldi Pezzoli fu invasa e saccheggiata: ristabilito a Milano l'ordine, Gian Giacomo fu multato pesantemente (600.000 lire austriache) ed esiliato. Per un anno il giovane collezionista, rifugiato nella vicina Svizzera, viaggiò in Europa, a Parigi, a Londra, forse acquistando opere d'arte. Finché non gli fu permesso di tornare a Milano.

Uno degli esempi che Gian Giacomo aveva ammirato nei suoi viaggi era il parigino Hotel de Cluny, aperto nel 1844, con i suoi tesori di arti applicate. In questa ricerca di oggetti meravigliosi egli era guidato dallo spirito del nonno Trivulzio: splendidi smalti limosini, oreficerie francesi e lombarde del tardo Medioevo e del Rinascimento, tappeti, arazzi. E gioielli: una collezione raffinata.

Negli anni Cinquanta dell'Ottocento nasceva così una delle più belle case-museo d'Europa, visitata da rari ospiti illustri, artisti e conoscitori, viaggiatori tedeschi e inglesi. Uno, Otto Münder, annotava nel 1856 nel suo diario: «A house splendidly fit and in the modern Milanese taste».

La *Camera da letto* in stile neobarocco, tutta legni intagliati ad altorilievo, era completata nel 1850-1851. Lo *Studiolo*, detto il *Gabinetto bisantino* in stile neoromanico/neomoresco, con affreschi e vetrate dipinte che raccontano in forme neomedievali e

Cassone da sposa,
Verona, fine sec. XV;
208 x 70 x 70 cm.
Milano, Museo Poldi
Pezzoli





quasi preraffaellite le storie di Dante, nel 1851-1854. Il salotto, detto la *Sala nera*, allestito come uno scrigno neorinascimentale di legni preziosi, nel 1856-1861.

Nello stesso anno, con la morte della madre, Rosa Trivulzio, l'appartamento da scapolo si staccava definitivamente dal resto del palazzo, diventava autonomo con un suo scalone d'accesso neosettecentesco (finito nel 1876 con la fontana neobarocca degli scultori Boni e Pellitti) e un'anticamera neorococò, la *Sala gialla*, decorata con stucchi e affreschi tiepoleschi.

La volontà era quella di ricollegare il presente, l'unità italiana, al passato glorioso della nuova nazione, attraverso lo studio delle arti patrie, l'ammirazione per le età dell'oro dell'arte nazionale e il loro collezionismo.

Ma, intanto, già dal 1850 circa, Poldi Pezzoli aveva acquistato sempre di più anche dipinti antichi, assistito da un selezionato gruppo di conoscitori, consulenti e antiquari. Primi fra tutti Molteni, che era anche restauratore, e l'amico carissimo di lui, Gio-

Antonio Pisano, detto il Pisanello (circa 1394-1455), *San Benedetto eremita nel monte Subiaco*; tempera su tavola: particolare. Milano, Museo Poldi Pezzoli

Piero della Francesca
(circa 1410-1492),
*San Nicola da
Tolentino*; tempera su
legno, 133 x 60 cm.
Milano, Museo Poldi
Pezzoli

vanni Morelli, conoscitore di livello europeo, educato in Germania, autore dei primi cataloghi ragionati delle grandi pinacoteche: quelli di Monaco e di Dresda nel 1891, di Berlino nel 1893.

Gian Giacomo Poldi Pezzoli moriva il 6 aprile del 1879, solo, tra i suoi tesori ammassati nel piccolo studiolo, appena cinquantaseienne, forse per un attacco cardiaco. Da quel momento nasceva la Fondazione Artistica Poldi Pezzoli che il collezionista aveva voluto con il suo testamento segreto del 1871.

Due anni dopo il Museo apriva le sue sale al pubblico.

Accanto alle raffinate raccolte di arti decorative, che ne restituiscono l'aura di casa-museo, eccezionali e famose sono le sue collezioni di dipinti: il ritratto femminile di Piero del Pollaiuolo era divenuto già dalla fine dell'Ottocento l'immagine-simbolo di una raccolta raffinata e di un collezionista alla ricerca incessante del bello, che aveva saputo riconoscere nel *San Nicola da Tolentino*, allora attribuito a Fra Carnevale, il grande capolavoro di Piero della Francesca; i due Botticelli, la *Tersicore* di Cosmé Tura, l'*Imago Pietatis* di Giovanni Bellini e i due Mantegna; la collezione dei maestri lombardi con i leonardeschi accanto a Foppa, Borgognone, Zenale, Gaudenzio Ferrari e a numerosi splendidi dipinti di Bernardino Luini.

Il grande amore del collezionista per il Settecento è testimoniato dai numerosi bozzetti di Tiepolo, da una piccola rara raccolta di vedutisti (Canaletto, Guardi), da un pastello di Rosalba Carriera, dai grandi ritratti di Fra Galgario. Mentre i fondi oro trecenteschi accostano Vitale degli Equi a Pietro Lorenzetti, alla croce di Bernardo Daddi, alla *Madonna dell'Umiltà* di Zanobi Strozzi, recentemente donata da Antonio e Bianca Leonardi De Feo.



Infatti, come desiderava il suo fondatore, il museo è cresciuto per numero di opere, grazie a molte importanti donazioni. Dal 1881 ad oggi circa 1.100 oggetti d'arte sono stati donati al museo, soprattutto da collezionisti milanesi: ma sempre rimanendo fedele alla sua identità storica, a questo suo essere una delle più importanti e preziose case-museo dell'Ottocento in Europa; modello per le nascenti dimore americane degli inizi del XX secolo, tra cui quella di Isabella Stewart Gardner a Boston e, oggi, luogo dove lo spirito di ognuno di noi può trovare risarcimento e un'aura davvero irripetibile e speciale.

MOSTRA AL POLDI PEZZOLI

ARTE DELLA PERSIA DEL CINQUECENTO

A caccia in Paradiso. Arte di corte della Persia del Cinquecento è il titolo della mostra allestita fino al 27 giugno nelle sale di Palazzo Reale e del Museo Poldi Pezzoli di Milano. La mostra nasce dall'idea del Poldi Pezzoli di valorizzare e di restituire un contesto storico-artistico al *Tappeto di Caccia*, grande tappeto persiano conservato nella casa-museo milanese dal 1923. L'arte della corte persiana è illustrata attraverso la presentazione di settanta opere di arti decorative: tappeti, libri miniati e miniature, legature, stoffe, ceramiche, oggetti

d'avorio e oreficerie, che restituiscono un ampio panorama della straordinaria produzione artistica sviluppata in Persia nei primi 75 anni del XVI secolo.

Negli spazi del Poldi Pezzoli, accanto al *Tappeto di Caccia*, capolavoro di Ghia el Din Jami, tra i pochi firmati e datati, sono esposti una ventina di pezzi tra miniature, armi, porcellane, legature e un sigillo, tutti legati all'iconografia della caccia.



Tappeto di Caccia, 1542-1543; Persia nord occidentale, lana, seta, cotone; particolare. Milano, Museo Poldi Pezzoli

TESTO VERBALE E TESTO VISIVO

I complessi rapporti fra oralità, scrittura e immagini

DI UGO VOLLI

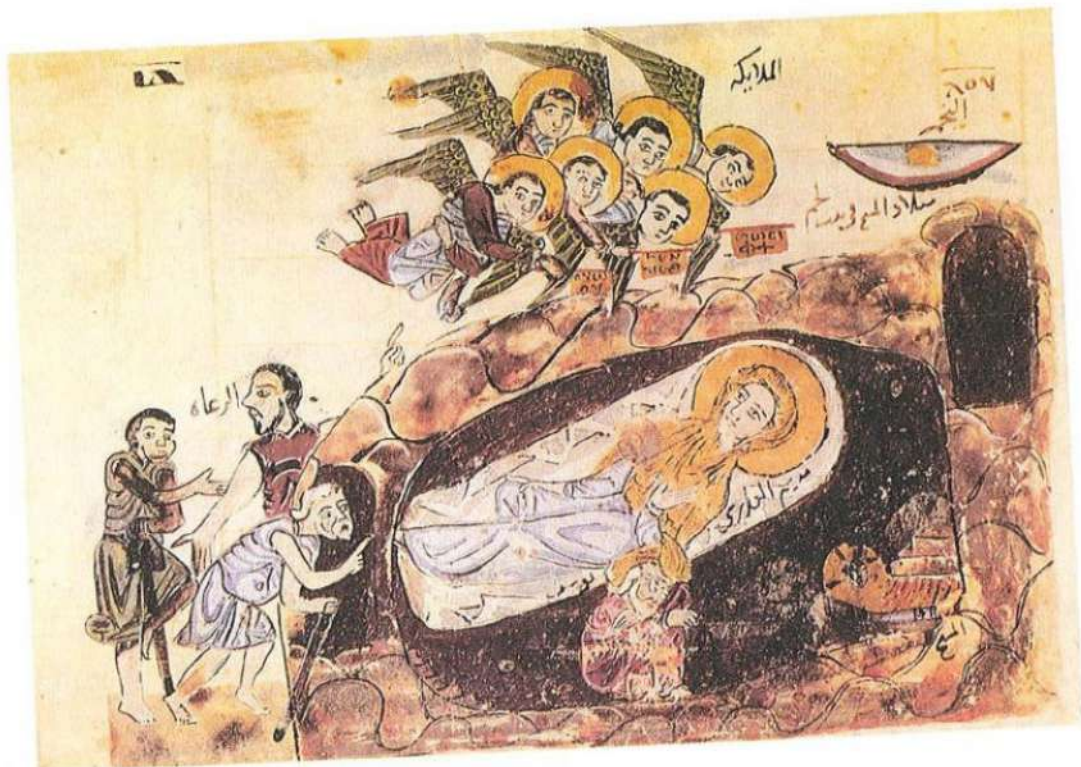
Frammento ligneo
con inciso
l'equivalente di
«Grande di forme
è Ra», sec. XV a.C.
Milano, Civiche
Raccolte Archeologiche



LA tradizione dominante negli studi sui mezzi di comunicazione (da Innis a McLuhan, a Ong, a Havelock, fino agli studiosi ancora attivi come Levy e De Keerkhove, e perfino un grande filosofo come Derrida) contrappone nella storia e nel presente due grandi sistemi di comunicazione, quello basato sull'ora-

lità e quello ordinato dalla scrittura, in particolare dall'alfabeto, per concludere che la nostra epoca 'elettrica' (McLuhan) restaura in qualche modo l'oralità dopo la parentesi della 'galassia Gutenberg' e ci riconduce così a una condizione di intimità da villaggio, sia pure un villaggio elettronico. Le nuove tecnologie (a partire dalla più vecchia fra esse, quella televisiva) starebbero dalla parte dell'oralità, cioè dell'immediatezza, della fusione, della presenza sia pure fantasmatica e 'virtuale'.

A questi punti di vista si possono muovere molte obiezioni, ma una è più penetrante delle altre: in questa maniera non si fanno i conti con le immagini. Abbiamo ormai moltissime testimonianze archeologiche le quali ci mostrano che, fin dai tempi del Neolitico, quando piccoli nuclei umani vivevano dispersi e trovavano volentieri rifugio nelle grotte, molte pratiche che



noi affidiamo oggi *anche* alla scrittura, come la memoria, la celebrazione, la preghiera e la rivendicazione di identità, erano trattate, oltre che con le risorse dell'oralità (poemi, cantici, formulari), anche con quelle dell'immagine. Da allora non si è mai smesso di utilizzare le immagini per queste funzioni. Per quel che possiamo capire, insomma, il mondo delle immagini coincide anche cronologicamente con quello della parola, ben precedente a quello della scrittura, e si estende a tutto il campo dell'umano.

Non vi è cultura umana al mondo che non faccia i conti con le immagini (benché molte fra esse le limitino o addirittura le proscrivano, come mostra il bel libro di Jack Goody sull'argomento). È proprio dalle immagini che ha origine la scrittura, anche quella alfabetica, come mostrano gli sviluppi dei geroglifici e gli stadi più antichi di quella semitica, che forma le sue lettere da pittogrammi come si è ancora ben consapevoli in epoca storica (*alef* è un ariete, *beth* una casa, *daleth* una porta). È con le immagini che si continuano a decorare per millenni edifici pubblici, monumenti, luoghi di culto, cimiteri (salvo i tabù che certe

*Inserimento di scrittura
copto in una
raffigurazione; codice
miniato, sec. XII-XIII*

ὅτι τοῖς μὲν οὖν ἑκὸς πάλιν ὁ πῶς ἀκριβῶς καὶ καλῶς
 ἔχουσιν, οὐχ οὕτως τοὺς περὶ τῶν ἰδιῶν συμβολαίων, καὶ τοὺς
 περὶ τῶν καθ' ἑκάστην ἡμέραν ἐπιτιμιῶν ματαίων. ἡ γὰρ αὖτο
 γὰρ, ὅτι τοῖς καλοῖς καὶ ἀγαθοῖς τῶν ἀνθρώπων, οὐδ' ἔτι
 σφ' πολλῶν γραμμῶν ματαίων, ἀλλὰ ἀπὸ λίγων συνθημάτων,
 ῥαδίως καὶ περὶ τῶν ἰδιῶν καὶ περὶ τῶν κοινῶν ὁμορροῦσιν
 σιν, οὕτως δὲ πολιτικῶς ἔχουσιν, ὡς τὰ καὶ τὰς ἀφ' αὐτῶν ἐπι
 οῦντο πρόσθ' ἄλλ' ἵκνουν, οὐχ ὅπως οἱ τοὺς ἐπερῶν ἀπο
 λίσαντες τῶν λοιπῶν ἀφ' ἑαυτῶν, ἀλλ' ὅπως οἱ φθινοσφαι
 ρῶν περὶ τῶν ἀγαθῶν ποιοῦσιν αὐτοὺς, καὶ τὰς ἐταιρίας οὐ
 μὴ γινῶν, οὐχ ὅπως τῶν ἰδιῶν συμπεριφορῶν, ἀλλ' ὅπως τῶν πλὴ
 θουσιν ὁφείλῃ. τῶν αὖτε δὲ ἰσοπρῶν, καὶ τῶν ἄλλων διῶ
 κισι θέρει πρὸς αὐτοὺς, ἀλλ' οὐχ ὑβρίσει τοὺς ἐλλείποντας, καὶ ἀρα
 τινὲν οἰσμοῖν δαδῶν, ἀλλὰ μὴ τυραγνῶν αὐτῶν, καὶ μάλα
 ἐπιθυμοῦντες ἡγεμονίαν ἡδ' αὖτε αὐτοῦ προσάγειν ἐοικῶς
 καὶ σωτηρίαν, ἀλλὰ μὴ λυμῶν σάποκαλῶν δαδῶν. τῶν τοι
 οῦν ἂν πρόσθεν γόμενοι τὰς πολλὰς, ἀλλ' οὐ βία κατατρεφόμε
 ναι, πρὸς τοὺς μὲν τοῖς λόγοις, ἡ μὲν τοῖς ὀρεῖς χρό
 νου, τῶν δὲ ἐσθλῶν καὶ σωστῶν δὲ ἀγαθῶν ἐμμελῶν φωνῶν
 τῶν, οὐχ οὕτως ἐπὶ τῶν δὲ ἀγαθῶν μὴ γὰρ φρονῶντες,
 ὡς ἐπὶ τῶν σωφροσύνης φιλοτιμιῶν, οὐ μὴ τῶν αὐτῶν ἀ
 ξιότητος γρόμῳ, ἡ γὰρ πρὸς τοὺς ἡγετῶν, ἡ περὶ τοὺς κρή
 τῶν, πρὸς τῶν σφαιρῶν αὐτοῦ, ἰδὲ αὖτε αὐτῶν πο
 λεις ἡγεμονίαν, καὶ περὶ τῶν ἡγετῶν, ἡ ἀλλὰ δαδῶν αὐτοῦ
 τῶν, ἡ καὶ τοιαῦτα δὲ διαπορεύονται χρόνιοι, καὶ τοὺς κω
 τέρους τοιοῦτο ἡγετῶν, καὶ δὲ αὖτε, οὕτως ἀμείβου
 ὦν ἀγαθῶν, ἀπὸ τῶν δὲ αὐτῶν τοῦ πολεμίσματος πρὸς τοὺς
 ἐκ τῶν ὁσίων, ὡς τε μὲν δὲ πρὸς τοὺς ἀνθρώπων περὶ
 αὐτῶν μὴ ἴτε ποιοῦν, μὴ ἴτε τῶν σοφιστῶν, ἀλλ' ὡς τῶν ἐκ
 τοῖς περὶ τῶν ἐμμελῶν, καὶ πολλῶν αὐτοῖς ἔχουσιν γρομῶν
 ὁμοίως γὰρ ἐπὶ χαλεπὸν ἐπαμφοῖς τοὺς ὑπερβηκτοῦς τὰς
 τῶν ἄλλων ἀρετῶν, ὡς περὶ τοὺς μὲν δὲ ἀνθρώπων ποιοῦντας
 τοῖς μὲν γὰρ οὐκ ἔστιν ἡγετῶν, καὶ δὲ τοὺς οὐκ ἔστιν ἡγετῶν
 τοῖς δὲ τοῖς πῶς γὰρ ἀνθρώπων ὁμοίως τοῖς τοῖς οὐκ ἔστιν ἡγετῶν
 σιν, οἱ τοῖς οὐκ ἔστιν ἡγετῶν, καὶ δὲ τοῖς οὐκ ἔστιν ἡγετῶν

culture rispettano su questo punto, come abbiamo già detto).

C'è qualcosa di più. La scrittura, per quanto diventi tipografica ed elettronica, sempre più automatica, sempre più lontana nelle sue forme dal carattere *inventivo* dell'immagine, conserva per l'appunto la forma dell'immagine, è una sequenza di figure nello spazio della pagina o dello schermo, e queste figure sono state disegnate da un tipografo, da un grafico, da un programmatore elettronico. Conservano dunque una modalità di comunicazione visiva (in particolare quella che in terminologia semiotica si chiama comunicazione *semisimbolica*): apparirà dura e impositiva quando sarà costituita da linee rette (in tipografia

si parla allora di caratteri 'bastone'), più morbida quando le lettere saranno completate da riccioli e altri ornamenti (quelle che in gergo tipografico sono chiamate 'grazie') e si umanizzerà ulteriormente arrotondandosi in forma più o meno completa nel corsivo. Altre caratteristiche, come il colore, le dimensioni, l'inclinazione ecc., o ancor più la sistemazione della massa grafica nel piano, fanno sì che la scrittura possa apparire come immagine anche in una cultura come la nostra che non ha dedicato particolare attenzione alla calligrafia, a differenza, per esempio, di quella islamica o giapponese.

Dunque vi è immagine nella scrittura, e vi è scrittura nell'oralità, come ha osservato Derrida, nella misura in cui questa non è pura presenza e interpellazione, ma utilizzazione di codice, riproduzione di tipi fonici che in buona parte sfuggono al nostro controllo, segnalando appartenenze geografiche e sociali, al di là dell'intenzione semantica. Se si considera poi caratteristica

Isocrate, *Orazione*
 nell'ediz. di Demetrio
 Colconidia,
 U. Scinzenzeler
 e S. da Pontremoli,
 Milano 1493

della scritturalità non la durata, che può essere davvero esigua in un gioco sulla sabbia o in una *chat* al computer, ma piuttosto l'analisi del fatto comunicativo in componenti stereotipate e inventariate, è evidente che questo riguarda anche il linguaggio vocale, come sapeva, del resto, già Aristotele nel celebre passo introduttivo del *Perì Hermeneías*, che metteva i suoni e i grafismi che li traducono dalla parte della molteplicità e dunque dell'arbitrarietà, in contrasto con l'unità e dunque la necessità del referente linguistico e dell'idea che gli corrisponde.

Un altro aspetto è quello dell'esteriorità, del distacco dal soggetto: le arti come il teatro e il cinema (si pensi alla nozione di 'scrittura scenica'), ma anche in generale le tecniche retoriche mostrano che l'enunciazione orale è un atto semiotico, la produzione di una catena di segni, non l'espressione immediata del pensiero o dell'animo. Da questo punto essenziale vi è poca differenza fra una scrittura fatta con la voce o con la penna. Fra le altre cose, del resto, le tecnologie ormai da un secolo ci consentono di registrare la voce e i gesti come fossero parole scritte.

A completare le complesse relazioni fra questi tre termini della comunicazione dovremo dire che è evidente il carattere di traccia delle immagini, la loro conseguente somiglianza alla scrittura. Accanto e forse prima della funzione di rappresentazione, le immagini producono *memoria*; spesso esse non ritraggono *alla lettera* un personaggio o una situazione, ma la definiscono e la classificano. Insomma funzionano come dispositivi capaci di sfruttare il caratteristico *effetto di realtà* della dimensione visiva per richiamarci un senso. Questo è il valore più diffuso delle immagini religiose, che non si contraddi-

Apuleius, *De asino aureo*, Aldo Manuzio, Venezia 1521

LIB. XI. I 19
 præclarisq; nunc ueneraris delubris ephesi, seu no-
 thurnisululabibus horrenda Proserpina, triformi fa-
 ae lauales impetu comprimens, terreq; claustra co-
 hibens, lucos diuersos inerrans uario cultu propicia=
 ris, ista luce faeminea collustrans cuncta maenia, et
 nudis ignibus nutriens lecta femina, et solis amba-
 gibus dispensans incerta lumina, quoquo nomine, quo
 quo ritu, quaq; facie te sis est inuocare, tu meis id nunc
 extremis erumnis subsiste, tu fortunâ collapsam affir-
 ma, tu seuis exanclatis casibus pausam pacemq; tri-
 bue. Sit satis laborû, sit satis periculorum, depelle qua
 drupedis diram faciem, redde me conspectui meorum,
 redde memo Lucio. Ac si quod offensum nomen in-
 xorabili me scuitia premit, mori saltem liceat, si non
 licet uiuere. Ad istum modum susus precibus, et astru-
 ctis lamentationibus, rursus mihi marcentem animum
 in eodem illo cubili sopor aransusus oppressit. Nec
 dum satis compresseram, et eae pelago medio, uenerâ
 dos dijs etiam uultus attollens emergit diuina facies.
 At dehinc paulatim toto corpore perlucidum simula-
 chrum exosso pelago, ante me constitisse uisum est. Eius
 mirandam speciem ad uos etiam referre conuictar, si
 tamen mihi differendi tribuerit facultatem pauper-
 tas oris humani, uel ipsum nomen eius dapilem co-
 piam eloquentibus facundia subministrauerit. Iam pri-
 mum crines uberrimi prolixiq; et sensim intorti per
 diuina colla passue dispersi, molliter destuebant. Co-
 rona multiformis uariis floribus sublimè distinxe-
 rat uerticem, cuius media quidè super frontem planâ
 rotunditas in modum speculi, uel immo argumētum lu-

Monsieur

Lundi 26 Dec. 75

Je vous a promis à M^r. Brisban
aujourd'hui à dîner. N'est-il pas bien hardi de disposer
de vous sans votre permission? Mais, si je ne me trompe
pas, je suis d'intelligence avec votre inclination, et
pour des affaires on n'en fait point de ces dans ces
jours des festes. Au moins je ne dispose pas de vous
que avec moi même, et nous courrons le même
risque ensemble. Je viendray donc si il vous
plait chez vous environ le midy pour vous
amener au rendezvous parceque ce n'est pas chez
lui mais icy dans le fauxbourg que nous dînerons
Je suis

Monsieur

vostra très humble serviteur
Locke

Two Lines Great Primer.

Quousque tandem
abutere Catilina, p
*Quousque tandem a-
butere, Catilina, pa-*

Two Lines English.

Quousque tandem abu-
tere, Catilina, patientia
nostra? quamdiu nos e-
*Quousque tandem abutere
Catilina, patientia nostra?*

Two Lines Pica.

Quousque tandem abutere,
Catilina, patientia nostra? qu
*Quousque tandem abutere, Ca-
tilina, patientia nostra? quam-*

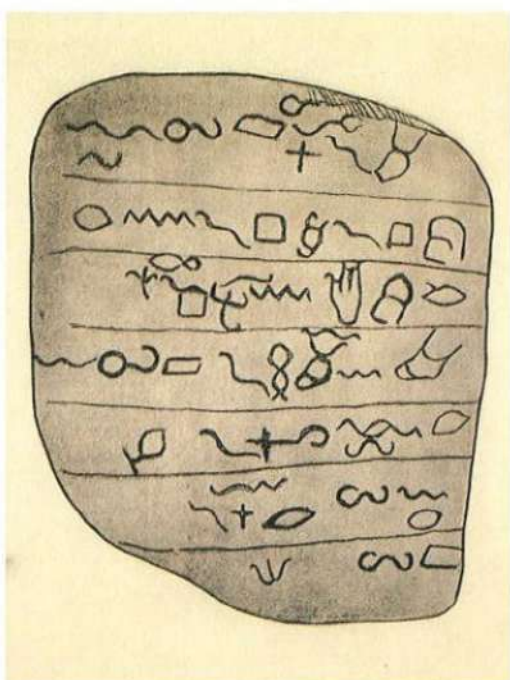
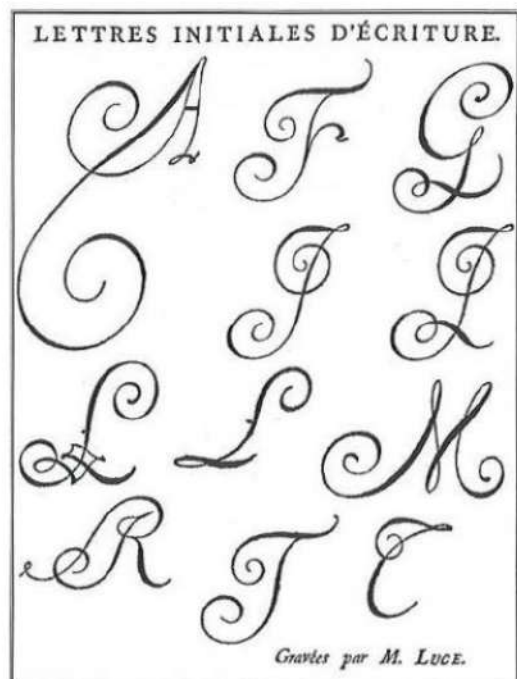
John Locke,
Lettera autografa,
sec. XVII

William Caslon,
Fonti e corsivi,
1734-1742

cono anche se mostrano in maniera diversa lo stesso evento o la stessa figura sacra; perché non la stanno descrivendo, ma portan-
do alla memoria e alla coscienza.

Il risultato di questa breve esplorazione dei rapporti fra ora-
lità, scrittura e mondo delle immagini dovrebbe indurci a pensare
a rapporti complessi, non solo di opposizione, ma anche di com-
plicità e di alleanza fra queste modalità di comunicazione. Un rap-
porto che del resto si realizza da tempo, per quanto riguarda scrit-
tura e immagine, nell'accostamento pratico fra testo verbale e
'illustrazioni': nella pittografia questo rapporto era intimo e ne-
cessario; in altri casi, anche quando la scrittura divenne alfabetica,
esso si è realizzato con la sistemazione grafica delle lettere, capaci
così di farsi figura essa stessa con effetti di scala, o di dar senso ad
aspetti 'esterni' come spazi fra le parole o dimensioni delle lettere
(è il caso della tradizione ebraica come testo biblico).

È necessario aggiungere a questo punto l'esistenza nella no-
stra cultura di quel tipico linguaggio intermedio, che unisce le
due tecniche della comunicazione: il fumetto. È, questo, un mez-
zo di comunicazione tanto più significativo in quanto appartiene



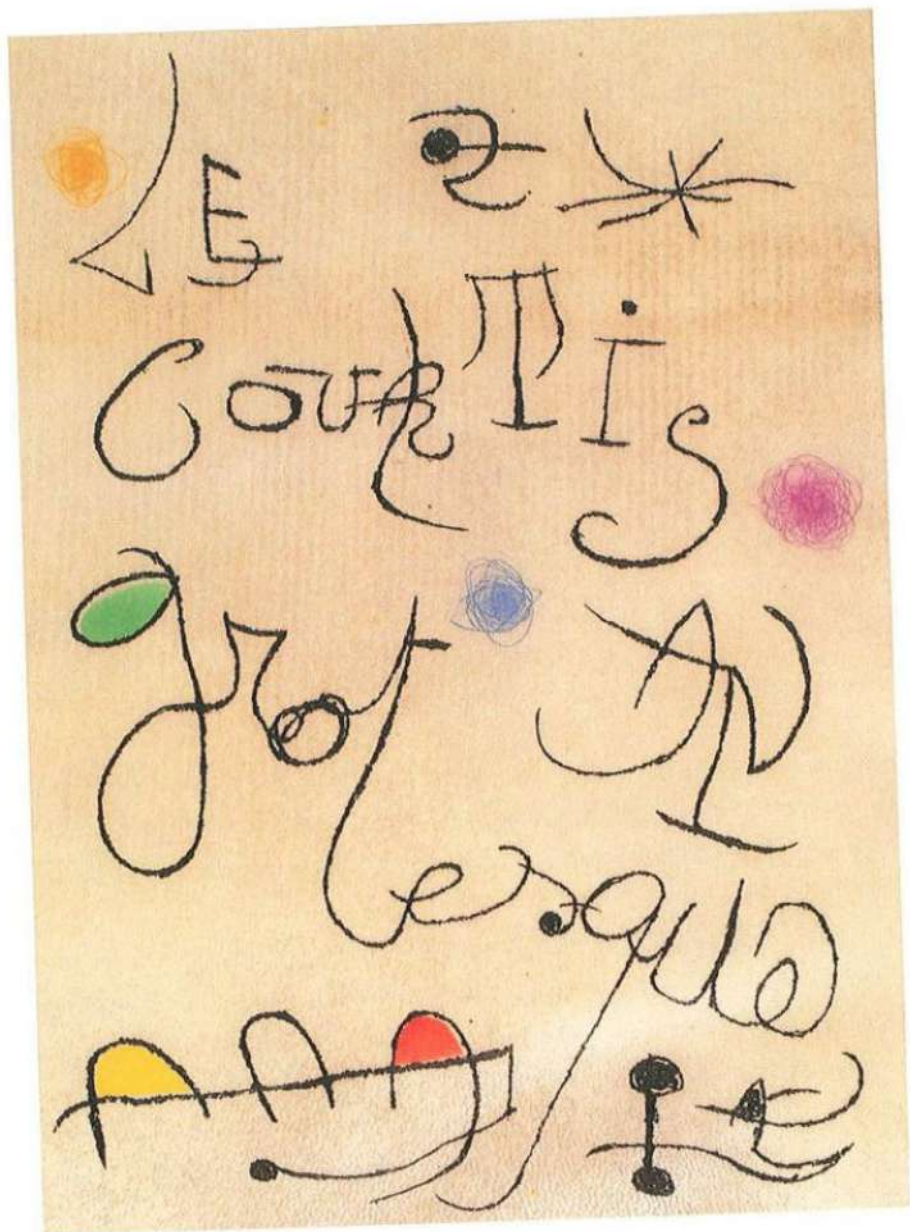
alla cultura popolare e spesso alla comunicazione infantile. L'insieme complesso dei due linguaggi risulta cioè paradossalmente più semplice dei suoi componenti, come mostra anche il caso dei libri illustrati.

A partire dalla tradizione manoscritta medievale poi, la miniatura entra a pieno titolo nella forma del libro, conservandosi perfino su alcune delle prime opere stampate. La tecnica tipografica consente da subito l'uso delle immagini più semplici (monocromatiche e composte solo di linee), per superare poi gradualmente i suoi limiti e permettere, a partire dall'Ottocento, le stampe a pieni colori. Del resto parallelamente alla tipografia letteraria si sviluppa, dal Cinquecento, un mercato di grafica delle immagini che non riguarda solo gli artisti, ma ha anche grande influenza sulla nascita della scienza moderna, sulla diffusione delle tecniche e anche su ambiti completamente diversi come la religione (si pensi alla pietà popolare dei 'santini' che in forme semplificate risalgono a diversi secoli fa).

È su questo sfondo che nascono e si sviluppano i libri artistici, esposti in una mostra a Firenze. La possibilità di trattare il libro

Monsieur Louis Luce,
Iniziali di scrittura,
prima del 1776

H. Grimme,
*Trascrizione
dell'iscrizione del Sinai*,
in *Die altsinaitischen
Buchstabeninschriften*,
Berlino 1929

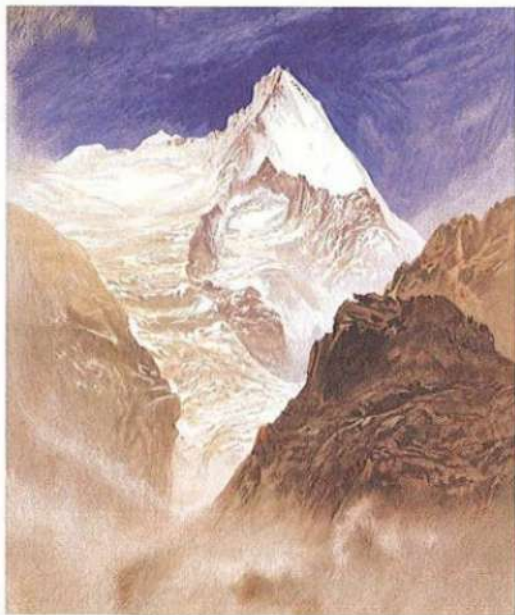


come oggetto d'arte non coincide naturalmente con la pratica dell'illustrazione, ma la presuppone. Parte cioè dalla fusione antica fra tipografia e immagini. Il libro può diventare opera d'arte perché ha da sempre un aspetto visivo, ma anche perché la pittura ha un'antica solidarietà con la scrittura. Le forme del collezionismo e della bibliofilia sono molto simili proprio nel privilegiare la superficie significativa dei diversi tipi di comunicazione.

PENSIERI SU PENSIERI
DI MAURIZIO VITTA

SUBLIME ANTICO E MODERNO

Elijah Walton,
La Grivola
contrapposta al
Ghiacciaio del Traio;
cromolitografia, in *The*
Peaks and Valleys of
the Alps, Day and Son,
Londra la ricostruzione



Sembra destino – o vocazione – dell'estetica trattare argomenti di natura sfuggente, ambigua, difficilmente riducibili a formula e comunque riluttanti a delineare con precisione la sostanza del tema e le sue implicazioni. Concetti come quelli di 'gusto', 'bellezza', 'entusiasmo', 'ispirazione', 'pathos' o, addirittura, 'non-so-che' costituiscono il terreno mobile e incerto di una ricerca che si è sempre trovata a suo agio solo nelle sfumature, nelle zone d'ombra, nell'ondivago trapassare da un territorio all'altro, quasi che ciascuno di loro e tutti insieme, nella sintesi operata da un campo culturale altrettanto indefinito, siano da cogliere unicamente nelle labili tracce lasciate svagatamente dietro di sé. Ciò non deve stupire, dal momento che lo stesso Baumgarten, nella sua *Aesthetica*, aveva indicato nella «conoscenza sensitiva» – la cui «perfezione» doveva essere il fine della nuova disciplina – proprio «il complesso delle rappresentazioni sussistenti al di sotto della distinzione». Ma è certo che ogni riflessione su questi argomenti è costretta a inseguire il proprio oggetto lungo percorsi tortuosi e infidi, ricchi di lusinghe e trabocchetti, col rischio costante di tenersene troppo distante e farseli quindi sfuggire, o di avvicinarsi troppo, fino a diventare tutt'uno con essi.

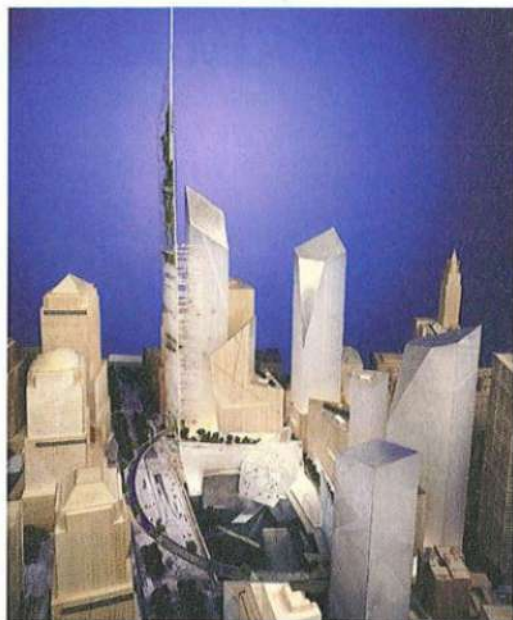
Tra quei concetti ve n'è uno che incombe fin dalle prime analisi del bello e dell'arte, ed è quello di 'sublime', di cui un recente libro di Baldine Saint Giron, *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, sottolinea fin dall'inizio il carattere «evanescente», il suo mostrarsi pervicacemente «ribelle a ogni canone», il suo darsi come «forma a priori di coscienza, in cui il soggetto e l'altro, il di dentro e il di fuori, il finito e l'infinito, il sensibile e l'intelligibile scambiano le loro posizioni e si generano reciprocamente». Si tratta

di un concetto che si colloca agli estremi confini dell'estetica, punto di fuga all'orizzonte verso il quale tendono, come a un supremo compimento, tutti gli altri, e che proprio per questa superiorità, per così dire, gerarchica, pone all'intelligenza la sfida più ardua. «Il sublime non è: accade», avverte subito l'autrice. Esso è dunque soprattutto esperienza, che però resta ostinatamente instabile; e ciò impone di procedere cogliendo «i caratteri specifici di un'apparenza sensibile singolare», di «mostrare il modo in cui, tramite emozioni e giudizi, tutta una concezione dell'esistenza umana e della sua finalità si trovi bruscamente rimessa in gioco», e infine di «costituire le categorie sotto le quali sussumere questi diversi modi del sublime».

Il testo di Baldine Saint Girons si avventura in queste direzioni, saggiando una materia già ordinata dalla storia (i punti di riferimento privilegiati restano lo Pseudo Longino, Kant e Burke), che però in quelle dense pagine risulta plasmata sulla base di schemi originali. L'analisi degli attributi spaziali del sublime (l'elevazione, la grandiosità, l'infinito) ripercorre con perizia una serie di luoghi già visitati; ma quella sulla luce, sul colore e sull'ombra rappresenta un felice arricchimento del tema, fonte esso stesso di nuovi possibili tracciati, mentre quella sulla 'terribilità' di Michelangelo fa rimpiangere che all'argomento si sia forse dedicato troppo poco spazio. Sono tuttavia le ultime righe del libro a provocare riflessioni nuove. Il fine del sublime, scrive l'autrice, è quello «di provocare un cortocircuito provvisorio fra il significante e il significato, tra il rappresentante e il rappresentato», sicché esso «si impone come fonte di ogni simbolo e di ogni immagine». Ma proprio queste osservazioni provocano una

domanda alla quale Saint Girons non sfugge, sebbene la ponga in conclusione del suo lavoro: «Si dirà che il sublime è incompatibile con la modernità?». La risposta è affermativa se la modernità viene ridotta, come in *Fiat lux* si tende a fare, ai «modelli del tecnico superiore, dell'animatore universale e dell'esperto in comunicazione»; ma potrebbe anche essere negativa, o quanto meno dubbiosa, se di essa si tracciasse un quadro più ampio e articolato.

L'esperienza del sublime ha in effetti una storia, la quale oggettivamente impedisce di confondere culture e sensibilità. L'*hypsos* dello Pseudo Longino non è il sublime di Burke o di Kant; né è un caso che intere epoche abbiano ignorato la questione o l'abbiano considerata in modo diverso. La latenza o la trasformazione non negano la presenza: semplicemente, ne colgono altri aspetti. La commozione di Werther e Carlotta durante il temporale estivo, e la loro congiunta evocazione della poesia di Klopstock, sfiorano l'esperienza del sublime purificatore; il canto degli spiriti della natura nel *Manfred* di Byron scatena una potenza che apre l'animo all'infinito e, in pari tempo, l'atterrisce. Ma quando, più tardi, la natura si farà energia selvaggia e sconvolgente, contro la quale s'innalzerà la trepida figura umana, non sarà difficile intravedere nuove figure del sublime. In Poe la natura – vortice immane, oceano tempestoso, montagna di ghiaccio – si erge come evento spaventoso e mortale da fronteggiare con l'intelligenza o addirittura da sfidare con l'ansia della scoperta; in Melville si riassume nella lotta mortale tra la forza libera e vitalistica di Moby Dick e la demoniaca sete di vendetta di Achab, nella quale già s'intuisce un rovesciamento di ruoli.



La modernità impone l'umano sul naturale grazie alle armi della scienza e della tecnica, e lascia dunque rifluire l'esperienza del sublime là dove, in fondo, già Kant l'aveva collocata, ovvero nella sfera delle idee e dei sentimenti. Ciò pone il sublime in tangenza con quell'idea del tragico che, secondo Karl Jaspers, «non si trova nella trascendenza, nel cuore stesso dell'essere, ma solo nei fenomeni del tempo».

Se questo è vero, la nostra condizione moderna – e oltre – imporrebbe una diversa considerazione del problema, inevitabilmente destinata a modificare gli strumenti stessi dell'analisi estetica. In che modo il sublime può rappresentarsi in una società di massa, globalizzata e informatizzata? Forse un esempio può chiarire la questione. Nel 2001 il mondo intero ha vissuto dovunque, in tempo reale, un accadimento la cui energia simbolica ha raggiunto in un tempo brevissimo il suo apice: alludo, ovviamente, alla distruzione delle Twin

Towers newyorkesi a opera di un atto terroristico. Sugli schermi televisivi di tutto il mondo – e cioè grazie all'onnipotenza della comunicazione – gli umani hanno assistito, in pochi attimi, al titanico scontro di due sofisticatissime tecnologie – quella architettonica e quella aerea – che hanno scatenato turbini di fuoco, seminato morti innumerevoli, con corpi lanciati disperatamente nel vuoto, e avvolto l'intera città in una nera e immane nuvola di polvere provocata da un crollo gigantesco. Il terrificante 'spettacolo naturale' ha avuto qui origine dal trionfo dell'artificio tecnico, guidato da volontà malefiche e seguito dall'indicibile orrore suscitato dall'evento e dalle sue lontane motivazioni; in esso – e grazie alla sua pura 'rappresentazione' televisiva – si è dunque rivelata, in una modernissima esperienza di massa, quella 'grandezza', spaventosa e ammonitrice, nella quale si esprime, per usare le parole di Saint Girons, «una forma di coscienza essenziale, quella dell'io sospeso, per un attimo almeno, tra il terrore del caos e l'infinito dell'ideale, tra l'angoscia dei legami disfatti e la pura presa dell'esistenza».

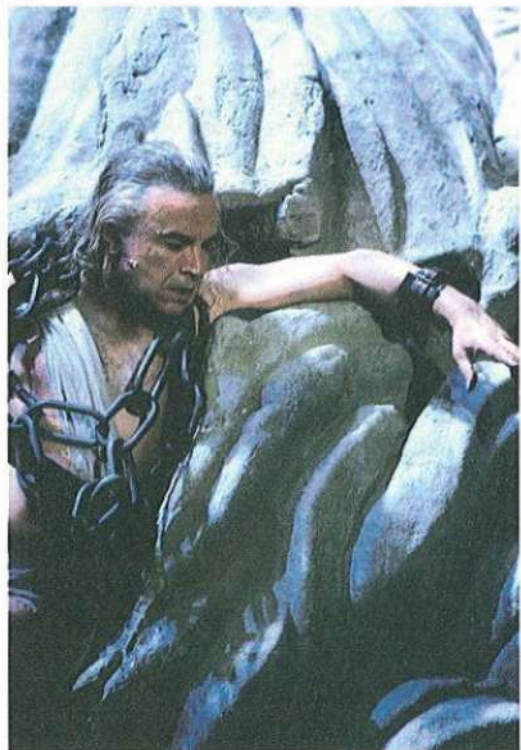
Sarà forse prematuro – o, secondo alcuni, improprio – parlare di un sublime tecnologico, come ha fatto anni fa Mario Costa in un suo "piccolo trattato di estetica della tecnologia" (Castelvecchi, Roma 1998). Ma è certo che il mondo non è più quello del Novecento, e che l'estetica e la stessa filosofia («Con il sublime l'estetica diventa filosofia», osserva Saint Girons) devono mettere a punto nuovi paradigmi per comprenderlo e spiegarlo.

Baldine Saint Girons, *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2003, pp. 420.

LUCI DELLE RIBALTE
DI PAOLO BOSISIO

LA TRILOGIA DI RONCONI

Franco Branciaroli
nel Prometeo
di Eschilo, regia di
Luca Ronconi;
Siracusa 2002,
Milano 2004



Nell'ambito della straordinaria produzione registica di Luca Ronconi occupa spazio non irrilevante la drammaturgia greca. Muovendo dalla consapevolezza della distanza incolmabile che separa la società attuale dalla letteratura teatrale dell'antichità, Ronconi rifiuta i tradizionali criteri di messinscena archeologici e celebrativi, nonché quelli non meno banalmente attualizzanti, alla ricerca di nuove strade che sappiano restituire un senso alla rappresentazione odierna della drammaturgia greca. Per tale verso si spiega l'originale rilettura della trilogia eschilea, *Oresteia*, concepita dal regista nel 1972 non come la rappresentazione lineare di una luttuosa saga familiare, bensì come una riflessione antropologica sul significato del mito e sulla sua evoluzione nei secoli. La vicenda degli Atridi viene così a rappresentare la metafora dell'evoluzione della cultura e della civiltà occidentali, dal mondo arcaico e preistorico di *Agamennone*, attraverso le *Coefore*, in cui si scoprono i rapporti interpersonali, fino alle *Eumenidi*, in cui si afferma il principio della collettività. Negli spettacoli ronconiani successivamente tratti dalla drammaturgia classica si riafferma l'originale concezione secondo cui quei testi rappresenterebbero oggi frammenti faticosamente e solo in parte decifrabili di una civiltà teatrale irrimediabilmente perduta. Il regista esclude la ricerca di un nucleo interpretativo unico e autentico, fondato su una lettura psicologico-esistenziale delle vicende, favorendo piuttosto la valorizzazione del portato mitico e antropologico dei testi stessi.

Dopo numerose regie connotate da originali prospettive di lettura, Ronconi è chiamato nel

2002 ad allestire nel Teatro Greco di Siracusa un trittico che accosta opere di autore e genere differenti: ch'egli giudica tuttavia interrelati da infiniti rimandi e riflessioni interne, le quali scorrono, pertanto, da uno spettacolo all'altro, unificando le messinscena entro un progetto complessivo coerente e unitario. Il trittico trova un momento di ideale coerenza interna nella latitanza del divino, nella disgregazione e nella degenerazione del senso del sacro che sembrano costituire la nota di fondo delle diverse drammaturgie: muovendo dalla fase crepuscolare delle vecchie divinità ancora dominanti nel *Prometeo incatenato* di Eschilo, attraverso l'intersecarsi del piano divino con quello umano nelle euripidee *Baccanti*, fino alla degradazione del sacro operata nel travestimento della farsa nelle *Rane* di Aristofane.

Le tre vicende, così diverse fra loro, si dispiegano sullo sfondo comune della *polis*, sede di corruzione e lascivia. Nel *Prometeo*, mentre le Oceanine visitano il Titano incatenato a una rupe, si materializza l'idea di una città degli dei ormai irrimediabilmente lontana e perduta, privata com'è di qualsivoglia legame con l'umanità. Analogamente il luogo entro cui si colloca l'azione delle *Baccanti* è una città terrena, in cui gli uomini mettono a frutto il potere del fuoco loro donato da Prometeo; una *polis* corrotta, alterata nei suoi principi ordinatori e perciò disertata dalle divinità. Infine, nelle *Rane*, l'Ade, il regno dei morti, si configura come città-metafora, agitata dai medesimi vizi e compromessi che caratterizzano la *polis* terrena.

Ronconi rifiuta dunque un approccio registico attualizzante, secondo il quale la



supposta attualità dei testi antichi si verificherebbe riconducendoli quanto più possibile vicini alle nostre esperienze quotidiane, e cercando di recuperare in essi improbabili elementi comuni al nostro vissuto. Secondo il regista, i superstiti brandelli di 'ritualità' che ancora sopravvivono all'interno dei testi verrebbero per tale via a essere profondamente denaturati e infine soffocati. Egli si muove secondo direttive antitetiche dalla constatazione del fatto che quei testi contengono qualcosa di irrimediabilmente perduto, e quindi la messinscena deve realizzarsi proprio nel tentativo di disvelare tale perdita. La contemplazione di ciò che non è materialmente più può così tornare prepotentemente a riguardarci proprio attraverso l'inspiegabile e imprevedibile 'esperienza teatrale'. Al fine di ritrovare una via di comprensione del mistero dei testi antichi e della loro ritualità, occorre rispettarli, rinunciare alla volontà di decodificarli attraverso riduttive e banalizzanti categorie contemporanee, al fine di riuscire a farne

risuonare almeno i frammenti. Nella deflagrazione di presente e passato per semplice contatto, l'incontro con i drammi antichi può tradursi così in un'esperienza davvero contemporanea.

Il rispetto e la volontà di comprendere spinge il regista ad accogliere lo spazio aperto e millenario del Teatro di Siracusa nella sua nudità, capace in sé di porre lo spettatore in una dimensione sospesa tra il reale e l'immaginario. Di qui la scelta, tutto sommato inusuale per Ronconi, di rinunciare a scenografie importanti, costituite da grandi macchine sceniche e decori sontuosi, per fare in modo che sia lo spazio in quanto tale a parlare, libero nella sua nudità da impedimenti e orpelli capaci di snaturarlo o di occultarlo, e invece capace di essere in sé una straordinaria 'macchina scenica'. Lo spazio scenico diviene il centro della rappresentazione, che si connota di volta in volta per l'aggiunta di pochi elementi scenici: in *Prometeo* un bronzo colosso gettato al suolo, cui il protagonista viene incatenato, mentre il perimetro, l'orchestra e gli avvallamenti sono allagati; nelle *Baccanti* il rumore della città di Siracusa che si distende intorno al teatro, opportunamente implementato, si trasforma in una sorta di scenografia sonora; nelle *Rane* l'acqua allaga nuovamente la scena creando una sorta di stagno che accoglie un ammasso di automobili, abitazioni delle rane e simbolo trasparente di un traffico ormai bloccato. Al centro del *Prometeo* sta una figura sospesa e immobile, la cui essenza trapela da un vocalismo arcaico che, nella magnifica recitazione di Franco Branciaroli, tende a farsi ora aspro ora evocativo, ora roco e sofferente, ora profetico e

minaccioso. La ridotta dinamica dell'azione è perciò compensata dall'inesausta tensione della volontà del protagonista. Le parole di Prometeo inquietano gli emissari di Zeus e ispirano pietà e compianto al suolo, lungo i sentieri liquidi nei quali vibrano le presenze corali, la cui azione è organizzata dal regista secondo schemi mutevoli, dall'unisono al frazionamento per piccoli gruppi, fino alla frantumazione spezzettata per singole battute.

Se la sconfitta di Prometeo deflagra nella fiamma che si alza nella chiusura della tragedia a testimone di umana vittoria, è ancora il fuoco di Zeus quello che si accende, all'inizio delle *Baccanti*, quasi a segnare un'ideale continuità tra i due testi allineati dal regista nel suo progetto. Ma nulla in realtà è rimasto immutato: scomparsa la statua del titano, sulla scena si contano solo rovine pietrose. Se la sfida di Prometeo investe direttamente il potere degli dei, il progetto di Dioniso rivela una natura superiore a quella umana: e Massimo Popolizio, affacciandosi in scena nelle vesti del dio, esprime il senso di una superiorità persino fisica nei toni accesi della recitazione e nella fierezza dell'aspetto, da cui ben s'intende la traccia lungo la quale si svilupperà il dramma. La regia valorizza la sfuggente ambiguità che caratterizza parte cospicua del teatro euripideo: nessuno dei personaggi, infatti, sembra conoscere fino in fondo il ruolo che è chiamato a interpretare, sicché lo spettatore non è in grado di distinguere il volto segreto della verità. A distanza di oltre duemila anni, il testo tragico si presenta come un enigma che ripropone in eterno i suoi quesiti, senza offrire soluzioni convincenti. Ronconi non si mostra interessato a risolvere l'ambiguo dubbio seminato nel testo



da Euripide, giunto forse a capo di una progressiva sfiducia nel principio divino, ma si preoccupa di porgere all'ascolto con lancinante limpidezza il testo in una traduzione, di Maria Grazia Ciani, che tende a umanizzare la vertigine della poesia euripidea, disponendo i ritmi senza una precisa regolarità e mirando a un dire discorsivo che spieghi tutto agli ignari. L'apertura verso il basso della parola poetica si traduce scenicamente nella trasformazione delle Baccanti in zingare o in extracomunitarie, alcune incinte e armate di semplici bastoni, che si sostituiscono al mitico tirso dionisiaco. L'universalità ormai perduta del testo tragico si riporta alle dimensioni dell'individuo e, se 'oggi non siamo capaci di pensare in grande', non resta al regista che indurre gli attori a non

declamare, bensì a riflettere, a non compiacersi nel dettato di massime di valore assoluto per esporre piuttosto le proprie umanissime pene, le rabbie, gli ardori. Mentre Popolizio conferisce al personaggio di Dioniso tratti risoluti e talora beffardi, con spezzature del discorso ed esclamazioni proprie dell'eloquio quotidiano, la recitazione degrada le residue sonorità prosodiche del testo per farne prosa, mentre il tragico sublime è completamente negato. Il regista rinchiude la tragedia, in sé povera di azione, in un acuto confronto di psicologie, a partire dalla relazione tra le forze opposte di Dioniso e Penteo. La tragedia si conclude sulla scena con l'apoteosi del dio che, dopo avere dismesso l'abito nero che aveva indossato per attraversare le terre dei suoi avi,

trionfa avvolto dal candore e dalla luce che prelude l'ascesa al cielo, circondato dal silenzio attonito dei cittadini di Tebe, spettatori incapaci di comprendere, disseminati sulla scena.

L'immagine disperata e viva di Tebe giunta allo stremo della sua grandezza con cui si chiudono le *Baccanti*, prelude alla città dei morti che ne diviene lo specchio sotterraneo nelle *Rane* di Aristofane. Smarrita la superiorità che lo aveva fatto brillare nella tragedia euripidea, Dioniso acquisisce le sembianze di un incerto viandante, mascherato da Eracle, miseramente intento a disputare come qualsiasi mortale sulle nefandezze di ogni giorno con il suo servo Xantia. Popolizio disegna in scena per Dioniso una sorta di ragazzo di vita dai solidi desideri, provvisto tuttavia di un suo codice d'onore e di giustizia: chioma bionda legata a coda, spolverino consumato dall'uso e, sotto la pelle di leone 'rubata' a Eracle, stivali appuntiti, egli si esprime in un attualissimo gergo romanesco, dotato di grande efficacia sul piano comico e satirico. Nell'Ade disegnato da Margherita Palli si aggirano i trapassati, uomini e donne vestiti e truccati secondo la moda degli anni Venti, con qualche particolare incongruo, come accade nei sogni, e ogni tanto stramazzano al suolo, restando immobili. In abiti bianchi, con ceri accesi in mano, altre figure di morti si agitano guidate da un corifeo che pronunzia sacrosante tirate contro i disonesti, mentre le rane sono riunite nel personaggio unico interpretato da Annamaria Guarnieri, che si affaccia da una botola avvolta da un allusivo abito verde smeraldo.

Nell'interpretazione ronconiana, la commedia antica non smarrisce il registro comico originale, ma lo tinge di nero, a

sottolineare la condizionante ambientazione voluta dall'autore nella città dei morti.

Ma l'Ade di Ronconi è popolato da prostitute scollacciate che volgarmente esibiscono seni posticci, mentre Eracle se ne sta appollaiato in canottiera su un grosso veicolo sconquassato, Euripide e Eschilo indossano le vesti di personaggi clowneschi. Dioniso è il buffonesco giudice della contesa tra i due tragediografi, intento a fare a brandelli i loro versi, per condurli infine davanti alla bilancia risolutrice e appenderli a una lunga trave che oscilla sul gancio di una gru.

Rettamente interpretando l'originaria intenzione dell'autore, Ronconi cela fra le pieghe della satira e della comicità la volontà di affidare alla poesia, e più specificamente al teatro, una missione che si iscrive in uno statuto d'impegno non solo artistico, ma precisamente politico. Una intima coerenza sembra percorrere le tre realizzazioni sceniche ronconiane, rintracciando nell'accostamento inedito di testi di differente natura drammaturgica e di diverso autore le stazioni di un percorso circolare tra le sfere del divino e dell'umano, in cui risuonano, a prescindere da qualsivoglia tentativo di attualizzazione, l'inquietudine e il malessere senza tempo e senza luogo dell'umanità.

Le *Baccanti* sono state riprese in prima rappresentazione 'al coperto' nel Piccolo Teatro di Milano durante il mese di febbraio; a marzo seguirono le *Rane*, e successivamente è programmato il *Prometeo*.

NOTE SU NOTE

DI CARMELO DI GENNARO

LA RISURREZIONE DELLA VENETA FENICE

Facciata del Teatro
la Fenice dopo i lavori
di ristrutturazione,
Venezia 2003



La storia di un teatro s'articola nel tempo, negli anni, anche e soprattutto in base agli artisti che lo hanno frequentato artisticamente. Se il nome del Burgtheater di Vienna è legato, tanto per fare un esempio, a Gluck e alle sue opere 'riformate' (*Orfeo ed Euridice*, 1762 e *Alceste*, 1767), se addirittura senza lo sforzo titanico di Wagner non sarebbe nemmeno esistito il *Festspielhaus* di Bayreuth, certamente è difficile non unire indissolubilmente – nell'Ottocento – la Scala a Giuseppe Verdi.

Ma sarebbe facile liquidare il rapporto tra il nome, o meglio l'opera, di Giuseppe Verdi e il Teatro alla Scala affermando che la collaborazione fu sempre proficua, profonda e idilliaca. A ben guardare, le cose non stanno in tal modo; anzi, si potrebbe affermare, provocatoriamente, che il vero e proprio trionfo tributato dal pubblico scaligero alle due estreme fatiche del maestro di Busseto, abbia gettato luce benefica anche sul passato, che in effetti fu difficile, a tratti addirittura burrascoso, di aperta rottura. E molto frequenti furono i contatti di Verdi con altre importanti piazze, tra le quali Venezia, Napoli, Firenze, Parigi, Londra, senza dimenticare Roma e Trieste.

Dunque, proprio a Venezia, nel già allora celebre *Gran teatro alla Fenice*, costruito nel 1792 su progetto di Giannantonio Selva e costato l'astronomica somma di quattrocentomila ducati, il grande compositore riesce a trovare un clima meno assillante, soprattutto da parte della censura, frutto di una lunga tradizione libertaria che sin dai tempi della Serenissima Repubblica Veneta aveva permesso a compositori ed artisti d'esprimersi in un clima relativamente tollerante; senza dimenticare ovviamente che proprio a Venezia, nel 1636, s'apre il primo



teatro pubblico della storia dell'opera, il San Cassiano (oggi distrutto).

Non a caso, allora, proprio in quella città Verdi crea alcuni dei suoi capolavori più 'scandalosi', da *Rigoletto* (per la prima volta si ha il coraggio di fare di un gobbo il protagonista della vicenda, mettendone in risalto sì la malvagità fisica, contraltare di quella morale, ma anche le doti di padre tenero e premuroso) a *Traviata* (che porta in scena non solo una puttana, come avrebbe scritto lo stesso maestro, ma anche i vizi e le ipocrisie della società borghese del suo tempo). È pur vero che *Traviata* alla prima (6 marzo 1853) si risolve in un clamoroso fiasco, ma Verdi mantiene sempre rapporti buoni con il teatro veneziano: prova ne sia il successivo *Simon Boccanegra* (1857), opera sperimentale che infatti il grande compositore

scrive per il teatro lagunare.

Del resto, diversi anni prima anche il grande Rossini sceglie la Fenice per congedarsi dall'opera italiana: il 3 febbraio 1823 va in scena *Semiramide*, che di fatto chiude la carriera operistica del pesarese in Italia, carriera iniziata alla grande proprio nel medesimo teatro, con *Tancredi* (1813). Non vanno dimenticati, naturalmente, né Bellini (*Capuleti e Montecchi*, 1830 e *Beatrice di Tenda*, 1833), né Donizetti (*Belisario*, 1836 e *Maria di Rudenz*, 1838, eseguita subito dopo la ricostruzione dal primo incendio, quello del 1836).

Tutto ciò ha rischiato di andare in fumo un'altra volta la notte del 29 gennaio 1996, quando due balordi, due elettricisti in ritardo coi lavori di consegna per l'adeguamento dell'impianto elettrico, decidono «per fare un

poco de schei», di appiccare un piccolo fuoco che si trasformò in tragico rogo. Finalmente, dopo quasi otto anni, il Gran Teatro La Fenice di Venezia ha riaperto i battenti, con una settimana di concerti (dal 14 al 21 dicembre), che ha visto alternarsi sul podio alcune tra le più grandi orchestre europee, dalla Philharmonica di Londra, diretta da Christian Thielemann, ai Filarmonici di Vienna (con Mariss Jansons sul podio), dall'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia (con Myung-Whun Chung) alla Filarmonica di S. Pietroburgo, che sotto la guida di Yuri Temirkanov ha chiuso le celebrazioni.

Il teatro, com'è noto, è stato ricostruito seguendo il motto 'com'era, dov'era', dando la consueta dimostrazione italiana di poco coraggio e di ancor meno fantasia. L'interno, tra l'altro, non ha recuperato le originarie linee neoclassiche (che presumibilmente aveva la Fenice nel 1792), bensì s'è optato per un falso *biedermeier*, ricco, ricchissimo di decorazioni, stucchi, dipinti e dorature; sarebbe forse stato auspicabile, come ha autorevolmente affermato l'architetto Mario Botta, ricostruire secondo lo stile moderno, come del resto s'è fatto a Lione e Francoforte (tanto per citare due esempi), lasciando intatta la facciata esterna, che si era salvata dal rogo, e optando per un teatro moderno all'interno.

Sia come sia, deve comunque prevalere la gioia, poiché Venezia ha riacquistato un luogo anche altamente simbolico, la cui mancanza s'era fatta a dir poco drammatica. Così, Riccardo Muti, chiamato a dirigere il concerto inaugurale (14 dicembre) alla testa dell'Orchestra e Coro della Fenice, ha approntato un programma nel quale certo erano evidenti i legami con la storia musicale di Venezia: la *Sinfonia dei Salmi* di

Stravinskij, musicista che amò molto la città veneta, dove tra l'altro riposa; due *Marce trionfali* di Wagner, anch'esso spirato in laguna, a Ca' Vendramin Calergi, senza dimenticare il *Te Deum* del veneto Antonio Caldara, che fece fortuna nella Vienna del Settecento: il tutto preceduto dal Beethoven della *Consacrazione della Casa* (ma risultava davvero difficile dare alle musiche proposte una coesione stilistica, circostanza che del resto si rileva sovente anche nella normale programmazione concertistica del direttore italiano).

Anche Temirkanov, nel concerto conclusivo (21 dicembre), ha proposto Stravinskij, con una magnifica *Sagra della Primavera*, affrontata senza mai dimenticare quello spirito razionalista, lucido, tipico delle sue proprie esecuzioni novecentesche, e alla testa d'una orchestra a dir poco strepitosa per coesione e morbidezza del suono, anche se questa viene lievemente inficiata da un'acustica non ottimale.

Molto è stato scritto sull'acustica del teatro: ora, dato che l'orchestra stava sul palcoscenico, e non in buca come normalmente sarà e dovrebbe essere, il giudizio risulta per forza parziale; ciò premesso, bisogna considerare l'estrema esposizione che nella cassa acustica approntata trovano le frequenze basse, a volte persino fastidiose, e va anche rilevata una preoccupante secchezza della sala: il suono non 'corre', come si dice in gergo, e il riverbero risulta di molto inferiore a quello ottimale. Si vedrà, tempo per correggere i difetti ce n'è in abbondanza... Nel frattempo, indimenticabile rimarrà il primo bis concesso dal direttore russo e dalla sua orchestra, il *Preludio* da *Traviata*, che ha acuito il rimpianto per il fatto che, col teatro d'opera, Temirkanov si cimenti così raramente.

TRA LE ARTI
DI MARCO CARMINATI

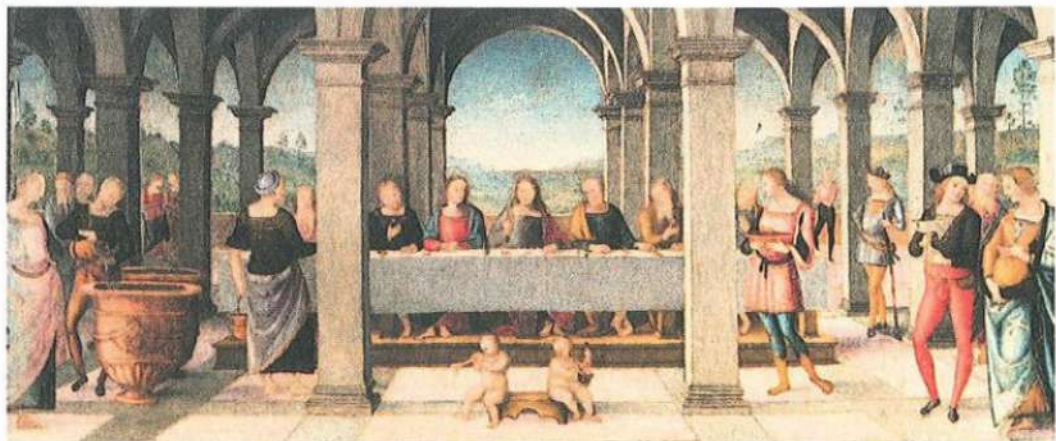
PERUGINO IL MEGLIO MASTRO D'ITALIA

Perugino,
Le nozze di Cana;
tempera su legno,
228 x 168 cm. Perugia,
Galleria Nazionale
dell'Umbria

Pochi artisti hanno avuto la fortuna di essere amati e celebrati in vita quanto Pietro Vannucci. Ma anche di essere additati alle successive generazioni come modelli di bellezza oggettiva e senza tempo. Lodi sperticate, ad esempio, gli fece Giovanni Santi (il padre di Raffaello) nella *Cronaca Rimata* (1485 circa), nella quale pose il maestro di Perugia nell'empireo accanto a Leonardo da Vinci e a Piero della Francesca: «Due giovin par d'etade e par d'amori/ Leonardo da Vinci e il Perusino,/ Pier della Pieve che son divin pictori».

Potenti della terra come papa Sisto IV lo presero a loro servizio; altri si limitarono a raccogliere informazioni su di lui in vista di una eventuale assunzione. Così fece il duca di Milano Gian Galeazzo Sforza, che mandò a chiederne notizie, e a cui un informatore rispose: «Il Perusino è mastro singulare et maxime in muro; le sue cose hano aria angelica et molto dolce».

Aria angelica et molto dolce: ecco il segreto di una carriera costellata di sfolgoranti successi, una pittura pervasa di trasparenze cristalline, di dolcezza e di grazia delicata, che «tanto piacque



al suo tempo — dice Giorgio Vasari — che vennero molti di Francia, Spagna, d'Alemagna e d'altre province per impararla».

Nato a metà Quattrocento a Città della Pieve, allora sotto il dominio politico di Perugia, Pietro Vannucci si formò a Firenze presso la bottega di Andrea del Verrocchio, dove fu compagno di studi di Leonardo da Vinci.

La prima importante occasione professionale gli si presentò nel 1481. Papa Sisto IV della Rovere aveva deciso di affrescare la cappella nei Palazzi Vaticani che porta il suo nome. Per l'impresa aveva chiamato a Roma una squadra di *excellentissimi pictores concertantes*, i migliori che vi fossero sulla piazza, perché uno accanto all'altro decorassero velocemente la cappella con episodi contrapposti della vita di Mosè e di Cristo. All'impresa furono invitati Botticelli, Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, Pinturicchio, e nella lista era compreso anche Perugino. Al quale toccò tra l'altro l'onore di dipingere l'affresco sull'altare maggiore della Sistina, poi sparito sotto il Giudizio Universale di Michelangelo.

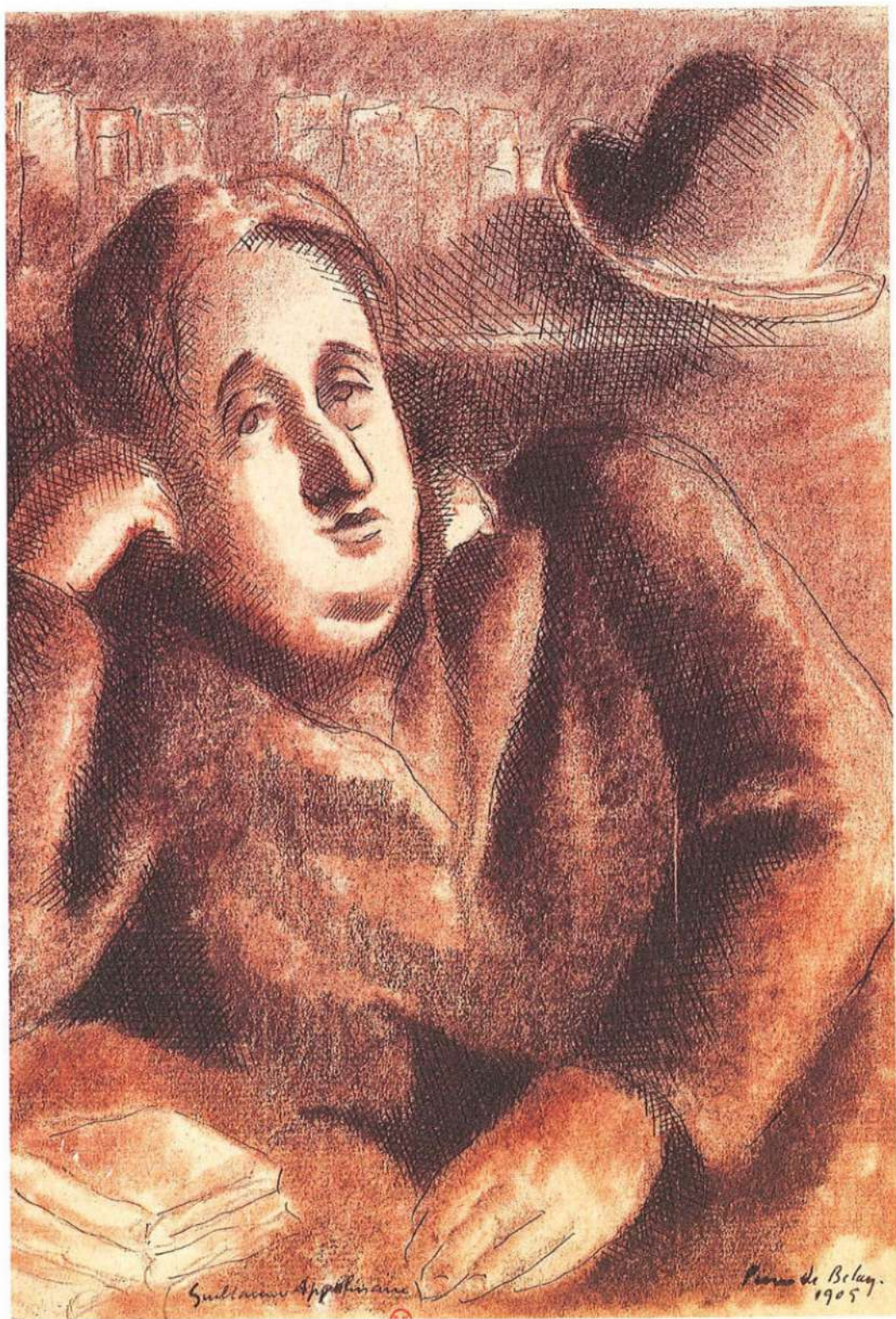
Perugino rientrò da Roma carico di fama e di gloria e aprì due botteghe in contemporanea, una a Firenze e l'altra a Perugia. Cominciò ad essere richiestissimo. Tra il 1485 e il 1520 le chiese di Firenze, di Perugia e di molti altri centri dell'Umbria andarono progressivamente ad ammantarsi di affreschi e tavole col marchio *Petrus Perusinus Egregius* o anche *Petrus de Castro Plebis*.

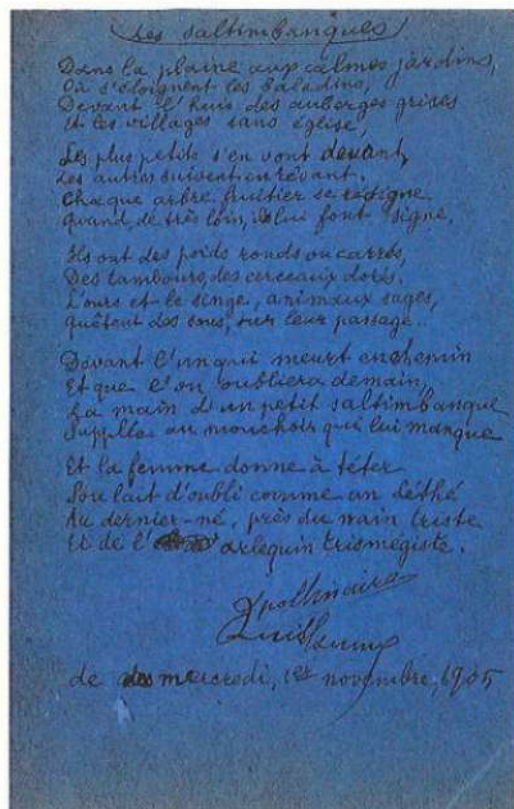
A Perugia, in particolare, il maestro lasciò i suoi capolavori più riusciti, come gli affreschi della Sala dell'Udienza nel Collegio del Cambio (1498-1500) o la pala con lo *Sposalizio della*

Vergine destinata alla Cappella dell'Anello in Duomo (1503-1504), ora conservata al Museo di Caen in Francia.

Oggi, quel «divin pittore» torna ad essere il protagonista di un imponente dispiegamento di mostre e rassegne (aperte fino al 18 luglio), volte a celebrare la sua grandezza e la sua imperitura fortuna. Tutta l'Umbria si è unita nel progetto, con l'allestimento di sei rassegne e l'offerta di un itinerario di dodici siti artistici disseminati sul territorio della regione.

L'esposizione-ammiraglia è allestita a Perugia nella Galleria Nazionale dell'Umbria, si intitola «Perugino il divin pittore» ed è dedicata alla sua produzione pittorica dalla giovinezza agli anni del successo, con opere appena restaurate, nuove scoperte e una ricca documentazione di disegni. La visione simultanea delle tavole giovanili permette di verificare bene i debiti che Perugino esordiente contrasse con Piero della Francesca, con Verrocchio e anche con la pittura fiamminga presente in Italia nella seconda metà del Quattrocento. In mostra si ammirano opere fondamentali del periodo romano (come il grande polittico Albani Torlonia), ed altre che documentano la doppia attività della bottega fiorentina e perugina. In questa occasione viene per la prima volta ricomposta la predella della Pala Chigi, realizzata per la chiesa senese di Sant'Agostino, con pezzi provenienti da musei di tutto il mondo; e così, grazie a prestiti stranieri, viene ricomposto anche il Polittico di Sant'Agostino di Perugia. Una sezione a parte riguarda le tecniche messe a punto nelle due botteghe della *holding* di Perugino, con nuove notizie sulla prassi compositiva ed esecutiva, emerse anche grazie ai numerosi lavori di





Guillaume Apollinaire,
Les saltimbanques,
 1 novembre 1905;
 manoscritto. Parigi,
 Musée Picasso

magine del ponte. E il ponte – evidente figura del poeta – appariva in perfetta coerenza con l'idea del *pontifex*, ossia dell'autorità umana che garantisce un rapporto con la divinità, una possibilità d'incontro fra terra e cielo, un reciproco scambio fra mondo sensibile e mondo soprasensibile.

Non mi era facile immaginare, allora, che in questi versi si potesse nascondere il nucleo più prezioso del mondo di Apollinaire, il fulcro di ogni sua energia e di ogni sua certezza, il centro capace di autorizzare e assicurare ogni sua più spericolata avventura poetica.

Picasso vide giusto quando, in un celebre disegno, ritrasse l'inseparabile amico proprio in vesti pontificali,

pur senza risparmiarsi, da par suo, una punta d'ironia. Anche André Breton, affermando che Apollinaire «è l'ultimo dei poeti, nel senso più generale del termine», doveva alludere a questa sua particolare sacralità. Un valore, questo, che infatti segna una demarcazione fondamentale, determinante per accertare il passaggio alla poesia che seguirà, quella che vorrà staccarsi, appunto, dalla tradizione romantico-simbolista.

A questo proposito, c'è un esempio del tutto convincente. Volendo trasporre nella nostra lingua anche *Le Pont Mirabeau*, Vittorio Sereni, poeta fra i più significativi del nostro pieno Novecento, tradusse così il ritornello in questione:

Venga la notte suoni l'ora
 I giorni vanno io non ancora.

Mantenendo la rima (*ora/ancora*), Sereni fece senz'altro bene a preoccuparsi di far passare un elemento determinante del

testo apollineriano (la musicalità), ma dovette sacrificare del tutto il motivo orfico e sacro, ossia la permanenza 'pontificale' del poeta. Traducendo «io non ancora» e lasciando in tal modo intendere una durata limitata al tempo della vita individuale, privò Apollinaire della sua più peculiare natura di «ultimo dei poeti» per farne un uomo delle generazioni successive, come quella di Montale, ad esempio, come quella di lui stesso, Sereni. Insomma, lo detronizzò, lo privò della dignità sacrale o orfica. Lo laicizzò.

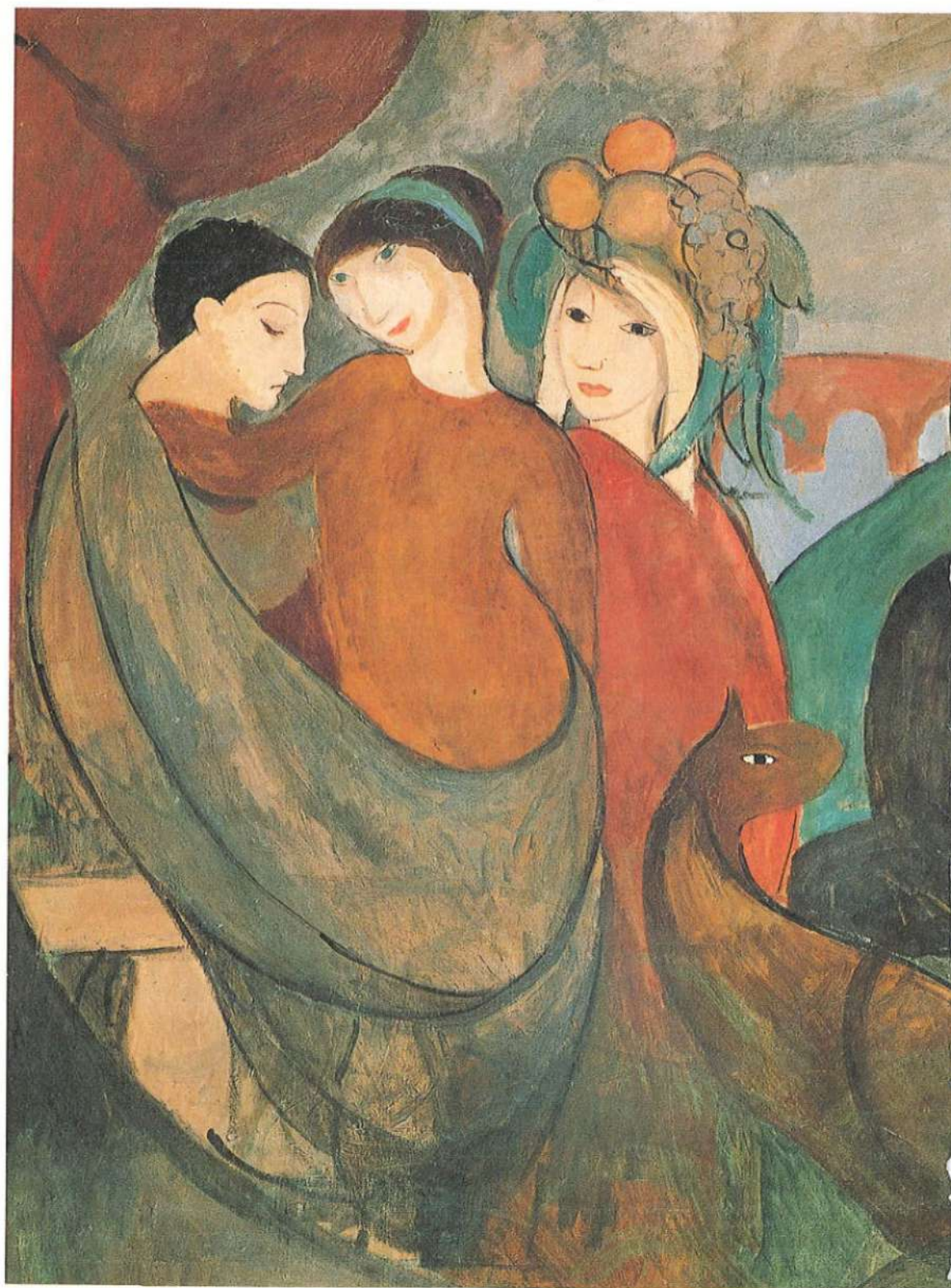
Occorre infatti tener presente che Apollinaire si formò nella particolare atmosfera letteraria venutasi a creare negli ultimi decenni dell'Ottocento. Il suo gusto è il chiaro risultato di una educazione di tipo romantico-simbolista, che gli impresso nel cuore alcune convinzioni fondamentali: il valore assoluto, sacro, della poesia, il potere invincibile del poeta, l'immortalità della sua anima e l'inevitabile sofferenza di chi vive in una realtà volgare e inautentica. Sono proprio questi i valori che caratterizzano la figura carismatica di Orfeo, il mitico pastore tracio dotato di una nascita privilegiata, capace di cantare e suonare la lira meglio di ogni altro, miracoloso e malinconico incantatore di uomini, animali, piante e persino pietre. Nel mito orfico è prevista una trasmissione dell'anima immortale del sublime cantore (il cui corpo fu fatto a pezzi dalle Baccanti) a tutti gli autentici poeti che si sarebbero via via succeduti nel corso dei secoli. Talvolta questa idea di perennità attraverso la moltitudine dei poeti si fissava anche nell'immagine della Via Lattea (come nel poemetto *La Voie lactée* del poeta parnassiano Théodore de Banville, motivo ripreso, allusivamente, nella famosa *Chanson du mal-Aimé* dello stesso Apollinaire).

Apollinaire fu esplicito nel riconoscersi erede dell'anima orfica. La sua prima raccolta (realizzata nel 1911 in

Guillaume Apollinaire,
*Le Bestiaire, ou
Cortège d'Orphée*,
1911; incisione
su legno di
Raoul Dufy, Deplanche,
Parigi 1911



ORPHÉE.





be, l'«oceano» di un libro. Si tratta della *Lettre-Océan*, apparsa su «Les Soirées de Paris» del giugno 1914. La *lettre-océan* era una curiosa novità postale dell'epoca: permetteva ai viaggiatori che stavano attraversando in nave l'Atlantico di spedire una lettera a quanti essi avevano da poco lasciato, consegnandola, in pieno oceano, alla nave che compiva il percorso inverso. Così denominando il suo «ideogramma lirico», era dunque come se Apollinaire scrivesse ai suoi sconcertati lettori rimasti nella tradizione mentre lui stava compiendo con mezzi modernissimi quel suo avventuroso, quel suo «oceanico» viaggio nel mondo della scrittura.

L'ideogramma è molto ricco e complesso. Mi limito a indicare l'aspetto, a mio parere, più significativo. Volendo rappresentare il poeta nella sua rinnovata immagine «futurista», Apollinaire lo indicò nell'uso di un paio di scarpe nuovo («Les chaussures neuves du poète»). Camminando, il poeta percorre un itinerario a forma di cerchio. Questo risulta disegnato dalla successione della parola *cré* ripetuta, sempre uguale, ventiquattro volte. Appare dunque subito evidente che il suono *cré* è una onomatopea (di gusto futurista) tendente a mimare il rumore sgraziato che un tempo facevano le scarpe, costruite artigianalmente, di chi le usava per la prima volta (s'intenda la particolare scrittura futurista) e che il percorso compiuto è quello stesso, apparente, che compie il sole in un giorno (ventiquattr'ore). Così Apollinaire metteva insieme la maestosa nobiltà del moto solare e l'impacciato, fastidioso camminare di chi, all'epoca, si trovava a usare calzature nuove. Questo incontro di nobile e volgare è anche contenuto nel suono *cré*. Infatti, oltre a riprodurre il crepitio imbarazzante delle scarpe nuove (che nel contempo lasciano anche avvertire in forma abbreviata un'espressione di disappunto di chi si trovava a usarle, *cré nom*, o anche talora semplicemente *cré*, alludendo all'imprecazione blasfema *sacré nom de Dieu*), *cré* suona anche, all'orecchio del lettore francese, come l'imperativo presente del verbo *créer* (creare), ossia l'azione più alta che ci sia, l'atto divino per eccellenza, riconducibile a quello stesso del sole, che appunto col suo costante cammino continua a creare una realtà sempre uguale e sempre nuova. Apollinaire diceva dunque ai futuristi

– mentre ne adottava le ‘scarpe’, cioè il tipo di scrittura – che, come il sole, il poeta deve essere perennemente, anche se con doloroso imbarazzo, in atto di creazione, ventiquattr’ore su ventiquattro. Era insomma un’ulteriore affermazione, irrinunciabile per lui, della natura orfica, apollinea o solare.

Ne dava concreta prova creando l’efficace simultaneità di cui si è appena detto. Anche la figura del sole acquistava, in quel suo esemplare testo, un significato nuovo, particolarmente pregnante. Infatti, diversamente dal sole tradizionale (si pensi, per fare un solo esempio noto, a quello che il nostro Ugo Foscolo aveva fatto risplendere alla fine dei suoi *Sepolcri*: «...e finché il sole/ Risplenderà sulle sciagure umane»), l’astro apollineriano vi appariva visivamente calato nella realtà stessa che illuminava, consistenziale con essa, come dire un sole incarnato, fatto delle stesse miserie umane, ossia disegnato con povere nere parole d’inchostro, con frammenti di frasi rivelanti vizi, errori, orrori, violenze, disonestà, eppure capaci di far intravedere, disegnata insieme col sole, anche l’opera più orgogliosa realizzata dall’ingegneria moderna, la Tour Eiffel, la torre di ferro che raggiungeva la straordinaria altezza di 300 metri («Haute de 300 mètres») e dalla quale la *Télégraphie* (o *Téléphonie*) *Sans Fil* (la TSF) trasmetteva i suoi messaggi in ogni parte del globo. Se i futuristi, tutti programmaticamente rivolti alle manifestazioni della modernità industriale e tecnologica, guardavano quella torre col più incondizionato entusiasmo, erano assai poco disposti a riconoscere la contemporanea maestosa perennità solare. Apollinaire, che pure non negava i loro entusiasmi modernisti, li richiamava genialmente, orficamente, classicamente, a una verità grande e profonda, intimamente drammatica.

Ben presto sopraggiunse la guerra. Ancora una volta Apolli-



Guillaume Apollinaire,
*Les oiseaux chantent
avec les doigts*, 1906;
acquerello e mina di
piombo, 16 x 10,8 cm.
Parigi, Musée Picasso

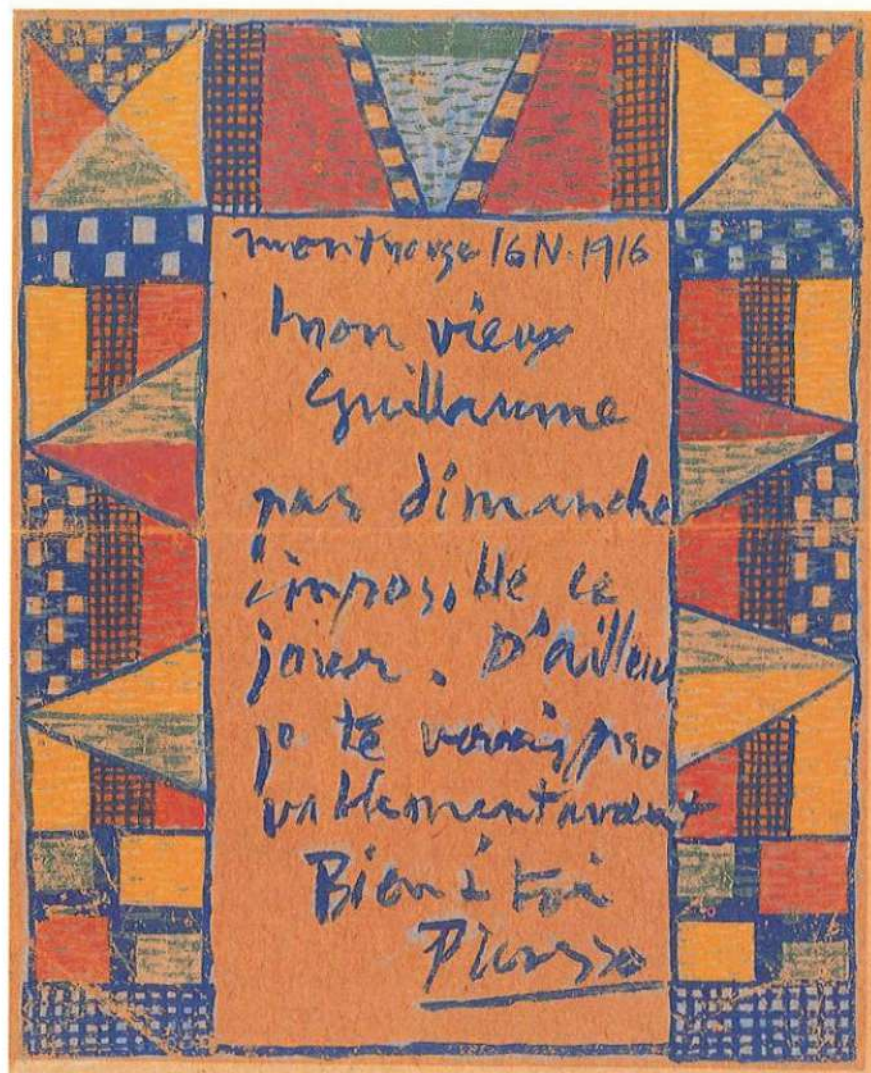
naire non si tirò indietro di fronte a quella nuova tragica manifestazione delle «sciagure umane». La visse dall'interno del suo fuoco e del suo sangue come nessun altro la seppe raccontare, facendo ricorso al suo più spregiudicato realismo lirico, ossia muovendo dalle laceranti contraddizioni della sua cruda realtà, fatta di amore (erotico e religioso), di esaltazione, di dolore e di morte.

L'ultima e forse più lacerante prova affrontata da Apollinaire fu infine quella che gli inflissero i giovani dell'ultima generazione dell'avanguardia, in particolare i dadaisti, i quali non si limitavano, come i futuristi, a negare il passato, ma erano arrivati a negare tutto, persino il valore della parola, che certamente è lo strumento fondamentale perché il poeta occidentale possa attuare la sua vocazione orfica.

A Parigi, il 31 dicembre 1916, l'ufficiale Apollinaire – con la testa bendata per aver subito la trapanazione del cranio in seguito a una ferita riportata al fronte (esiste un altro celebre disegno di Picasso che lo ritrae con straordinaria intensità proprio in questo grave momento della sua vita orfica) – fu festeggiato dagli amici, dagli ammiratori e dai numerosi giovani delle estreme avanguardie con l'offerta di un sontuoso pranzo. Le portate del *menu* facevano riferimento a personaggi e situazioni del suo ultimo libro di racconti, *Le Poète assassiné*.

Ma la festa assunse anche, per molti dei presenti, il significato di una liquidazione e persino di un dileggio. Infatti quel pranzo degenerò in un atto odiosamente profanatorio, non soltanto nei riguardi del combattente e mutilato Apollinaire, ma soprattutto nei riguardi della sua parola poetica. In quel difficile frangente, tra fumo e urla e lazzi e lanci di piatti sulla tavola d'onore, Apollinaire si alzò e si mise a recitare una sua breve poesia, *L'Avenir*. Ma la sua flebile e patetica voce orfica – stando al ricordo di una testimone oculare – fu subissata di risate canzonatorie e il poeta provò l'umiliazione di trovarsi al centro di un irriverente girotondo.

Questo episodio, che poteva indurre Apollinaire a respingere con sdegno tali estreme provocazioni e a ritirarsi nel mondo delle sue vittorie precedentemente ottenute a caro prezzo, divenne presto il tema lirico di una poesia molto bella e molto importante,



La Victoire, il suo definitivo testamento spirituale. Nell'atmosfera angosciata e minacciosa dei primi versi, di fronte alla terrificante invasione di una folla di Icari quasi fossero goffe formiche con le ali (probabile allusione al proliferare dei futuristi, nella cui carne – aveva assicurato Marinetti – si nascondono ali: e l'uccello meccanico Gazourmah del suo *Mafarka le futuriste* è infatti una specie di Icaro senza caduta), il poeta è preso dalla tentazione di chiudersi in se stesso, di ritirarsi nella sua stanza di ufficiale ferito, di rifugiarsi nella perfezione della sua precedente poesia, il «diamante che parlava».

Ma la tentazione è presto superata grazie a questa lapidaria constatazione:

On imagine difficilement
A quel point le succès rend les gens stupides et tranquilles.

Difficile immaginare
Fino a che punto il successo rende la gente stupida e tranquilla.

Ancora una volta il poeta – anche se ferito, anche se debilitato, anche se glorioso – si butta nel gorgo radicalmente contestatore degli ultimi arrivati. Ne accetta le estreme, le intollerabili provocazioni. Ne assume la poetica confusa e distruttiva. Addirittura ne scrive il manifesto, fatto di sputacchi, di rutti, di pernacchie, di scaracchi. Così recita, ad esempio, uno di questi ‘versi’:

Le raclement aspiré du crachement ferait aussi une belle
consonne.

Il raschio aspirato dello scaracchio farebbe pure una bella
consonante.

Ciò che soprattutto conta è che il poeta continui a muovere la bocca e la lingua, sia pure per esprimere il più dissennato, il più scomposto e volgare delirio. Se però la sua lingua è davvero quella di Orfeo, un po’ alla volta il delirio si trasforma in canto, recupera le note liriche, si fa creazione, fino a ritrovare le scansioni più compiute dell’armonia classica, fino a raggiungere la misura e le rime della strofa nella quale egli aveva potuto intonare i suoi canti più puri e commossi, quel suo *talismano* fatto di cinque novenari, il *quintil d’octosyllabes* che al suo esordio poetico gli era appunto servito ad accordare in memorabili accenti la *Chanson du mal-aimé*. Non si tratta, tuttavia, di un ricupero compiaciuto, di un rassicurante ritiro nel passato vittorioso, nel successo di ieri. Non è un ritorno all’ordine, una chiusura neoclassica. Al contrario, è una strofa che dice tutta l’angoscia di chi, vivendo il presente cittadino nel

suo incessante e sorprendente fluire, s'interroga sul suo domani, sulla eventualità che presto la strada, luogo per eccellenza della modernità, si immobilizzi e costringa il poeta-Orfeo a percorrere nuove vie, ad affrontare nuove discese nell'inferno del presente che verrà. Non c'è infatti poesia di Apollinaire che non abbia il singolare potere di farci percorrere un itinerario ogni volta nuovo, ogni volta inatteso. Eppure si scopre che è sempre la medesima luminosa verità che incontriamo alla conclusione di questi itinerari spregiudicati e sorprendenti.

Come Don Giovanni, Apollinaire ha cercato di riconciliarsi con la vita, di trovare altri amori. Come Orfeo, si è mantenuto fedele a un amore unico, ma un amore assente, per sempre perduto. Ha cercato di fondere nella sua voce il mito antico di Orfeo e il mito moderno di Don Giovanni, l'ordine e l'avventura, i due termini sui quali si costruisce *La Jolie rousse*, la bella poesia che conclude i *Calligrammes*. Apollinaire è stato un fedele infedele, costante nell'incostanza, come già aveva esemplarmente affermato nel ritornello del *Pont Mirabeau*:

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure.

DALL'INTIMO DELLE VENE

Come avere in letteratura una buona tinta e un buon profumo



Albrecht Dürer,
Ritratto di Erasmo
da Rotterdam, 1526;
incisione,
24,9 x 19,3 cm

In uno dei suoi divertenti dialoghi, come in altri affrontò ogni forma di follia umana, così lì Erasmo da Rotterdam delineò e derise la figura del letterato che crede di scrivere bene, anzi di scrivere capolavori imitando un maestro: nel caso specifico, Cicerone. Il Ciceronianus uscì a Basilea, sempre da Johann Froben, nel marzo del 1528, in piena maturità erasmiana e in piena formulazione e armonia dei suoi ideali umanistico-cristiani.

Protagonisti ne sono Buleforo (come a dire Portatore di Buon Consiglio), che esprime le idee dell'Autore, e Nosopono (Ammalato di Fatiche), caricatura del ciceroniano fanatico, tutto preso solo ed esclusivamente dal culto dell'antico oratore e filosofo, che ne studia il vocabolario e cerca di imitare lo stile facendo vita da asceta, la sera tarda, nel suo sgabuzzino isolato da ogni rumore del mondo, a stomaco leggero per aver ingerito appena dieci acini di uva passa e tre confetti. L'imitazione, la ripresa di frasi e vocaboli, di immagini e pensieri sono le ossessioni e gli strumenti del suo scrivere fatto e rifatto, e così arduo e stentato, così laborioso ed elaborato da non produrre più di un periodo per notte.

Nelle sue repliche, Buleforo delinea un ideale ben diverso di scrittore e di letteratura: l'artificio antico, in cui si esprime una certa civiltà, con la sua religione, le sue istituzioni, i suoi riti e i suoi miti, è finito, oggi è falso e stantio. All'opposto, lo scrittore non ha da aggrapparsi alla parola, non ha da studiarsi di fare echi ai suoi suoni, bensì attingere al cuore e alla sostanza. Fra i suoi acuti e assennati interventi Buleforo fa balenare anche l'ideale assoluto della letteratura, la vera ricetta dello scrivere bene, nutrendo il verbo di sostanza (Ciceronianus, ed. critica di A. Gambaro, La Scuola, Brescia 1965, pp. 176, 178). [C. C.]

BULEFORO La fonte dunque dell'eloquenza ciceroniana qual è mai? Un animo riccamente fornito della svariata conoscenza di ogni cosa, specialmente di quelle che si propone di trattare; l'animo preparato con una lunga meditazione delle prescrizioni dell'arte, poi da molta pratica della scrittura e della parlata, e, fatto capitale in tutta la faccenda, un cuore che ama ciò che celebra e che odia ciò che vitupera. A tutto ciò occorre unire il giudizio naturale, il buon senso e il consiglio, che non si possono insegnare. Da dove, dimmi, costoro possiedono questi elementi, se non leggono altro che Cicerone e lui solo si preoccupano di «sfogliare fra le mani notte e giorno»?

NOSOPONO Però qualcuno ha detto non stupidamente che chi si trattiene a lungo al sole si abbronza, e chi sta seduto a lungo in una profumeria porta via con sé l'odore del luogo.

BULEFORO Il paragone mi piace davvero. Porta via soltanto una tintarella cutanea, un'arietta che presto svanisce. Chi si accontenta di questa gloria, ozi pure quanto vuole nelle profumerie o nei roseti di Cicerone. Io preferirei, i buoni aromi, se ve ne sono, mandarli giù nello stomaco, farli passare nelle vene, in modo non solo da profumare leggermente i vicini ma da avvampare tutto io stesso e divenire più vivo, sicché, tutte le volte che occorre, ne esca una voce che possa sembrare quella di un animo sano e ben nutrito. Dall'intimo delle vene e non a fior di pelle nasce il discorso che cattura l'ascoltatore, che lo commuove e lo trasporta in qualsiasi stato d'animo.

Vi sono epoche in cui **la parola in sé**, i suoi suoni e le sue possibilità combinatorie assorbono l'attenzione degli scrittori; e vi sono scrittori in ogni epoca che alla parola dedicano la loro esclusiva attenzione, facendone scaturire straordinari effetti al di là del senso. La parte monografica di questo numero dell'Erasmus è dedicata ad alcuni di questi equilibrismi ed equilibristi, dalla Grecia classica al primo Medioevo, dai ghiribizzi di Burchiello e Leonardo agli inglesi Shakespeare – Carroll – Joyce, ai futuristi italiani e agli oulipiani francesi. Ne scrivono UMBERTO ALBINI, FERRUCCIO BERTINI, FOLCO PORTINARI, CARLO PEDRETTI, SERGIO PEROSA, SIMONA COSTA, RUGGERO CAMPAGNOLI, LUIGI MALERBA vi premette un saggio personale di bravura in queste **acrobazie**.

Segue, nella serie delle grandi collezioni d'arte private, il **Museo Poldi Pezzoli** di Milano, illustrato dalla sua direttrice ANNALISA ZANNI. Arti visive e arte tipografica, il testo verbale e il testo scritto s'incontrano in due articoli di MAURIZIO VITTA e di UGO VOLLI ispirati da una mostra su **Figurare la parola** tenuta in questi mesi alla Biblioteca Nazionale di Firenze. Nell'Osservatorio gli interventi di MARTA MORAZZONI, MAURIZIO VITTA, PAOLO BOSISIO, CARMELO DI GENNARO, MARCO CARMINATI.

L'opera poetica di **Guillaume Apollinaire** trova un presentatore d'eccezione in MARIO RICHTER, che la interpreta e la colloca tra i sommi capolavori dell'Occidente quale moderna partecipazione e fusione dei miti di Orfeo e di Don Giovanni intesi come simboli contrastanti dell'ordine e dell'avventura, della costanza e dell'incostanza.

ERASMO DA ROTTERDAM aggiunge, con un brano di un divertente dialogo, i suoi consigli ai letterati, perché non si facciano pura eco alla parola ma attingano alla sostanza delle cose.