

I verbi brevi



I Cigolii logici

*ovvero l'aggressiva duplicità e il capovolgimento di senso
dei simboli leghisti*

Chi si trovasse nel salernitano, nella zona del Parco nazionale del Cilento, potrebbe imbattersi, nei pressi della frazione di Galdo degli Alburni, nei resti di una piccola chiesa oggi sconosciuta e abbandonata. Non sembrerebbe esserci nulla in realtà che possa attrarre il turista di passaggio: nessuna meraviglia architettonica, nessuna statua, nessun affresco.

Ma uno sguardo attento potrebbe rivelare un'interessante sorpresa: nella parte superiore della facciata sono infatti visibili in rilievo tre simboli raffiguranti un fiore di sei petali iscritto in un cerchio, ovvero quello che oggi è conosciuto come "il sole delle Alpi", noto "vessillo" leghista della cosiddetta padania (il minuscolo, lo chiarisco subito, è una scelta di non-rispetto).

Ma cosa ci fa il simbolo massimo della "cultura e tradizione padana" in pieno sud Italia? Non sarebbe neanche l'unico caso: una gita nell'isola di Ischia o nel foggiano, rivelerebbe infatti altre sorprese.

Procediamo con ordine: in realtà il "fiore della vita" è uno dei più antichi simboli diffusi nell'intera area euro-asiatica, il cui significato è spesso mutato nel tempo e nelle diverse aree geografiche. In Italia la sua più antica presenza è attestata al VII sec. a.C. ed è visibile in tutto il territorio della penisola. Indubbiamente nella zona dell'arco alpino la sua diffusione è maggiore ma, come visto, è presente anche in molte zone del sud per via della sua "universalità" di significato – in Italia quasi sempre legato alla geometria sacra – e della conquista longobarda del meridione.

Un simbolo quindi, per quanto caratteristico della cultura celtica e longobarda (delle quali i leghisti si considerano eredi), poco incline per primo significato e diffusione ad essere riutilizzato come vessillo politico-territoriale, ed essere in quanto tale apposto nei locali di una "scuola padana" – che vorrà poi dire? – o nei manifesti di un poco opportuno giro ciclistico del nord. Ma, si sa, i leghisti a scuola non brillavano certo in storia...

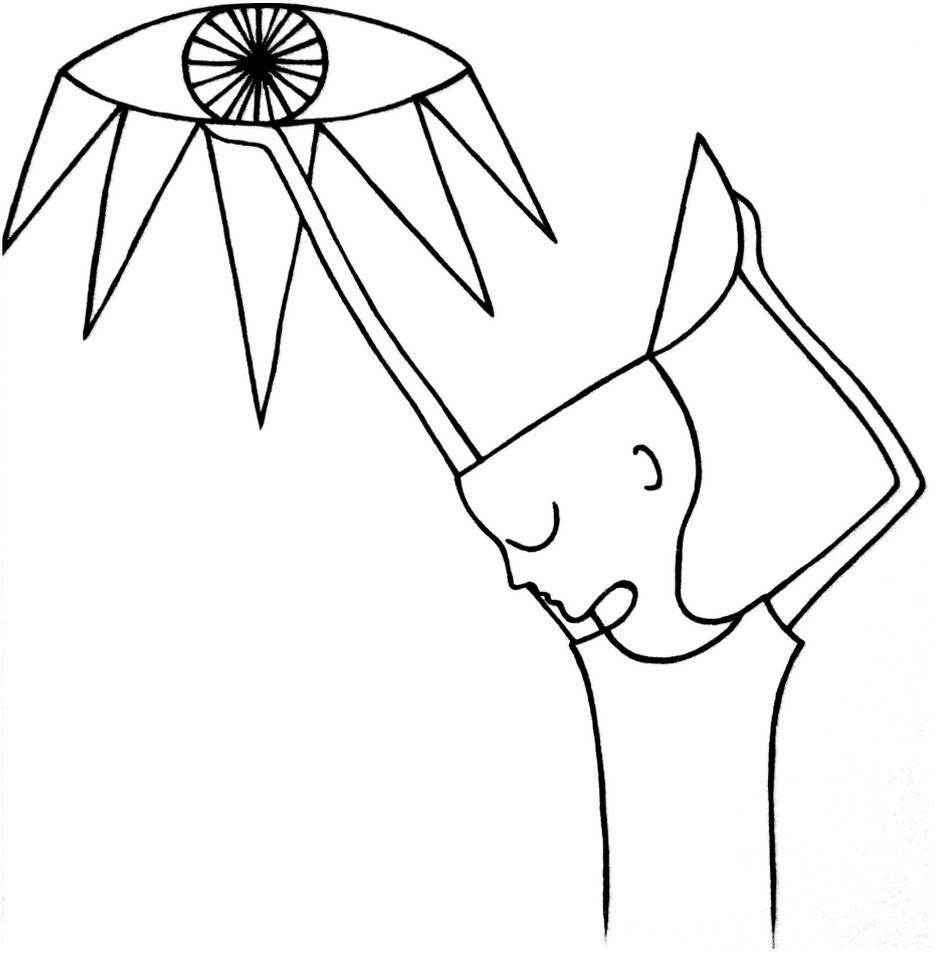
Invece il "sole delle Alpi" è stato addirittura registrato come logo nel 1999 dall'Editoriale Nord (proprietaria de *La Padania*) divenendo ufficialmente il simbolo di un partito e di un movimento politici e non solo di un'area territo-

riale (vera o presunta che sia) e delle sue tradizioni; una sostanza che lo rende quindi ben diverso dai vari simboli regionali italiani e di certo non utilizzabile per decorare le aule di una qualsiasi struttura didattica. L'episodio della scuola di Adro costituisce però solo la punta visibile di una sistematica e aggressiva logica dell'imposizione dei propri simboli identitari perpetrata nel corso degli anni dal partito dei fazzoletti verdi.

Sia chiaro: i simboli, in quanto tali, sono di significato mutevole nel tempo (chi volesse approfondire può leggere il *Radar* di questo numero) e vi è sempre un momento nella storia in cui assumono il senso con cui vengono poi utilizzati (basta confrontare il caso della croce celtica in *E noi sull'illusione...*). Il problema non è che il "sole delle Alpi" sia il simbolo della padania o della lega ma che lo sia di entrambe! La sua natura è duplice e permette, appunto, quella logica aggressiva, di cui ho accennato sopra, troppo spesso sottovalutata. Con la scusa del simbolo territoriale e delle radici culturali, un partito aggredisce visivamente il territorio nazionale imponendo di fatto il proprio vessillo negli spazi e nelle manifestazioni pubbliche del nord. Se fosse davvero solo un simbolo di appartenenza geografica – anche questo, come abbiamo visto, discutibile – non si spiegherebbe il malumore delle mamme non leghiste della scuola di Adro o dei manifestanti del giro ciclistico del nord. Finché vogliono radunarsi a Pontida per acclamare il dito medio del loro "portavoce" nessun problema. Siamo ancora un paese libero. Ma – proprio perché siamo ancora un paese libero – che non impongano nulla a chi non la pensa come loro sfruttando una presunta simbologia identitaria che in realtà è solo partitica (dal momento che le date di nascita della padania e della lega sono le stesse). Il problema di fondo è appunto la natura stessa del partito di Bossi e trota: si può stare in Parlamento sognando (o minacciando) la secessione? Non sono certo io ad accorgermi della contraddizione ma sento il dovere di sottolinearlo dal momento che di contraddizioni simboliche stiamo parlando e che troppo spesso, per convenienza o ignoranza, lo Stato italiano si è mostrato tollerante nei confronti dell'intollerante partito leghista, anche al prezzo di non difendere i simboli e la cultura nazionale, ai quali appartiene anche il "fiore della vita". La considerazione mi permette di introdurre l'altro punto della mia riflessione.

Se il "sole delle Alpi" manifesta tutta la sua doppia contraddittorietà – nella scelta e nell'uso –, non meno contraddittoria è la scelta del primo storico simbolo leghista: l'Alberto da Giussano. Anche in questo caso è stato riutilizzato un simbolo già esistente conferendogli un nuovo significato, contrapposto al precedente.

Il simbolo raffigura la statua eretta nel 1876 a Legnano per commemorare l'anniversario della vittoria contro Federico Barbarossa della lega lombarda (medievale) guidata dal mitico – nel senso letterale del termine, quindi di dub-



bia esistenza storica – condottiero di Giusano. Il guerriero è in realtà raffigurato in posa leggermente diversa dall'originale scultoreo: se quest'ultimo infatti è rappresentato trionfante con la spada sguainata verso il cielo in segno di vittoria, il corrispettivo leghista sembra essere raffigurato in una posa più dinamica; la spada rimane sguainata ma questa volta il guerriero sembra chiamare alla carica i suoi uomini, i leghisti medievali e quelli di oggi, per conquistare – alla William Wallace, quello di Mel Gibson però – la “libertà”.

Al di là della bellicosità implicita nella scelta, l'aspetto interessante, e spesso dimenticato, della questione riguarda però il capovolgimento di senso operata dalla Lega nei confronti dell'impotente eroe medievale.

Alberto da Giussano infatti era stato inserito durante il Risorgimento nel pantheon degli eroi nazionali – non a caso la statua di Legnano è del 1876 – e come tale gli erano stati dedicati quadri e poesie.

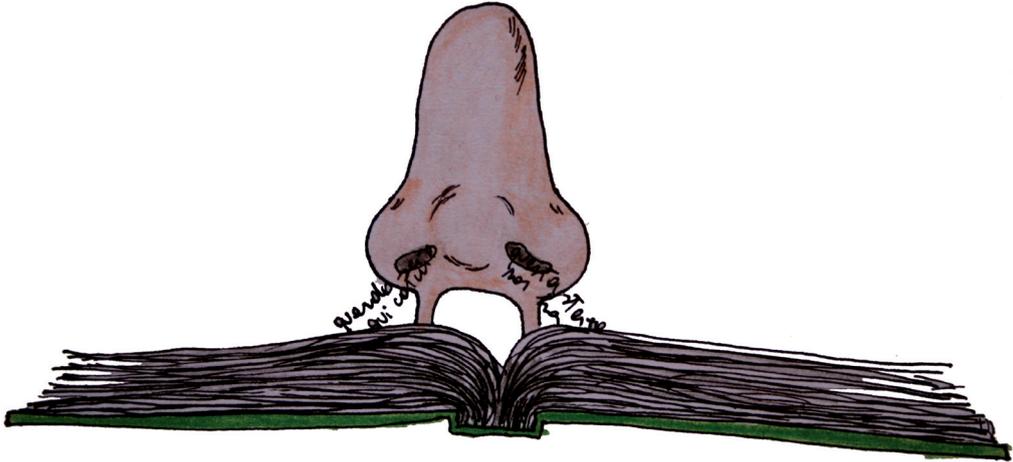
Ma la Lega ha trasformato l'incolpevole simbolo risorgimentale in un eroe del regionalismo padano che invita alla battaglia proprio contro quella idea di nazione che aveva rappresentato un secolo prima. E tutto ciò, ancora una volta, nel silenzio dello Stato e della cultura italiani.

Ogni processo di costruzione identitaria passa attraverso l'elaborazione di simboli e miti condivisibili. La Lega, prima come movimento e poi come partito, ci ha permesso di osservare “in diretta” questo processo di costruzione che, inevitabilmente, è anche “artificiale”. La particolarità del caso leghista però è che proprio nei simboli scelti si riflette tutta la contraddittorietà insita nello stesso partito dei verdi. Contraddittorietà di cui sembra – o finge – non accorgersi nessuno. Forse a scuola non erano solo i leghisti a non brillare in storia...

Nicola Leo

I nasi sani

*ovvero in direzione ostinata e contraria.
Il palindromo esistenziale di Horcynus Orca*



Milleduecentocinquantasei pagine, come un'interminabile rampa curvilinea e irregolare prima del decollo. Pagina milleduecentocinquantasette, inizia il *folle volo* di 'Ndrja Cambria, protagonista di *Horcynus Orca* (1975), e finisce il libro. Si ritorna, d'un tratto, alla pagina zero.

Nel suo sconfinato romanzo Stefano D'Arrigo (1919-1992) non ha voluto azzardare spiegazioni univoche ai dubbi sollevati, non ha presentato una definita *weltanshaaung* né suggerito possibili palliativi alle pene dell'umanità. Scrivendo ha però generato arte, ha senza dubbio prodotto Letteratura e, cosa rara, l'ha fatto consapevolmente. Egli, infatti, non ha pensato neanche un attimo di scrivere una storia qualsiasi, un libro fra gli altri; uno scrittore che osa dedicare diciannove anni della propria esistenza – grazie anche alla generosità e alla condiscendenza del vecchio editore amico Arnoldo Mondadori – alla stesura e alla revisione di un libro (ne pubblicherà solo un altro prima di morire, *Cima delle nobildonne*, nel 1985), sa benissimo che la sua è una *missione* e non un'operazione letteraria commerciale come le altre.

Horcynus Orca è un romanzo che spaventa, un'opera da affrontare, in molte sue parti, corpo a corpo e meglio se con un libretto delle istruzioni a

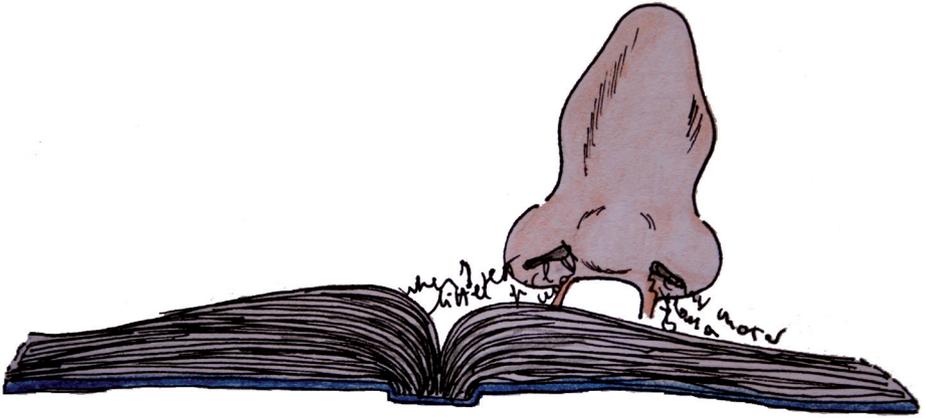
portata di mano. È un'opera difficilmente digeribile come la carne delle *ferè*, i malefici delfini che infestano le acque dello Stretto di Messina e le pagine del racconto. Ci si perde negli spazi reali o immaginari che 'Ndrja Cambria attraversa, a partire dal fatidico 8 settembre 1943, data significativa per l'Italia, da cui ha inizio la fine della grande guerra. Il giovane tenta di ritornare a casa – a *Cariddi* una piccola comunità di pescatori (*pellisquadra*) sulla sponda siciliana dello Stretto – camminando sulle ceneri di un paese stuprato e sfiancato dal conflitto bellico. Restano pochi nessi col passato e dopo la catastrofe chi è sopravvissuto alla guerra deve, suo malgrado, combattere ancora per cercare una luce oltre il magma incandescente di follia e disperazione che tutto, inarrestabile, travolge.

La mente umana non può razionalizzare il caos e così le immagini, le idee e i sogni del protagonista-vettore del romanzo formano un'unica distorta rappresentazione della realtà che la scrittura di D'Arrigo dipinge come un sublime quadro espressionista. In *Horcynus Orca* i processi di conoscenza e interpretazione del mondo reale cambiano, e se in un primo momento seguono il bizzarro ma tuttavia comprensibile schema tripartito del *sentitodire*, del *vistocongliocchi* e del *vistocongliocchidellamente*, poi gradualmente si disintegrano e si rallentano perché costretti a sottostare a una catena di decifrazione più complessa, mediata dai tanti riferimenti metaforici e allegorie simboliche che invadono lo spazio narrativo in cui si dipanano le azioni dei personaggi.

In questa che è forse l'ultima odissea contemporanea – una riscrittura in chiave tragica del poema omerico – l'orizzonte marino diviene, come in Melville o in Conrad, il paesaggio dell'avventura umana, del viaggio nella pienezza e nel caos dell'esistenza. 'Ndrja Cambria è uno dei tanti ulissidi fluttuanti nel tempo e nella letteratura, ma anche Stefano D'Arrigo, a modo suo, è stato un ulisside. In lui come in 'Ndrja, la nostalgia di un'antica "età dell'oro" e l'isolamento dal mondo sono il riflesso di un'inguaribile solitudine dell'anima.

Lo scrittore siciliano ha composto uno straordinario libro di mare, eccessivo e smisurato come quest'ultimo. Come ha sostenuto Claudio Magris, «per raccontare la totalità seducente e terribile dell'esistenza e del mare, D'Arrigo non può concedere nulla al lettore, lo sovraccarica e lo travolge, anche a costo di abnormi mancanze di misura. Ma questo è un segno di grandezza, raro in una stagione di buone maniere letterarie, di romanzi ben fatti, piacevoli e rassicuranti, in cui non si rischia quasi niente e si capisce subito tutto quel poco che c'è da capire».

Horcynus Orca è un mondo, un incredibile universo letterario che la maggior parte dei lettori italiani ignora o, ancor peggio, disconosce. Leggere, assaporare e immergersi nella lingua e nei simboli della scrittura darrighiana significa accettare l'unico codice d'accesso valido per osservare, come dal buco di una serratura, il mondo in rovina che lo straniato ulisside siciliano percorre, un po' attonito e un po' indignato, prima di compiere, accompagnato dalla maga-Caronte-amante



Ciccina Circé, un'epica traversata dello Stretto. In uno dei passaggi memorabili del racconto, tra la densità delle tenebre marine, si consuma l'amplesso tra eros e thanatos – tra la lussuria incontenibile della donna (amante, prostituta e madre) e il destino di morte di ogni uomo (figlio, vittima e peccatore).

In ogni quadretto del romanzo il mito è filtrato da secoli di storia, ha smarrito l'immagine divina per diventare specchio deformato e deformante dell'umanità. La Grande Guerra ha lasciato segni e squarci sulla pelle della povera gente e il racconto mitico d'improvviso si è essiccato come il sangue si essicca al sole, è diventato maleodorante come una ferita infetta. Poi, come se non bastasse, a un certo punto della narrazione dagli abissi marini, sotto la frastagliata costa messinese, emerge un essere deforme, una sconvolgente creatura marina: «Era l'Orca, quella che dà morte, mentre lei passa per immortale: lei, la Morte marina, sarebbe a dire la Morte, in una parola» (p. 721).

L'avvento dell'orca orcinusa, allegoria per così dire tangibile e maestosa della fine, è un caso eccezionale nel panorama letterario internazionale o ha dei precedenti?

Northrop Frye, il grande critico canadese, nella sua opera *Anatomia della critica*, (Torino, Einaudi, 2000) scritta nel 1957, ha elaborato teorie sui simboli e sui miti della letteratura. Così ogni mostro marino sarebbe immagine del Leviatano biblico, fonte di sterilità sociale che compare nei momenti di crisi, dopo catastrofi e carestie: proprio come accade nella piccola comunità cariddota falciata dalla guerra. A proposito di *Horcynus Orca*, il saggio di Marco Trainito intitolato *Il mare immane del mare* (Gela, Cero edizioni, 2004), aiuta a comprendere alcuni possibili rimandi del testo darrighiano: partendo dall'Orca si arriva quindi al Leviatano biblico attraverso la storia di Giona nella pancia del grande pesce, e a Giobbe XL, 22-35 e XLI, 1-26 (descrizione del Leviatano-coccodrillo). Si ritro-

vano, mescolati insieme a quelli omerici, temi biblici: 'Ndrja, infatti, non è solo un ulisside ma è anche un Mosé e proprio con il nome del patriarca dell'Antico Testamento viene chiamato dagli altri reduci all'inizio del romanzo, gli stessi che a lui si affidano per essere guidati al di là dello Stretto.

L'idiosincrasia di questo Ulisse novecentesco nei confronti di una civiltà frastornata, si trasforma in una determinata non accettazione, anzi in una disperata opposizione alla degradazione post-bellica. Per 'Ndrja, le insidie e gli affanni della guerra non sono inferiori alle fatiche e alle angosce del *nostos* che pian piano diventa un'odissea dai risvolti sempre più tragici. La frattura psichica del protagonista è preconizzata da un atteggiamento di costante nostalgia, quasi asfissiante, sintomatica di un insano e viscerale rapporto con un'Itaca che non c'è più, una dimensione umana irrecuperabile, ormai lontana nel tempo. In *Horcynus Orca* l'io di Ulisse, nelle varie stazioni del suo peregrinare, si frammenta e si lacerava; l'eroe è sempre più solo, è un uomo sbandato e alla fine della storia perde ogni certezza, ogni verità.

«La Commedia Umana non mi assorbe abbastanza. Non appartengo interamente a questo mondo», diceva Eugene Ionesco, tra i maggiori drammaturghi del secolo scorso. In questa presa di posizione esistenziale è contenuto il seme di quello straniamento che, nel Novecento, ha indotto non di rado i reduci da una guerra a prendere le distanze, se non addirittura a tirarsi tragicamente fuori, da quel “mondo nuovo” che loro, anche senza volerlo, avevano contribuito a generare in battaglia.

Ma il mondo è più mare che terra, soprattutto in *Horcynus Orca* dove il Mediterraneo troneggia: un mare trasformato però in cimitero galleggiante (un pozzo comune) per ospitare e accogliere le vittime della guerra. Lo stesso destino beffardo che ancora oggi spetta a quelle acque che continuano a cullare corpi esanimi e martoriati da barbarie umane.

Un mare che, nonostante tutto, è irresistibile calamita verso cui tendere, specialmente per chi sulle sue sponde è nato. Ma cosa rappresenta l'acqua per D'Arrigo? E il mare da cui prende forma l'immagine sconvolgente dell'orca orcinusa e che accompagna il lettore con il suono delle sue onde dalla prima all'ultima pagina?

L'acqua è certamente il riferimento simbolico di maggior rilevanza nel romanzo: metaforicamente è l'elemento femminile che riconduce alle origini, alla madre.

In merito all'onnipresenza del mare il maggior critico di *Horcynus Orca*, Walter Pedullà, fa notare che nel titolo non ci sono, come da vocabolario, due “O” per iniziali (Orcinus Orca) bensì “H” e “O” (Horcynus Orca). Poco ci manca (ci manca, come dire, un po' di idrogeno) per fare l'acqua. D'altronde *Horcynus Orca* – afferma Pedullà – nuota sempre nell'acqua, un'acqua agitata (il suo perpetuo moto) e salata (dialetti, plurilinguismo, arcaismi e neologismi)

da D'Arrigo. "H" e "O", cioè quasi l'acqua, il mare dello Stretto nel quale sono nati 'Ndrja e lo scrittore stesso.

Assolutamente affascinante è anche un'altra ipotesi che il critico propone sempre a proposito del titolo: la "O" potrebbe, a questo punto, essere uno zero, il nulla iniziale e finale; la "Y" un'incognita posta proprio nel cuore del mistero della morte e l'"H", consonante muta, invece il silenzio da cui si parte e cui si tende".

Catastrofe e rivelazione nel *nostos* del giovane cariddoto generano un racconto mitico e allo stesso tempo apocalittico, in cui l'origine e la fine (di ogni cosa) interagiscono continuamente in inesauribili processi di creazione e dissoluzione.

Nell'Odissea del 1943 il mito è caduto e con esso ogni possibilità di dar senso e valore alle cose. L'ultimo viaggio di Odisseo approda al Nulla attraverso la caduta del "senso". Da qui il conseguente sperimentalismo linguistico presente in tutta l'opera.

La vita e la morte – questa è la grande intuizione poetica di D'Arrigo – si specchiano l'una nell'altra, si compenetrano, si completano: sono le forme, di segno opposto, di uno stesso mistero, ciclico, eterno, indecifrabile. Un palindromo esistenziale insomma.

D'altronde la Morte è immortale, e simboleggia quindi l'immortalità, che è vita.

Francesco Armato

Ameno fonema

ovvero l'arte dell'inganno

Una nave ancorata nel golfo di Palermo attende il permesso per attraccare. Siamo nei primi decenni del Quattrocento e il pittore Antonio Pisano, detto il Pisanello, giunge sotto mentite spoglie in Sicilia. Da qui prende avvio il giallo di Eduardo Rebullà, *Linea di terra*.

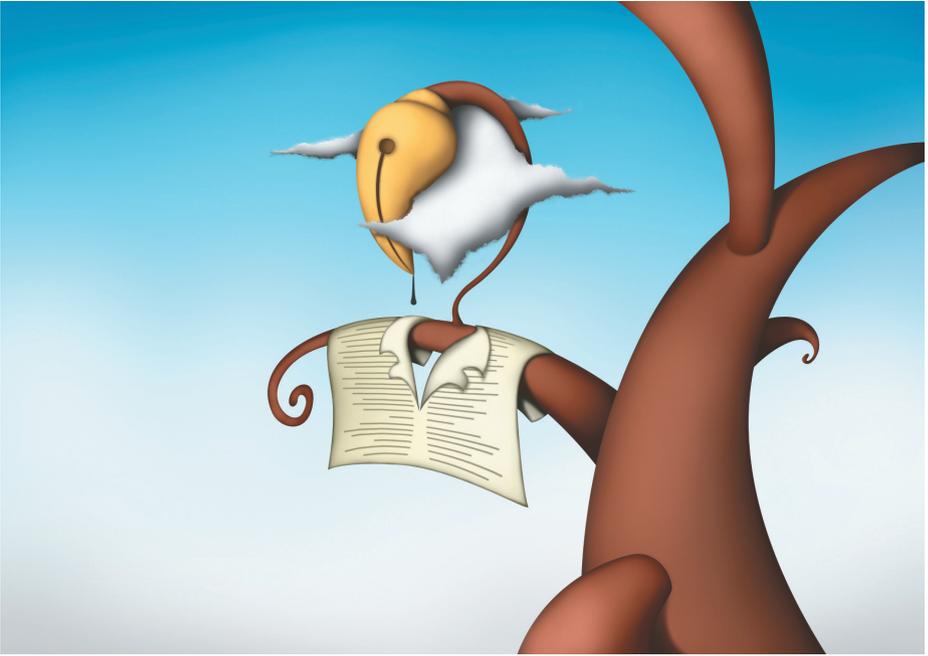
La storia si dipana lungo il groviglio di vicoli del centro storico. La città si offre infatti allo scrittore palermitano come scenario adatto ad accogliere il dramma e la bellezza, l'amore e la distruzione, la vita che trabocca palpitante dagli anfratti, come il penetrante profumo di gelsomini, e la malattia, forse la peste, acquattata dietro ogni angolo, pronta a divorare. La geografia labirintica di Palermo coincide con l'intricata mappa di intrighi di corte e omicidi. Lo spazio non si lascia percorrere ma avvilluppa, come un serpente.

Linea di terra (1992) è un romanzo polifonico in cui si alternano le voci di quattro protagonisti, impegnati a redigere un diario o a scrivere appassionate lettere d'amore, attraverso le quali l'utilizzo della prima persona assicura il massimo grado di soggettività. Il perno del racconto è un affresco, il *Trionfo della Morte* dipinto nel cortile di Palazzo Sclafani, dietro il quale l'autore costruisce una vicenda che è tanto più misteriosa quanto più investe fatti realmente accaduti e personaggi storici, come le nobili famiglie dei La Grua e dei Ventimiglia, o il frate benedettino Giuliano Majali, fondatore dell'"Ospedale Grande e Nuovo".

L'architettura della narrazione è tutta giocata attorno al contenuto simbolico dell'opera, i cui elementi, sotto la spinta immaginativa di Rebullà, rimandano a scorci di vita vissuta dagli attori della scena, veri o inventati che siano.

La Morte a cavallo attraversa il quadro armata di frecce, che metaforicamente rappresentano l'inesorabile fatalità del destino, che colpisce indistintamente gente di ogni sesso e classe sociale. A ben guardare però la rovina si abbatte sui ricchi, e sembra così compensare la sorte avversa di mendicanti e indigenti. La Morte come crudele furia sterminatrice non ha nulla di ultraterreno, ma è piuttosto fisica, concreta, come le costole scheletriche del cavallo che campeggiano al centro dell'immagine.

I dettagli simbolici si moltiplicano e somigliano a tessere di un mosaico che compongono un disegno, poetico e fantasioso, ma credibile, che ripercorrereb-



be le fasi della realizzazione dell'opera: il bianco del vestito della dama che spicca su tutti gli altri soggetti e che senza dubbio le attribuisce una posizione particolare nell'economia complessiva; il suonatore di liuto che si rivolge direttamente allo spettatore del quadro e appare estraneo e lontano dall'aria tumultuosa che lo circonda; lo strano animale ricamato sul braccio del musicista (forse lo stesso autore dell'opera secondo Rebullà), uno Scorpione con degli attributi del Cancro, lasciando ipotizzare le caratteristiche dell'uomo ritratto, meditabondo sì, ma capace di gesti temerari e azioni audaci.

Quattro semplici lettere che compongono la parola "AMOR", scioglierebbero l'enigma del dipinto e del romanzo, decodificando gli indizi che l'ignoto artista avrebbe lasciato nel quadro, magari per farsi beffe dei posteri.

E se scrivere significa sempre trascrivere, dal momento che l'artista non crea nulla ma traduce sempre la sua esperienza del mondo, ciò è tanto più vero per la pittura, che delle arti è quella che più si presta all'alterazione della coscienza e alla mistificazione. L'arte figurativa è il trucco per eccellenza per ritrarre l'apparenza delle cose. A tal proposito si esprime lo stesso Pisanello: «Il mio è il mestiere degli inganni: compito della pittura è simulare, fingere somiglianze, irretire gli occhi e raggirare la memoria». Da un lato infatti l'arte, quella che ricerca un rigoroso realismo, vuole sovrapporsi alla natura, dall'al-

tro non potrà mai sostituirsi ad essa e restituire fino in fondo la verità, pur attingendo da questa.

Davanti agli occhi del lettore è dunque in atto un “doppio rispecchiamento”. L’ignoto pittore infatti, come gli artisti di tutte le epoche, denuncia lo spirito del suo tempo, e come un cantore assorbe i motivi del Quattrocento palermitano e ne reinterpreta più o meno consapevolmente i tratti salienti. La sua storia individuale si è dunque impregnata di una storia collettiva, di cui la pittura e quest’opera si fanno vettori. Ma allo stesso tempo il *Trionfo della Morte* rivela infiniti mondi possibili, che trascinano dai confini del quadro e impressionano l’inconscio dell’osservatore.

L’arte che imita la vita diventa quindi lo spunto per un libro che vuole raccontare l’esistenza. Il simbolo si sdoppia e assume una doppia valenza: quella di documento storico e quella leggendaria.

La pittura vuole “imprigionare” la realtà, contenerla nella superficie di una parete, ma da questa si generano autonomamente, al di là della volontà del suo creatore, segreti inafferrabili nascosti tra le pieghe della rappresentazione.

Come tutte le raffigurazioni simboliche dell’apocalisse, che la storia dell’arte ci ha tramandato, l’idea della fine è legata ad un momento di passaggio, di crisi, che produce miti consolatori, come quello della condivisione con i propri simili dell’istante estremo del trapasso. Ma qui la morte evoca soltanto angoscia e sofferenza. Nella folla ognuno è solo ad affrontare il suo *horror vacui*.

Proprio a partire da queste riflessioni filosofiche, a cui si abbandona Antonio, nel testo si può rintracciare un filone iconico ben definito, contraddistinto da un’irrisolta battaglia, innescata più di duemila anni fa, ovvero l’eterno conflitto tra Ragione e Fede. Nella fattispecie l’arte diventa ancora una volta il campo in cui si affrontano il corpo e lo spirito, emblematicamente rappresentati nel libro dal *Trionfo della Morte* e dal suo antitetico *Giudizio Universale*. Quest’ultimo dipinto era posto anch’esso a palazzo Sclafani, di fronte al primo, ma rispetto al *Trionfo* ha avuto meno fortuna, ed è andato perduto in un incendio. Come se la storia volesse suggerire una soluzione per porre fine una volta per tutte alla questione: non è concessa alcuna redenzione per i mali dell’uomo, nessuna giustizia divina è assicurata su questa Terra, né adesso né alla fine dei tempi, ma tutto è nelle mani degli uomini.

Chi dopo aver letto *Linea di terra* dovesse trovarsi a palazzo Abatellis di fronte al *Trionfo della Morte* forse potrà non notare nella testa del cavallo un’anticipazione di Picasso e Guttuso, ma sicuramente non potrà fare a meno di cercare nei morituri i volti di Eleonora o di Cosmo.

Annalisa Cangemi

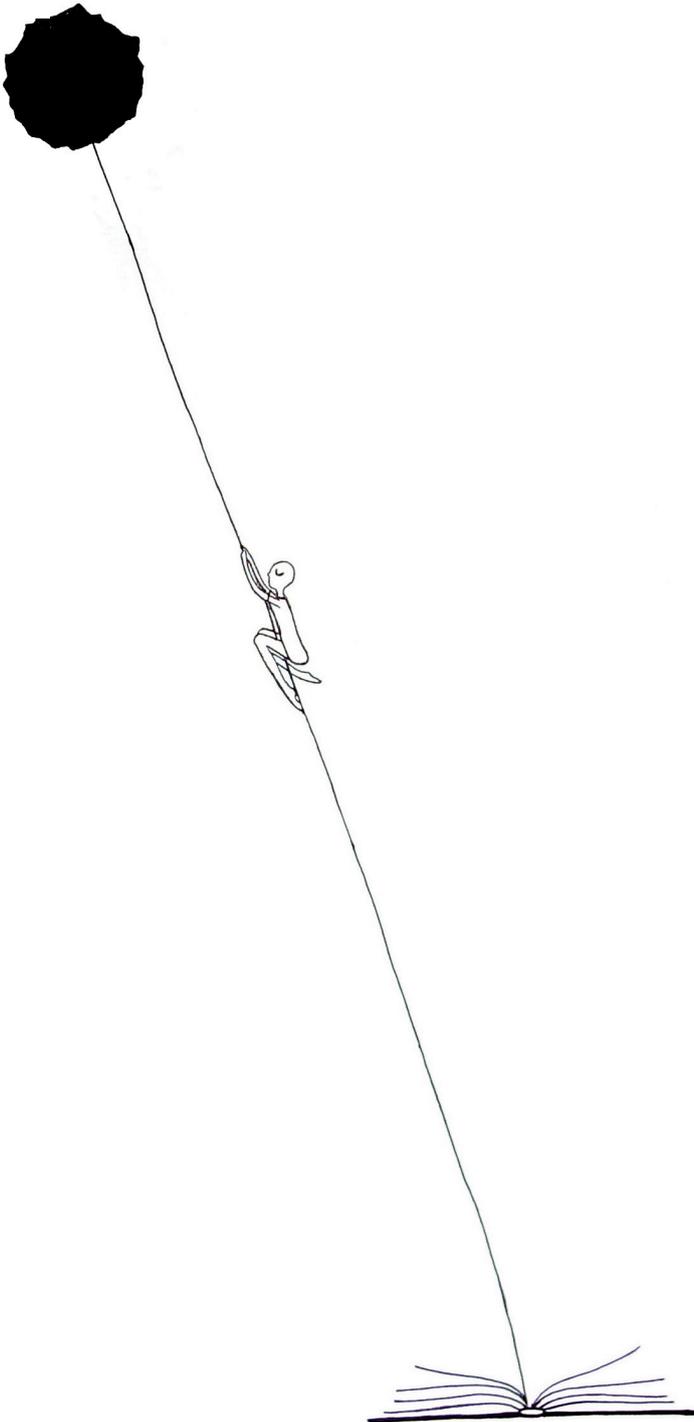
*E noi sull'illusione...
ovvero viaggio al contrario numero 3:
Come è nata e com'è morta la croce celtica,
simbolo politico quasi per caso*

Nata come simbolo religioso la croce celtica, in epoca medioevale è stata utilizzata in ambito cristiano, in particolare dal cristianesimo celtico, mentre, a seguito della seconda guerra mondiale, è stata riutilizzata in ambito politico, essendo diventata un simbolo tipico di alcuni movimenti e partiti, in particolare dell'area della destra radicale.

La mutazione antropologica rappresentata a destra alla metà degli anni Sessanta dal movimento transazionale ed europeista *Jeune Europe* passava inevitabilmente anche attraverso una rivoluzione grafica, dimostrata dal logo della croce celtica che nacque essenzialmente dal bisogno di identificarsi in maniere nuove. «Fiorite di rosso piazze e facoltà, arene di concerti e case occupate, a chi sta – o si crede – sull'“altra barricata” il problema del distinguersi apparirà in tutta la sua gravità». Così, ad esempio, il politologo Marco Tarchi nel libro *Hobbit-Hobbit* introduceva il problema del simbolo: «In un contesto che era dominato e marchiato dalle effigie della sinistra militante il tricolore classico, a prescindere dalla questione delle origini non basta e inganna». Da queste premesse ecco l'ascesa della croce celtica: una croce inscritta in un cerchio e un nome che richiama mitologie della vecchia Europa. Ma politicamente come nasceva la celtica? E come divenne un simbolo “di destra”? Già emblema religioso nell'Europa pre-cristiana, conosciuto in Gallia, nella penisola iberica e in Irlanda, dal significato riconducibile alla rappresentazione del movimento solare e del senso universale dell'esistenza e poi utilizzata come ornamento ecclesiale, la “celtica” divenne già tra le due guerre l'emblema di riferimento di diverse componenti della destra radicale europea. Primo fra tutti nel *Parti populaire français* di Jacques Doriot, del quale fece parte anche l'intellettuale e scrittore Pierre Drieu La Rochelle. Doriot, già leader comunista della Terza Internazionale, nel 1936 passò al filone del nazionalismo francese ed europeo stilizzando la croce celtica come emblema della sua formazione. Nel dopoguerra sarà Pierre Sidos ad arruolare la celtica tra le icone del neo-fascismo, legando peraltro tale simbolo all'epopea dell'Algeria francese: l'11 novembre 1955 infatti, al Congresso costitutivo di *Jeune nation*, Sidos ufficializza

la croce celtica come simbolo del proprio movimento. «Le prime azioni di massa del gruppo – proseguiva nel suo ricordo Tarchi, nell’ambito del capitolo “Simboli e identità” del volume *Hobbit-Hobbit* – (assalto di massa alla sede centrale del Pcf durante l’aggressione sovietica all’Ungheria, sfilate sui Campi Elisi, attivismo sui fatti d’Algeria) ne imprimeranno la simbologia nella mente delle giovani generazioni nazionaliste d’Europa». Sciolta *Jeune nation* da un decreto del governo francese, fu la volta della Fen (*Fédération des étudiants nationalistes*), movimento studentesco dal quale usciranno i futuri ideologi del Grece (*Groupement de recherche et d’études pour la civilisation européenne*) di Alain de Benoist, che utilizzò il simbolo contestualmente ad altri due gruppi, *Occident* e *Ordre nouveau*. In questa fase saranno le contraddizioni interne all’area dell’estrema destra francese a trasformare la celtica in fattore di contesa tra varie anime: Pierre Sidos, ad esempio, ne rivendicò l’esclusiva proprietà al suo nuovo movimento, l’*Oeuvre française*, tuttora attivo. Successivamente la celtica andrà istituzionalizzandosi, divenendo simbolo del *Front de la jeunesse* del *Parti des forces nouvelles*, il movimento giovanile “gemello” del Fronte della Gioventù italiano e dell’omonima (ma autonoma) organizzazione belga. «Soprattutto l’epopea di *Ordre nouveau* – ricordava ancora Tarchi – e il formarsi intorno a questo gruppo di una sorta di spinta emotiva in chiave europea, ne accresceranno le fortune».

Ma, come già detto precedentemente, è a Giovane Europa che bisogna accreditarne la fortuna: la “centrale nazionalista europea” di Thiriart introdurrà infatti il simbolo in Italia e lo diffonderà ovunque, riconoscendolo come simbolo di una comune vocazione europea. «L’abbandono e il superamento – ha ricordato Luigi de Anna, docente di italianistica all’Università di Turku e, in passato, militante di Giovane Europa – dei toni radicali di estrema destra doveva quindi passare anche per l’adozione di un simbolo che fosse nuovo nel vasto repertorio dell’iconografia politica della destra, già ricca di croci di vario tipo e di versioni più o meno fantasiose di “signa” che rimandavano a eredità iperboree, indoeuropee o simili. La croce celtica, a dire il vero, esisteva già da secoli se non da millenni; simbolo tradizionale che riproduceva l’eterno ritorno del sole, era stato ereditato dal cristianesimo irlandese che decorerà chiese e cimiteri con la croce iscritta nel cerchio». Cambia, in questo frangente, il modo di utilizzarla. Non più simbolo di spiritualità, ma di innovazione grafica. Ma per quanto riguarda l’adozione della croce celtica da parte di Giovane Europa, e in Italia, in particolar modo, della sezione fiorentina è significativo un altro passaggio tratto dalle testimonianze di Luigi de Anna. Nella mutazione della croce celtica da simbolo religioso a simbolo politico c’è un passaggio che potremmo definire di accettazione tra ambiti diversi del variegato mondo “di destra”. «Noi giovani europei fiorentini – ammette de Anna –, cresciuti culturalmente in quel cenacolo di giovani e meno giovani che si riuniva intorno ad Attilio Mordini, morto prematuramente nel 1966. Mordini, che aveva combattuto durante



gli ultimi anni della seconda guerra mondiale, era uno dei maggiori esponenti del cattolicesimo tradizionalista italiano». I ricordi di de Anna proseguono relativamente al primo incontro svoltosi a Firenze tra Mordini e Thiriart, in cui proprio la croce celtica fu oggetto di discussione. «Come ha ricordato Amerino Griffini – prosegue de Anna – il fiorentino chiese al belga il perché della scelta di quel simbolo per il nuovo movimento transnazionale. E Thiriart, e non era una semplice boutade, disse che era facile da tracciare sui muri. Mordini replicò che in fin dei conti non era importante essere coscienti dell'uso dei simboli. In effetti questa commistione tra due diverse tradizioni appare chiara, come ha ricordato Claudio Mutti, da una didascalia di una foto apparsa sul numero unico di *Europa Combattente* del giugno 1963, dove si legge che la croce celtica era stata eretta da monaci irlandesi in Germania nell' '850 e che era un antico simbolo solare “comune a tutti i popoli europei che significa il rinnovellarsi della vita, per questa ragione è stata adottata come insegna dei gruppi che si battono per il rinnovamento europeo, diventando così la croce d'Europa”».

Tra l'altro, anche dopo lo scioglimento di Giovane Europa la celtica comparirà in diverse parti d'Italia, da Palermo e Genova a Firenze, e permarrà su ciclostilati, striscioni e manifesti delle organizzazioni giovanili legate al Msi, la Giovane Italia e il Fronte della Gioventù, l'organizzazione giovanile missina fondata nel 1970. Addirittura due dirigenti del Fronte della Gioventù, Pietro Cerullo e Massimo Anderson verranno fotografati a un meeting parigino di *Ordre nouveau*, tenutosi nel 1971 al *Palais des sports*, sopra una grande croce celtica. E questa immagine, poi immortalata in un poster, diventerà una icona popolare tra i giovani di destra.

Parallelamente in Francia la celtica dilaga anche negli scontri tra bande giovanili. È paradossale poi quanto accade a Parigi nell'inverno del 1974 quando gruppi sempre legati all'area della destra giovanile come i Gud (*Group union defense*) e i Gaj (*Group action jeunesse*) si scontrarono a colpi di manici di piccone. I primi, quelli dei Gud, il movimento universitario del *Parti des forces nouvelles*, espressamente nazionalista (contava tra i suoi anche diversi ex militanti di *Occident*) e i Gaj, solidaristi, durante gli scontri indossavano dei caschi, neri quelli del Gud, rossi quelli del Gaj, ma entrambi con una croce celtica bianca sul retro dei caschi.

In Italia, a fine anni Settanta il Fuan di Roma, per tramite dell'allora presidente, Stefano Gallitto, realizza alcune bandiere, annoverabili tra le prime, con le croci celtiche nere su sfondo giallo. Le stesse che saranno presenti anche al primo Campo Hobbit sul palco in cui si esibirono alcuni giovani cantautori della cosiddetta musica alternativa, prima che venissero diffuse le più famose celtiche con lo sfondo rosso, destinate a segnare una forte frattura tra la classe dirigente del Msi, che non accettò mai l'utilizzo di tale simbolo, e i movimenti giovanili di destra. Nel 1977 i vertici del partito arrivano addirittura a interdirla l'uso, difendendo in-

vece i simboli istituzionali – fiamma e fiaccola tricolore – della Destra nazionale. Il leader missino Giorgio Almirante in prima persona interviene sulla questione scrivendo una lettera circolare destinata ai segretari e commissari provinciali e ai membri del Comitato centrale del Msi, denunciando inorridito l'uso di “bandiere rosse”, facendo riferimento alle già citate bandiere che avevano come emblema la croce celtica. Tuttavia la proibizione che adesso arrivava in forma ufficiale non riuscì a interdirne del tutto l'utilizzo effettivo tra militanti in diverse forme: la celtica circolava sui muri, a suggello di slogan firmati dal simbolo di chiara marca destro-radicalista, al collo dei militanti in ciondoli d'argento e d'oro che garantivano, peraltro, in tempi in cui riconoscersi tra “camerati” poteva essere d'aiuto a seconda delle circostanze, ad esempio durante il servizio militare.

La celtica oltretutto circolava in numerose copertine di libri, di riviste d'area e anche in fumetti, come quelli del Gamotta – al secolo Gilberto Oneto, successivamente architetto, paesaggista e ideologo di punta della Lega Nord – su *La Voce della Fogna*, che rappresentava le truppe di “Re Azione, tipico sovrano reazionario” contrassegnandole con la famosa croce cerchiata, o in copertine di dischi, come *Al maestrale* degli Janus; ma soprattutto circolava nelle manifestazioni. Divenne famosa una fotografia degli anni Settanta che ritraeva un corteo del Fronte della Gioventù in via Ottaviano, a Roma, vicino al luogo dove venne assassinato nel 1975 Mikis Mantakas, lo studente greco militante del Fuan, nel quale furono sventolate solo bandiere con le croci celtiche. E infine la celtica ebbe il suo grande successo ai Campi Hobbitt, in particolare ai primi due. Al terzo, invece, venne quasi completamente soppiantata da bandiere di pura fantasia realizzate dai militanti. Così, sostituita da nuove icone legate a nuovi scenari dell'immaginario la celtica comincerà progressivamente il suo declino. Negli anni Novanta diventerà un simbolo delle tifoserie calcistiche vicine all'estrema destra, in taluni casi ne viene snaturato il significato. La croce celtica oggi viene considerata un simbolo razzista a causa delle appropriazioni di chi la esibisce. Nel 1993 viene “colpita” dalla legge Mancino che vieta l'uso di simboli razzisti negli stadi.

Tuttavia, ancora Luigi de Anna tiene a precisare che «una cosa è però certa: nulla di più lontano dalla celtica di allora era il rimando a un anche solo velato antisemitismo. Certo, mi ha ricordato Franco Cardini, non si può negare un legame sentimentale con fascismo letterario francese, ma si tratta di quello cui aderì Pierre Drieu la Rochelle, molto vicino all'estrema sinistra. Del resto, continua Cardini in una lettera che mi ha scritto, “i colori della croce celtica di Giovane Europa erano quelli che dall'Ottocento sono i colori della rivoluzione e della libertà: il rosso e il nero. Questo per noi altri vecchi nazional-europeisti. Gli abusi dei teppisti degli stadi non sono storia nostra e non ci riguardano”».

Giovanni Tarantino

I tre sedili deserti

ovvero mondi in rovina e pirati spaziali:

Harlock, il libertario dello spazio

Tre sedili deserti che si stagliano in un paesaggio apocalittico; un'immagine quasi surrealista, che richiama una moltitudine di suggestioni e di interpretazioni, ma non possiamo dare nessuna coordinata diretta sul significato del nome di questa rubrica; viviamo in un'epoca dove gli *aut aut* sono finiti da un pezzo o, almeno, così dicono i teorici del postmoderno.

Mi limiterò, quindi, a dare una sola interpretazione: la mia.

Vedo tre scranni di dimensioni ciclopiche campeggiare fra la distruzione – tre troni trini si direbbe, come in un cacofonico scioglilingua –, vuoti di quei principi che dovrebbero mirare all'alto, o, al contrario, colmi di quei disvalori, che solo il vuoto può rappresentare.

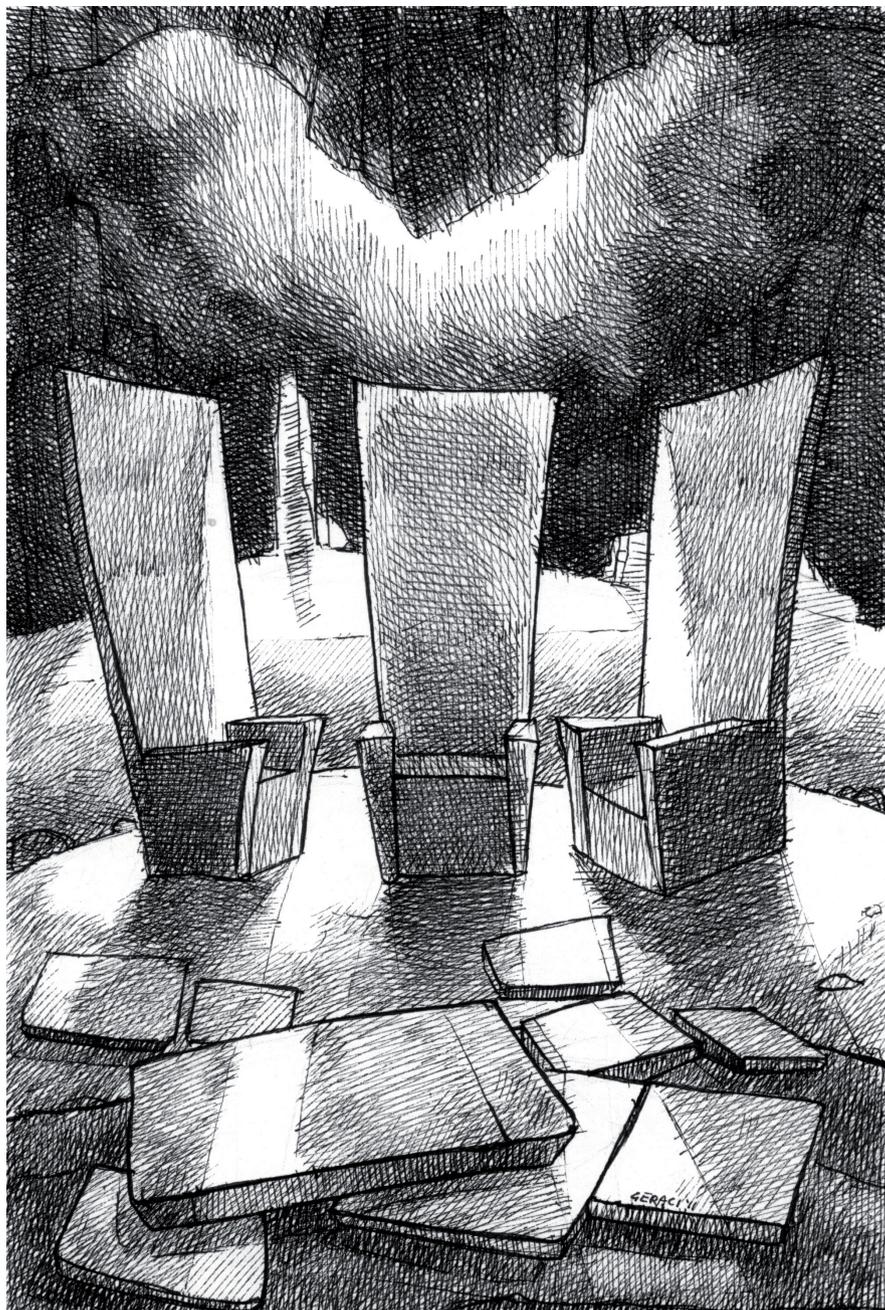
E si potrebbe continuare all'infinito a scrutare, vagliare e discutere la portata semantica di quest'immagine schiacciante, per gli occhi e per l'anima.

Tradotto nelle forme delle arti e, più specificamente, in quelle della letteratura e del cinema, quanto detto si ricollega al concetto di apocalittico e di distopico; in altre parole al *fantastico* e, attenendoci alla tassonomia *ufficiale*, alla fantascienza, nelle sue declinazioni più pessimiste.

Se Emil Cioran scrisse che «i nostri sogni per l'avvenire sono ormai inseparabili dai nostri terrori», la narrazione distopica da questi (possibili) terrori ci mette in guardia, spingendo l'uomo a un'inevitabile riflessione sulla sua natura.

Siamo ancora vivi e vegeti e apparentemente liberi. È questo il primo pensiero che sovviene, leggendo e rileggendo questi romanzi, vedendo strane pellicole o ammirando, affascinati, le tavole di alcuni fumetti. Muti rimaniamo, di fronte al peggio che la razza umana potrebbe fare a se stessa negli anni a venire, visioni dal futuro descritte mirabilmente dai numerosi autori che si sono dedicati a tratteggiare affreschi di società distopiche.

A volte sembrano paesaggi lontani, come remote epoche passate... eppure, di questi tempi, basta sfogliare un quotidiano per venire travolti dalla consapevolezza che in realtà non è così e che, forse, il 1984 di Orwell non è poi così lontano, ma sta lì, dietro l'angolo.



Magari aspetta che le masse diventino ancora più amorphe, che i *dormienti* di eraclitea memoria, masse simili a mandrie, oggi in corsa nella frenesia dei consumi, si decidano, infine, a schiacciare gli *svegli*, durante il loro folle percorso.

Retorica e melodramma? Si è costretti a rispondere *forse*.

Ma facciamo, per un attimo, un passo indietro. Per capire cosa si intenda con il termine *distopia*, bisogna soffermarsi sull'opposto che l'ha generato. Le origini della parola *utopia* si ritrovano nell'opera omonima di Thomas More (1478-1535), in cui viene tratteggiata una società ideale, organizzata secondo regole ben precise, atte a garantire il totale benessere del popolo.

Nei secoli successivi, il termine perderà il legame diretto con il suo inventore, per andare a designare una pluralità di progetti di organizzazione sociale prossimi, secondo gli ideatori, alla perfezione, e regolati da particolari e rigidi principi, passando dal socialismo utopico per approdare, nell'ottocento, a quello marxista.

È importante sottolineare come il concetto di utopia porti in sé, anche etimologicamente, il presupposto dell'irrealizzabilità, aspetto che nell'immaginario collettivo sembra essere ben radicato, primeggiando sulla spinta vitalistica e immaginifica che contraddistingue parte della speculazione contemporanea sulle utopie, intese non in senso classico, ma come programmi aperti, tendenti al miglioramento delle civiltà.

Distopia è dunque l'inverso dell'utopia, ma anche degenerazione di questa; gran parte dei sistemi politico-sociali distopici rappresentati nella narrativa letteraria e sul grande schermo erano in origine pensati, dai loro fondatori, come utopie, che poi hanno portato, per l'eccessiva dogmaticità dei principi, per la divinizzazione di chi quei principi li ha partoriti (o per la sua *sacralizzazione* economica), all'inverso di essa; ne scaturiscono stati che sono costruzioni politiche *esasperatamente* sociali, in alcuni casi anche più oppressivi dei grandi regimi del novecento, ma sempre a essi legati in modo indissolubile; sia per la rappresentazione che viene data dei sistemi di controllo sulle masse e dell'iconografia di propaganda, sia perché da essi direttamente ispirati.

In queste future apocalissi dell'anima, la tecnologia sembra allearsi con il potere costituito e, per sfuggire a entrambi, spesso non rimarrà che una fuga disperata dagli esiti alterni. Soltanto nell'ultimo ventennio del novecento, il *cyberpunk*, interessantissima e feconda filiazione del genere distopico, ci suggerirà che le armi del sistema possono essere usate per combatterlo.

Oggi, in relazione a questo vasto universo dell'immaginazione, stiamo assistendo al recupero e all'analisi di romanzi, film e cartoni animati, prima ignorati o lasciati all'ambito (*ghetto?*) specialistico, poiché considerati parte di una cultura bollata fino a ieri come *bassa*, dalla critica nazionale più conservatrice, in quanto considerata di consumo, infantile o semplicemente per comodità.

Conseguenza di ciò, è stato il recupero di un ampio catalogo di personaggi/icone che hanno caratterizzato l'infanzia e l'adolescenza di molti ragazzi nati negli anni '70 o nei primi anni '80, periodo in cui anche in Italia si affermava l'animazione giapponese di matrice fantascientifica (ma non solo), portando con sé inevitabili mutamenti nei gusti dei giovani circa l'intrattenimento televisivo e facendoli anche entrare in contatto con un sistema di valori complesso e affascinante, come quello nipponico.

Fra la miriade di personaggi giunti dal Sol Levante, uno di quelli ricordati con maggiore affetto è senza dubbio Capitan Harlock, figura ideata dal manga-ka Leiji Matsumoto e resa nota al pubblico mondiale con l'anime tratto dall'opera fumettistica omonima che lo aveva per protagonista.

Pur se mandata in onda in modo discontinuo, la serie del pirata spaziale ha lasciato un segno indelebile nell'immaginario collettivo del pubblico italiano, rendendo Harlock un volto familiare per chi in quel periodo era bambino o ragazzo.

Con il naturale ricambio generazionale della produzione animata giapponese, durante il corso degli anni '90, di Harlock si erano perse un po' le tracce, salvo poi ritrovarlo di nuovo sulla cresta dell'onda grazie all'esplosione del mercato dei manga e al *revival* delle mode e della cultura pop degli anni '70 e '80.

Harlock, dunque, ha ricominciato ad apparire in giro, posizionandosi anche in contesti del tutto nuovi; non di rado si è visto su alcuni manifesti per strada, su certi siti internet d'area e nelle parole di giovani attivisti di determinati movimenti politici, che potremmo identificare come di ispirazione fascista, diretta o collaterale. Questi movimenti hanno recentemente rivolto l'attenzione verso alcune opere di genere distopico, trovando spesso nei protagonisti di queste, icone di ribellione, verso cui suggerire un'ipotetica identificazione.

L'epopea fantascientifica di Capitan Harlock ha degli evidenti tratti in comune con la distopia; sulla Terra del 2977 vige una forma di governo mondiale che sembra avere annullato tutte le divisioni e i conflitti dei secoli passati. Grazie all'impiego dell'alta tecnologia, il benessere si è trasformato in opulenza e gli uomini hanno perso qualsiasi spinta verso il progresso, rimanendo in balia dei propri istinti edonistici e del controllo delle autorità, che riescono a influenzarne le pulsioni, mezzo onde radio. Nell'opera si lascia intuire quanto questa ricchezza sia comunque effimera; le risorse sul pianeta Terra sono esaurite e quelle degli altri pianeti colonizzati, presto faranno la stessa fine.

In questa situazione, la classe politica viene rappresentata come un gruppo di ometti istupiditi, che non pensano a nulla che non sia l'assicurazione per il futuro del proprio *status quo*, disinteressandosi del destino dei popoli governati. Persino dinanzi alla minaccia di un'invasione aliena, questa élite dominante preferisce chiudere gli occhi, continuando a sollazzarsi con i beni accumulati.

Il quadro, con le dovute semplificazioni, combacia *anche* con alcuni dei *leitmotiv* della critica che i movimenti di cui si è detto, pongono nei con-

fronti delle democrazie odierne, facendo leva sui concetti negativi di mondialismo e di plutocrazia.

In questo contesto, Harlock incarna, a tutti gli effetti, la figura del ribelle che lotta contro il sistema, mettendone in dubbio non solo l'aspetto politico, ma anche il complesso valoriale da questo derivato, causa e al contempo risultato della decadenza morale in cui è caduta la razza umana.

Quello del Capitano è lo spirito del guerriero votato all'azione, che è tale anche nell'aspetto (ricordiamo la cicatrice e la benda sull'occhio) e che segue un proprio codice etico, nato dall'incontro dei principi del Bushido con la tradizione letteraria del fuorilegge gentiluomo tipicamente occidentale. Questo modo reattivo e dinamico di vivere la vita, va a scontrarsi con l'attitudine mite e imbelli delle masse (bor-



ghesi), le quali preferiscono scaricare su Harlock la colpa del disastro imminente, additandolo quasi come un *male assoluto*, da cui derivano le disgrazie della Terra, pur di evitare di aprire gli occhi e di prendersi delle responsabilità.

Ed ecco un altro elemento suggestivo, che dice molto sulle analogie riscontrabili tra le vicende del personaggio e la retorica dell'area politica in questione.

Aggiungiamo che, pur combattendo per il bene del Pianeta, Harlock vive costantemente il dramma del rifiuto e dell'incomprensione da parte dei terrestri, per cui egli è e rimane un criminale.

Si tratta di un elemento che ha certamente stimolato le simpatie di questi nuovi movimenti per il pirata spaziale.

Già dal '43, il fascista avverte, insieme al peso della sconfitta imminente, il malessere che la società italiana *redenta* prova verso di lui, basti considerare la deriva pessimistica delle canzonette della Rsi, incarnata perfettamente dal brano *Le donne non ci vogliono più bene*.

Questa *sindrome del ghetto*, si ripercuoterà poi su tutti i movimenti post-fascisti degli anni a venire, sino ad arrivare ai giorni nostri. Se ne può tenere traccia facilmente, prestando orecchio alla cosiddetta musica alternativa, per scoprire poi come questo sentimento, con il passare degli anni, sia diventata un tòpos del genere, che vede i militanti – gentiluomini naturalmente – venire considerati banditi o comunque personaggi poco raccomandabili, dalla *gente per bene*.

Sull'Arcadia, la nave del pirata spaziale, vige in apparenza il caos; quando l'equipaggio non è impegnato in spettacolari manovre, ciascheduno fa ciò che preferisce, dandosi a giochi e a scherzi quasi infantili, per poi riacquistare, nei momenti decisivi, piena consapevolezza della gerarchia che si è tenuti a rispettare, rivelando una magistrale padronanza dei propri compiti e un ferreo rispetto della catena di comando.

Goliardia e gerarchia, due concetti di certo familiari a chi ha visto in Harlock un'icona politica, si mischiano, per dare l'immagine di un gruppo di guerrieri affiatato, ove l'integrazione nell'equipaggio di una nave da guerra non corrisponde alla limitazione delle libertà personali, ma proprio alla realizzazione di queste, in un mondo che ha perso qualsiasi slancio emozionale.

E se i festeggiamenti per i successi ottenuti riportano l'equipaggio dell'Arcadia in quello stato di apparente anarchia di cui si è detto, non possiamo non notare come Harlock sia sempre assente dai bagordi; egli è in ogni istante il Capitano, un aristocratico dello spirito che, mentre i suoi sottoposti si divertono, preferisce bere un calice di vino pregiato, solo con i suoi pensieri, ascoltando l'aliena Meeme suonare delicatamente l'arpa.

Ed ecco tornare il pirata a fare capolino sui manifesti, un ribelle dal piglio aristocratico, un po' anarca e un po' gerarca, con la divisa nera e il suo vascello con tanto di bandiera Jolly Roger sventolante; quel teschio con le tibie che tanto ricorda graficamente un altro tipo di *testa di morto*.

Ci si chiederà, infine, se questa appropriazione, adozione, o come la si preferisca chiamare, sia lecita o meno. Chi scrive parte dal presupposto che nessuna appropriazione politica di opere d'invenzione sia lecita, se non avallata dall'autore, seppure indirettamente.

Un noto professore di Oxford, tale J.R.R. Tolkien, nell'introduzione al suo libro più famoso, parlò del concetto di *applicabilità*, che ineriva al rapporto esclusivo e personale del lettore con l'opera fruita, nella quale egli può scorgere il proprio pensiero e le proprie convinzioni, ove riconosca una certa sovrapposibilità fra queste e i contenuti del testo. Qui però si è andati oltre questo concetto, fornendo una vera e propria interpretazione di parte e, malgrado le assonanze interpretative di cui si è parlato, il parere definitivo spetterebbe allo stesso Leiji Matsumoto, che – è il caso di ricordarlo – non ha mai parlato della sua creatura in questi termini.

Giuseppe Aguanno

