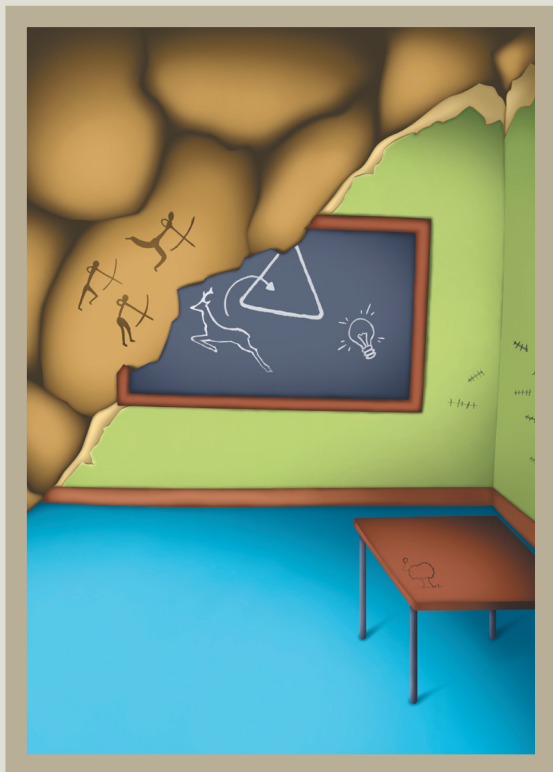


il PALINDROMO

Storie al rovescio e di frontiera

4

Rivista trimestrale illustrata anno I numero



Di-segni

Codici di geometrie esistenziali



il PALINDROMO Storie al rovescio e di frontiera

ISSN 2039-9588

Rivista trimestrale illustrata, anno I, n. 4, dicembre 2011

Registrata presso il Tribunale di Roma n. 10/2011 del 20 gennaio 2011

© 2011 - Tutti i diritti riservati

Sito internet: <http://www.ilpalindromo.it>

info@ilpalindromo.it

redazione@ilpalindromo.it

Ideata da Francesco Armato e Nicola Leo

Direttore responsabile: Giovanni Tarantino

Direzione editoriale: Francesco Armato, Annalisa Cangemi, Carlo De Marco, Nicola Leo, Giovanni Tarantino

Redazione e ufficio stampa: Francesco Armato, Annalisa Cangemi, Nicola Leo

Editing e grafica a cura di Nicola Leo e Francesco Armato

Logo e Heading a cura di Alessio Urso

Illustratori: Simone Geraci, Claudia Marsili, uno scoiattolo (Danilo Musci), Paolo Massimiliano Paterna, Monica Rubino, Vincenzo Todaro, Angela Viola e il vignettista Giuseppe Enrico "Pico" Di Trapani

Hanno scritto in questo numero: Giuseppe Aguanno, Annalisa Cangemi, Pierina Cangemi, Federico Carbone, Giuseppe Enrico Di Trapani, Armando Gnisci, Luciano Lanna, Leira Maiorana, Giustina Selvelli, Andrea Settis Frugoni

Si ringrazia Francesco Benigno per l'intervista concessa

Tutti i saggi pubblicati nella sezione *Eco vana voce* vengono valutati dalla redazione e da almeno due referee anonimi (*peer-reviewed*)

In copertina: uno scoiattolo, *Di-segni*, 2011



il PALINDROMO

Storie al rovescio e di frontiera

I / 4, 2011

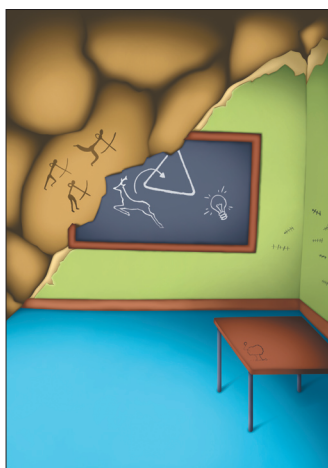
Di-segni

Codici di geometrie esistenziali

Indice

Editoriale	7
I verbi brevi	
<i>9 cigolii logici</i> ovvero ovvero l'aggressiva duplicità e il capovolgimento di senso dei simboli leghisti	13
<i>9 nasi sani</i> ovvero ovvero in direzione ostinata e contraria. Il palindromo esistenziale di Horcynus Orca	17
<i>Ameno fonema</i> ovvero l'arte dell'inganno	23
<i>E noi sull'illusione</i> ovvero come è nata e com'è morta la croce celtica, simbolo politico quasi per caso	27
<i>9 tre sedili deserti</i> ovvero mondi in rovina e pirati spaziali: Harlock, il libertario dello spazio	33
<i>Eterni in rete</i> ovvero di' segni	41

<i>La voce vola</i>	ovvero di-segni di un Codice infinito	47
<i>Lo so io solo</i>	ovvero aggrappati a “Un anello che non tiene”	55
<i>Radar (l'individua individui)</i>	ovvero attualità e significato dei simboli politici nell'analisi di Francesco Benigno	63
<i>In otto bottoni</i>		69
<i>9 bar arabi</i>	di Armando Gnisci	71
<i>E la mafia sai fa male</i>		75
Eco vana voce		
Luciano Lanna	<i>La carica libertaria dei fumetti contro i conservatorismi democristiani e comunisti</i>	87
Leira Maiorana	<i>Nel segno dello shâh mât</i>	97
Federico Carbone	<i>Il fenomeno dell'inculturazione cristiana all'interno della simbologia romana</i>	111
Giustina Selvelli	<i>Diaspora armena e alfabeto: etnosimbolismo di una scrittura identitaria</i>	131
Urs Kurth	<i>Corporalità</i>	149
Tavola delle illustrazioni		155



Chiudiamo il nostro primo anno di vita con una pubblicazione ricchissima di contributi: *Di-segni. Codici di geometrie esistenziali*, è un numero pieno di idee e immagini, gravido di parole e di storie.

In questi tre mesi abbiamo constatato con soddisfazione che il tema pensato e scelto dalla nostra redazione ha riscosso, forse più che nelle precedenti uscite, interesse e curiosità – come d'altronde era nelle nostre intenzioni e nei nostri auspici. «il Palindromo», in fondo, cerca soprattutto questo, partecipazione e creatività; se continua così avremo sempre meno ragioni per alimentare il nostro indefesso e innato disincanto.

Nella realizzazione di questo numero ci è stata data una mano persino da chi probabilmente non sa della nostra esistenza; a risolvere l'annoso problema della scelta di un titolo quanto più possibile esaustivo ha pensato Franco Battiato: per i pochi che non lo sapessero, *codici di geometrie esistenziali* (per alcuni “geometria esistenziale”, ma a noi piace di più così) è una frase del celebre brano *Gli uccelli* e riassume tutti i significati possibili che un numero monografico sui simboli e i segni può racchiudere. I codici, se interpretati, diventano linguaggi vivi, lessico masticabile su cui ragionare liberamente. Tradurre simboli e icone culturali significa porsi oltre le parole e avventurarsi in uno spazio fluido in cui immagini (di-segni) e significanti oscillano e danzano, si mischiano o si differenziano prima di convertirsi definitivamente in un'unica entità di significato, razionale e razionalizzabile.

La sezione *I verbi brevi* si apre con una novità, la magnifica illustrazione del giovane disegnatore Paolo Massimiliano Paterna, a cui tutta la redazione dà il benvenuto.

Nuove rubriche e dunque nuove prospettive d'indagine critica accrescono questa quarta uscita: come un telescopio puntato su mondi in rovina, *I tre sedili*

deserti a cura di Giuseppe Aguanno, si presenta come uno spazio oscuro e profondo, lontano dall'effimero baccano delle masse, da cui emergono discussioni "distopiche" e sagome di personaggi che si muovono ai margini del sistema.

La voce vola (palindromo sillabico), inaugurata da Pierina Cangemi, rappresenta invece una scommessa su cui puntiamo con convinzione. In essa il linguaggio cambia e si fa più rarefatto e sensoriale, le note trionfano sulle lettere (scopriamo che la costruzione di un palindromo non è prerogativa assoluta di consonanti e vocali) e la musica entra senza frastuoni tra le pagine della nostra rivista.

Si registra anche il gradito ritorno di quella che è forse la rubrica più intrinsecamente "palindroma", *Lo so io solo*. In questo specchio virtuale le opinioni opposte di due personaggi sono messe a confronto sulla medesima questione, nel caso specifico è la "politicizzazione" dell'opera di J.R.R. Tolkien l'oggetto del contendere. Da qui in avanti questa nostra "rubrica siamese" proporrà anche – ed è questo il primo esperimento – articoli e interviste rintracciate negli archivi e forse troppo presto dimenticate.

Ancora una volta *Radar* ha il piacere di accogliere un'intervista a un illustre ospite, lo storico modernista Francesco Benigno dell'Università di Teramo spiega e chiarisce il valore dei simboli politici oggi e l'utilizzo che di alcuni di essi si è fatto in Europa tra l'età moderna e l'epoca contemporanea.

Ne *I bar arabi*, precisamente da un giardino di Gerico, Armando Gnisci propone un'arguta riflessione in merito a un'usanza tutta spagnola...

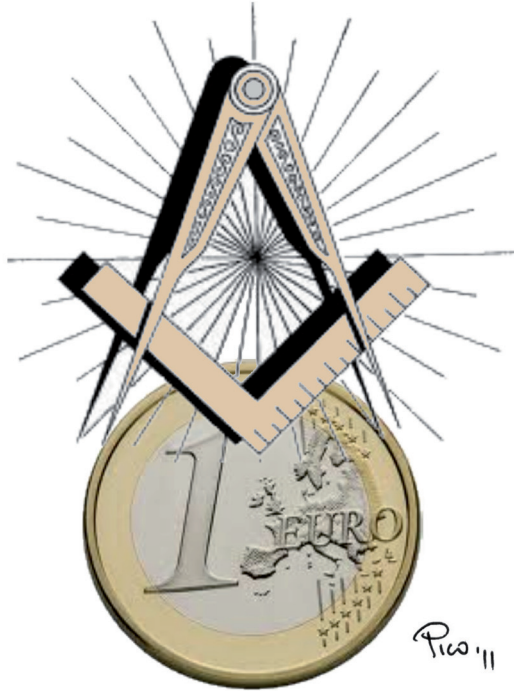
Completano *I verbi brevi* articoli di approfondimento critico: sul versante letterario (*I nasi sani e Ameno fonema*) l'attenzione si concentra su due libri "tremendamente" intriganti forse perché misteriosi e dalla forte connotazione allegorico-simbolica: si discute, quindi, degli strani casi rappresentati da *Horcynus Orca* (1975) di Stefano D'Arrigo e da *Linea di terra* (1992) di Eduardo Rebullà. Sul piano storico-politico, *E noi sull'illusione* ripercorre la storia, dai più misconosciuti, di un simbolo come la croce celtica, diventato nel tempo emblema identitario per i movimenti di estrema destra.

I cigolii logici, rubrica di critica socio-culturale che guarda più delle altre all'attualità, fa chiarezza su uno dei principali equivoci democratici che da un paio di decenni macchia il quadro politico italiano: la Lega Nord e la sua appropriazione indebita di simboli con ben altra e più gloriosa storia alle spalle.

Eterni in rete si conferma appuntamento fisso e immancabile; la rubrica più irriverente della rivista procede a zig-zag nel flusso disorganico del web e con sano sarcasmo fa in modo che il lettore... *di segni*.

Si chiude come sempre con *E la mafia sai fa male*, il bollettino d'aggiornamento sulla lotta alla mafia; l'attenzione è riservata a notizie che è bene conoscere, seppure poco battute dagli organi d'informazione.

BRUXELLES



"PRESE LE MISURE PER SALVARE L'EURO"

In questo numero, la sezione *Eco vana voce* – quella riservata ai saggi – è più che mai una miscellanea di apporti multidisciplinari, dall’etnolinguistica all’archeologia passando per la storia della letteratura e l’analisi socio-culturale.

Si parte dall’avvincente contributo del giornalista di lungo corso Luciano Lanna che, ripercorrendo le tappe della diffusione popolare del fumetto in Italia, parla anche e soprattutto di storia politica e sociale.

Il saggio della giovane studiosa Leira Maiorana, intitolato *Nel segno dello shâh mât*, è un itinerario originale e coinvolgente attraverso la metafora degli scacchi adottata da diversi autori e artisti in diversi momenti storici.

L'archeologo Federico Carbone mette in luce il fenomeno dell'inculturazione cristiana all'interno del mondo romano e dell'universo simbolico che da esso si è generato. Non mancano evidenti analogie tra il Cristianesimo e le religioni pagane che l'hanno preceduto.

Il saggio della studiosa linguista e antropologa Giustina Selvelli chiude la sezione riservata ai saggi.

La giovane ricercatrice spiega, in modo appassionato e appassionante la nascita della lingua armena; scopriamo così che i (di)segni costitutivi l'alfabeto sono il maggiore collante identitario per un intero popolo, unito più dalla lingua che dalla geografia.

Come ormai consuetudine è un *visual essay* a calare il sipario sul numero. Il saggio per immagini che presentiamo in questa occasione è intitolato *Corporeality* ed è opera del fotografo svizzero Urs Kurth. L'artista, in passato, ha lavorato anche in Italia ed espone con regolarità in giro per l'Europa. Pubblichiamo con orgoglio quattro suoi lavori di contenuto sacro.

«il Palindromo» è una rivista militante, non nel senso politico, ma non per questo meno militante. Militante perché combatte, affronta faccia a faccia la noia e il vuoto parlando di letteratura, arte e storia, seguendo quelle che per altri sono delle *traiettorie impercettibili* e che per noi, invece, sono le uniche possibili vie di fuga per scacciare la monotonia e lo squallore dei nostri giorni.

Il primo anno è andato, mantenendo le stesse idee e convinzioni «il Palindromo» va avanti; *in direzione ostinata e contraria*, questo è ovvio.

Francesco Armato

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...

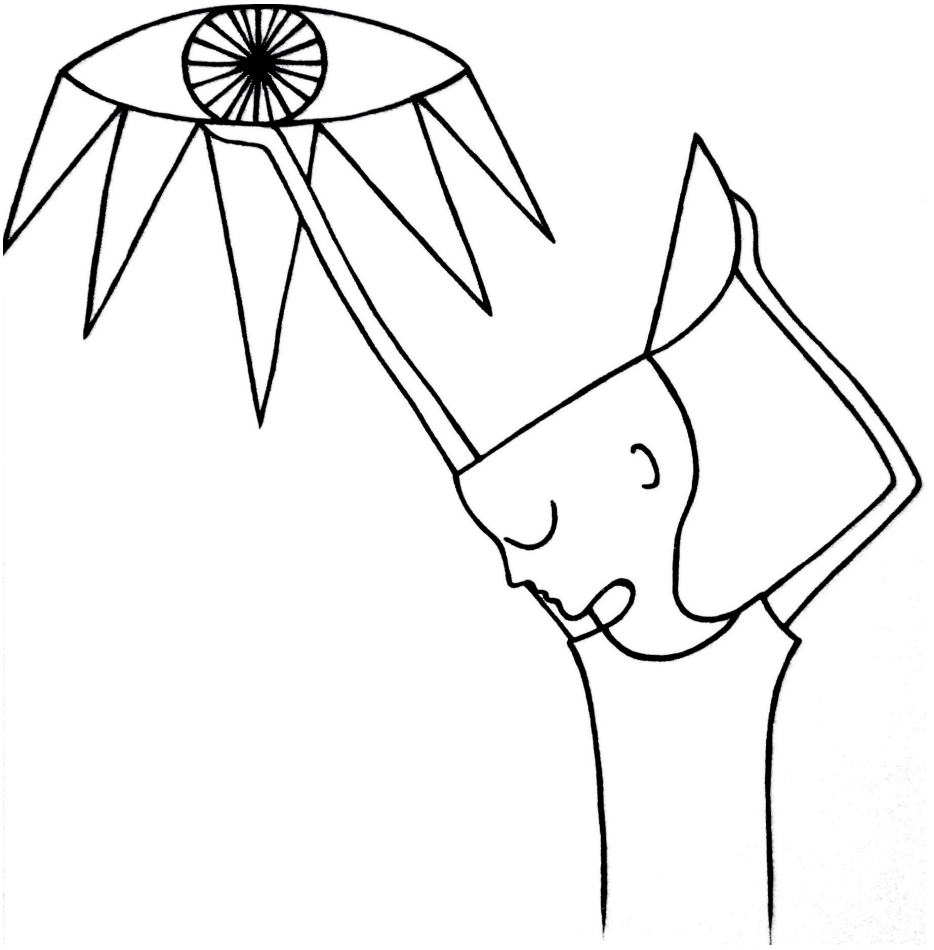
Invece il "sole delle Alpi" è stato addirittura registrato come logo nel 1999 dall'Editoriale Nord (proprietaria de *La Padania*) divenendo ufficialmente il simbolo di un partito e di un movimento politici e non solo di un'area territo-

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.

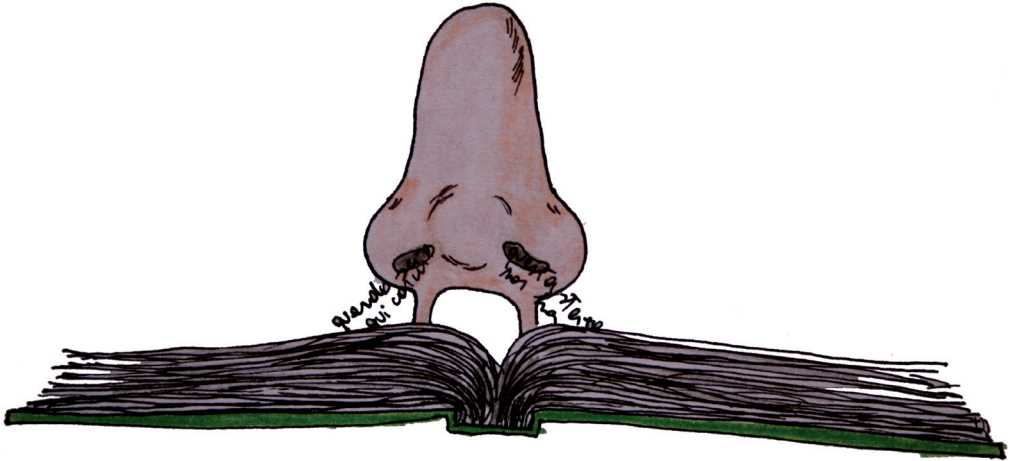
Ma la Lega ha trasformato l'incolpevole simbolo risorgimentale in un eroe del regionalismo padano che invita alla battaglia proprio contro quella idea di nazione che aveva rappresentato un secolo prima. E tutto ciò, ancora una volta, nel silenzio dello Stato e della cultura italiani.

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

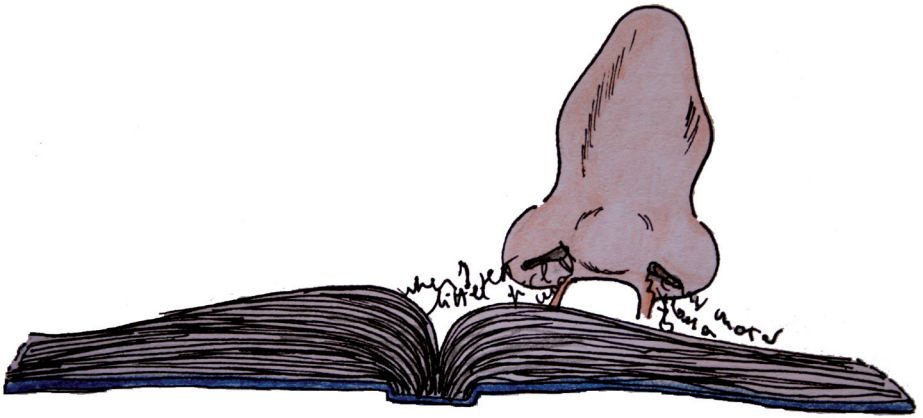
portata di mano. È un'opera difficilmente digeribile come la carne delle *ferè*, i malefici delfini che infestano le acque dello Stretto di Messina e le pagine del racconto. Ci si perde negli spazi reali o immaginari che 'Ndrja Cambria attraversa, a partire dal fatidico 8 settembre 1943, data significativa 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*.

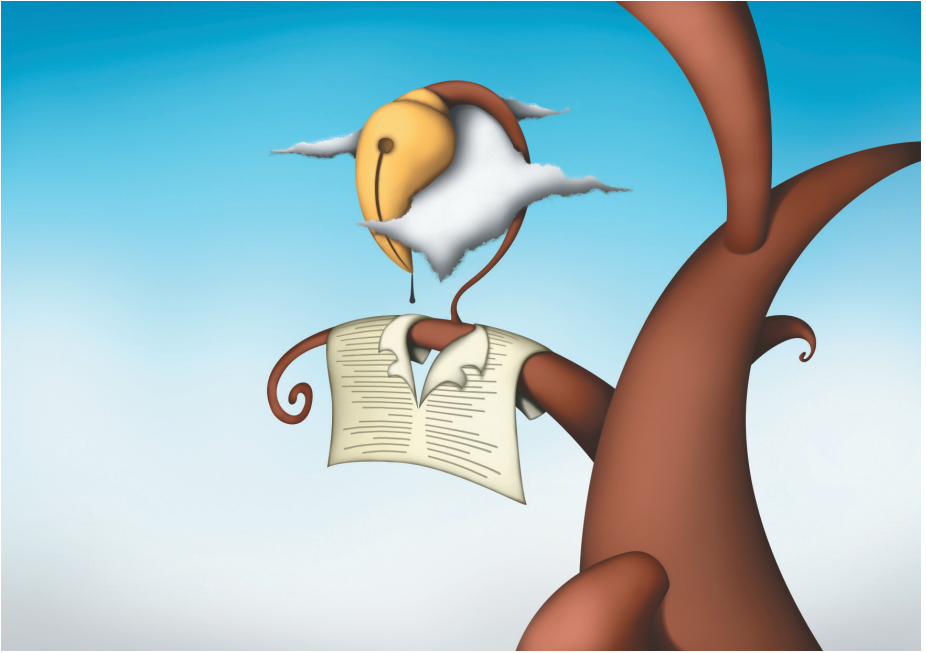
La storia si dipana lungo il groviglio di vicoli del centro storico. La città si offre infatti allo scrittore palermitano come scenario adatto ad accogliere il dramma e la bellezza, l'amore e la distruzione, la vita che trabocca palpitante dagli anfratti, come il penetrante profumo di gelsomini, e la 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

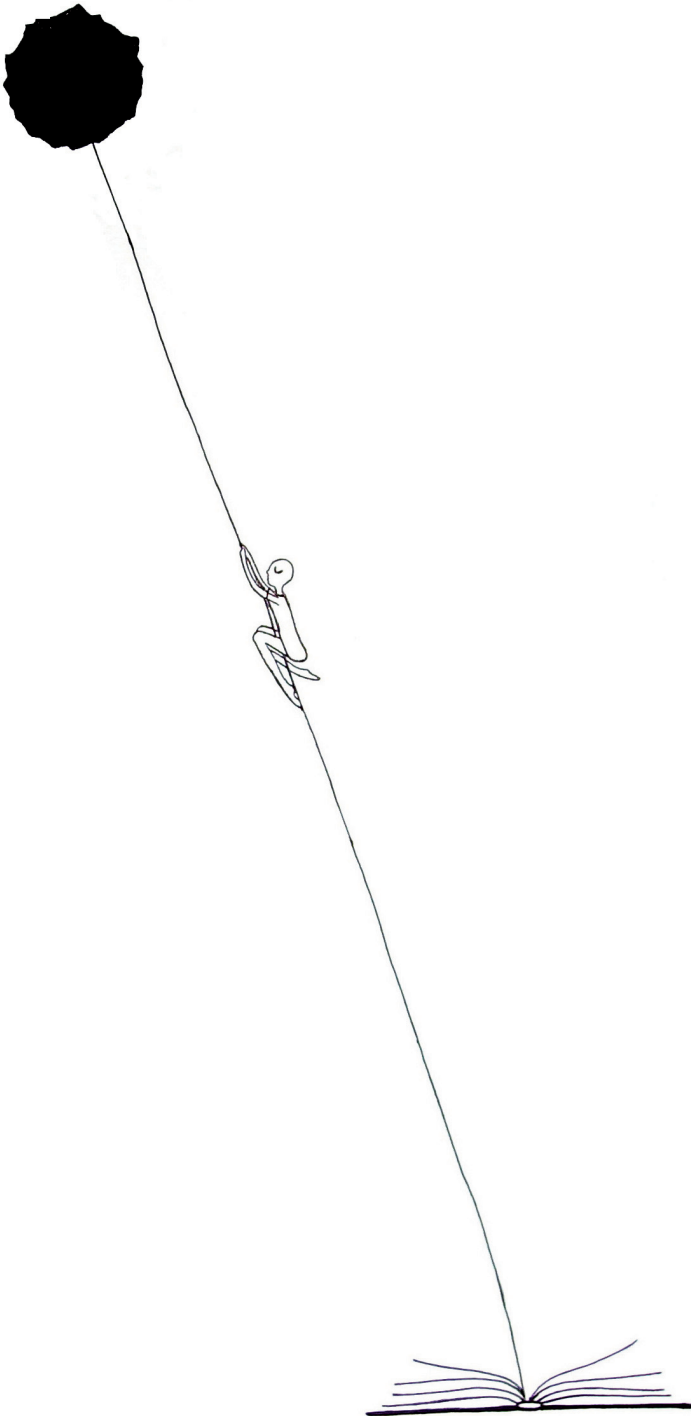
*E noi sull'illusione...
ovvero viaggio al contrario numero 3:
Come è nata e com'è morta la croce celtica,
simbolo politico quasi per caso*

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.

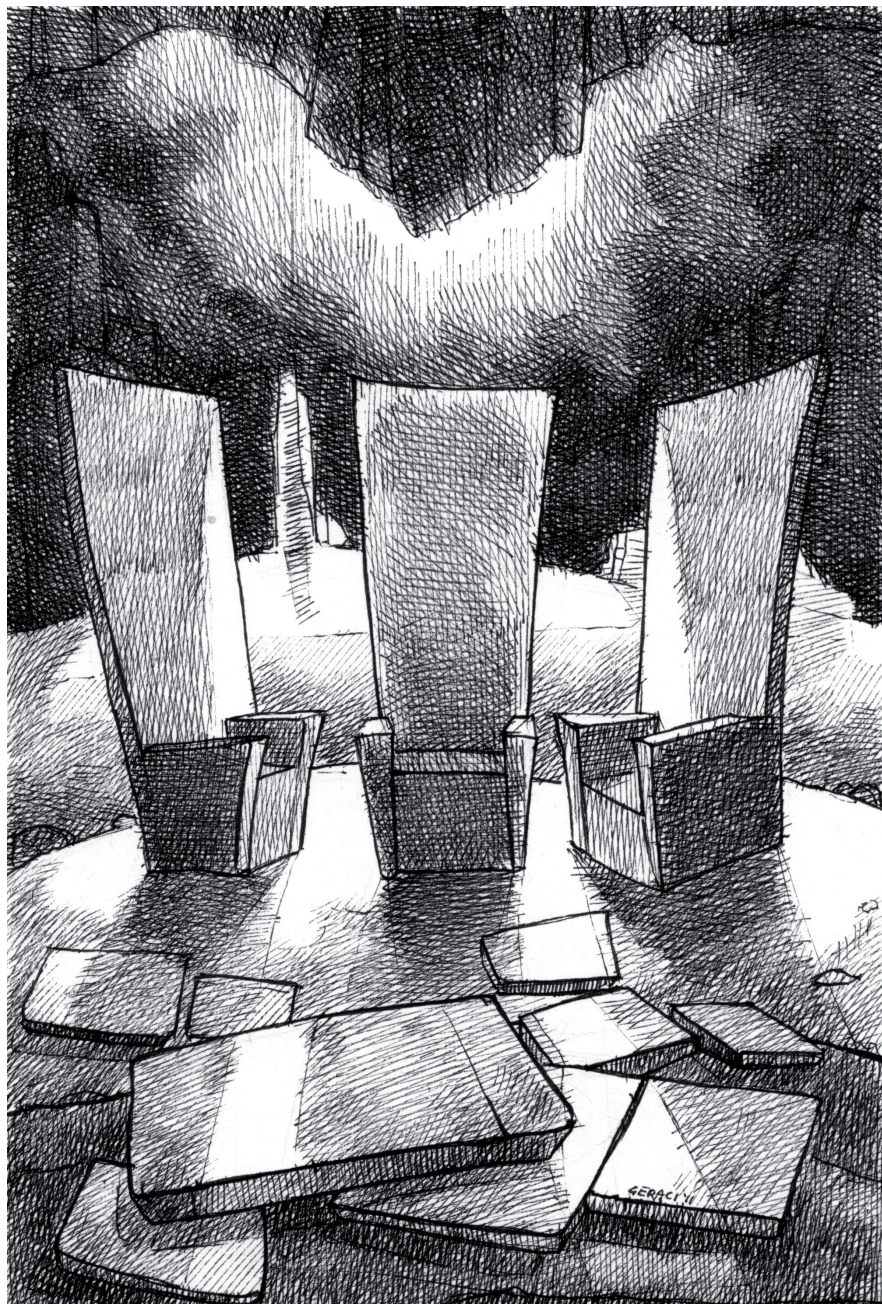
E si potrebbe continuare all'infinito a scrutare, vagliare e discutere la portata semantica di quest'immagine schiacciante, per gli occhi e per l'anima.

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.

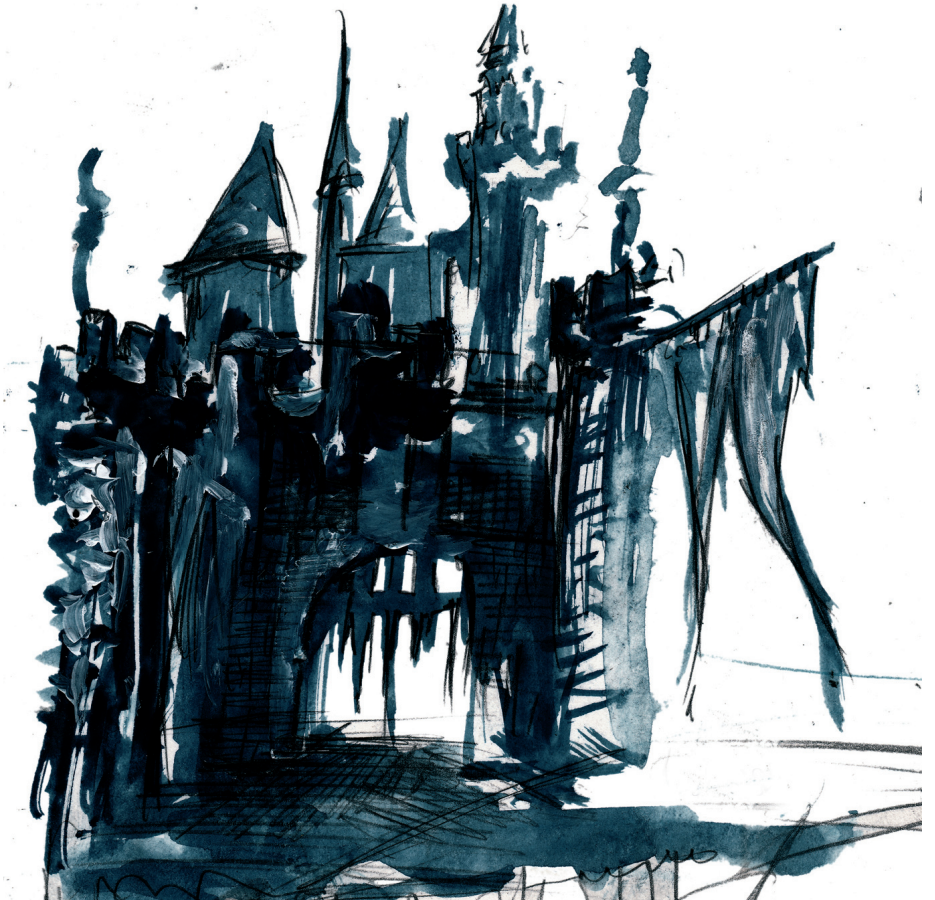
In questa situazione, la classe politica viene rappresentata come un gruppo di ometti istupiditi, che non pensano a nulla che non sia l'assicurazione per il futuro del proprio *status quo*, disinteressandosi del destino dei popoli governati. Persino dinanzi alla minaccia di un'invasione aliena, questa 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 imbelle 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

Eterni in rete

ovvero di' segni

Apri il nuovo numero di *Il Palindromo* e di' segni. No, non devi disegnare, devi dire: segni. E se ti sfugge il senso, eccolo qua: codici di geometrie esistenziali. Un numero che vuole lasciare le strade pià battiate per trovare: ad esempio, il sito www.disegni.org, di prossima apertura, come annuncia la pagina. Di che tratta? Si può cliccare su varie iconcine che rimandano a meteo, cibo, passatempo, compro eccetera.¹ Di tutto un po', ma di segni per ora pochi.² Qualche spiegazione si può trovare nell'unico collegamento senza icone, un www.antical.it che rimanda forse a una versione antica del sito?³ Ma no, si tratta di un sito che vende prodotti *anticalcare*, grazie ai quali "l'acqua dura non fa più paura".⁴

Proviamo allora con www.disegni.it. Siamo ancora nell'idraulica: un tubo. Molto meglio www.disegni.com, che offre "cardboard furniture" e "creative design". Il solito provincialismo pare sposare l'inglese a sproposito (il resto del sito è in italiano), ma è subito riscattato⁵ cliccando⁶ sulle info all'azienda: "Disegni nasce nell'aprile 1996 con l'obiettivo di portare il design nel settore cartotecnico". Sono disegni di design: l'azienda realizza mobili in cartone (*cardboard furniture*) e oggetti vari, come sedie, librerie, cassettiere, pareti divisorie, manichini e via designando. Con un'attenzione

1 Però si possono contattare, c'è un numero di telefono e c'è un indirizzo di posta elettronica.

2 Io non li contatto.

3 Ovviamente in inglese "antical" non significa antico. Ma viviamo in una terra – cfr. <http://www.interdis.it/impres.php?id=40> - spesso convinta che basti togliere una vocale per essere inglesi e con ciò internazionali, o che almeno così la pensi the clientel: nel caso citato nell'inciso, in provincia di Bologna (a Crespellano), c'è un meraviglios "Nome aziendale: MARKET INGROSS srl", in via Provinciale 29. Roba da provocare brivids, o, volendo essere provinciali (tipo al numero 29), crespe in un post innominabil.

4 La tentazione è comprensibile, ma occhio ad usare questo motto. È registrato. Libere variazioni come "lotta pura calcio non dura" e "acqua moscia senza galoscia" sono libere come fringuelli, ma non hanno il fascino dell'originale.

5 La sensazione è che scatti due volte, cioè.

6 Ritenevo di aver mal digitato, ma no: il correttore automatico di Word corregge cliccando in ciccando. Bello, eh? Microsoft sempre sul pezzo, più aggiornato di un domani.

all'ecologia affatto disprezzabile e gusto estetico.⁷ Le sedie di cartone sono state usate anche per produrre installazioni artistiche, come quelle vedibili su “SEDIA S1..seDIAMOCI con arte”⁸ oppure opere come quella di Angelo Ruta, una Sedia di rovi.⁹

C'è poi www.disegni.biz, il sito di Marco Pastorino che offre servizi e progettazioni legate al mondo dell'architettura. Disegni perché è un designer, pare. Mah! Il sito non è splendido da navigare, ma è molto interessante, specie nel gemello di cui Castorino¹⁰ è promotore, <http://www.slowarchitecture.it>.

E i codici di geometrie esistenziali? Prima di tutto: il testo della canzone di Battiato *Gli uccelli* parla di “geometria esistenziale” (così il sito ufficiale del Catanese¹¹), ma poi quando canta un po' par dica al plurale un po' no. Singolare, no? Sni. In rete comunque sembrano furoreggiare le molte: come nei primi quattro indirizzi in cui ci imbattiamo. E allora:

1) <http://teoborroni.wordpress.com/2008/02/11/codici-di-geometrie-esistenziali>.¹² È il titolo di un articolo scritto nel febbraio 2008, e si apre con una citazione del nasone fiorentino: “... Non vogliate negar l'esperienza / di retro al sol, del mondo senza gente. / Considerate la vostra semenza / fatti non foste a viver come bruti / ma per seguir virtute e canoscenza”, per poi proseguire con una serie di autoconsigli di vita: “Delle regole sono necessarie: inquadrare degli obiettivi almeno parziali è utile e per perseguirli ho stabilito delle regole, ragionate, motivate, non imposte dall'alto, da nessuna legge o religione, ma solo da quella che normalmente viene codificata come coscienza”.¹³ Seguono una serie di consigli che, se seguiti da tutti, farebbero di questo mondo un posto migliore, da “1) nutrire il corpo attraverso il cibo e l'anima attraverso letture, esperienze, incontri.

7 Ne resta di più se non devi usare la creatività per trovare un nome e due parole italiane per spiegarlo. Hanno un sacco di gusto estetico nel progettare i mobili, quelli di Disegni.

8 Maiuscole e minuscole sono così. <http://disegnimilano.blogspot.com/2011/06/ecoinstallazione-sedia-s1sediamicoci-con.html>. Per sedersi su alcune di queste, più che di arte si avrebbe bisogno di sopravvivere al lieto impatto di alcune putrelle di ferro piombate (“ferrate” non va) giù da 10 metri di altezza, attendendo l'incontro stesi a terra.

9 I rovi sono dipinti. Potenza della metafora.

10 Ovviamente è Pastorino. Grande Microsoft!

11 Data l'antica rivalità tra Palermo e Catania, gli estimatori panormiti dell'autore di *Un'estate al mare* sono lacerati da due tensioni opposte, una d'amore e l'altra di suca. Nel 1996 il comune di Gangi (PA) ha provato a spargere balsamo su questa ferita, conferendo a Battiato la cittadinanza onoraria.

12 I dubbi sono odiosi e il tempo è galantuomo. Nella domopagina del sito si legge: “Recentemente, non trovo più stimolante scrivere su questo blog. Non so se sia una cosa passeggera” eccetera. Data annuncio (ultimo articolo pubblicato sul sito): 6 luglio 2010.

13 Spesso la coscienza è una questione di igiene (vedi nota 12bis), bene far charezza da subito. S può fare gli asn per un semplice errore di battitura? Sì.

^{12bis} “iGene! Perché non ci ho pensato? Ah già, sono morto” (S. Jobs).

Il benessere psichico e quello fisico vanno di pari passo”¹⁴ a “4) analizzare a fondo l’origine delle svariate paure, che creano quei muri mentali tesi a impedire il naturale evolversi dei desideri” fino a “7) cercare di ascoltare ed assecondare il naturale evolversi dei desideri più reconditi, perchè ho imparato che a volte la parte inconscia, subcosciente, è più saggia di quella razionale”¹⁵

2) <http://www.neteditor.it/content/164926/geometrie-esistenziali>. Poesia di Aurora M, che scrive: “Continuo ad essere angolo, /cercando l’ incastro nel cerchio, / lati retti¹⁶ / che non accettano curve, / su cui scivolano ali di carta / sospese tra sogni e segreti. / Mi adagio / in questo cono d’ombra e / coloro d’azzurro”.¹⁷ A corredo una bella¹⁸ foto di una sedia davanti a un campo. Gente che passa e commenta, Aurora risponde e ringrazia sempre.

3) <http://outrage.iobloggo.com/76/codici-di-geometrie-esistenziali/&cid=15863>. Prima di immergerci nella chicca al punto 4, un rinfrescante dialogo offerto da Outrage un po’ di anni fa, tra due amiche: “Sai che cosa mi piacerebbe fare?” – “Cosa?” – “Appena stai bene... prendere la Yaris e andare via come quando eravamo piccole...” – “E dove?” – “Pensavo alla Provenza, la Camargue, a ovest fino quasi in Spagna.” – “Sul serio?” – “Sì, la Yaris consuma poco e adesso c’è l’Euro. Se ci gira andiamo fino in Spagna.” – “Così, alla cazzo? Senza prenotare nulla?” – “Come quando eravamo piccole: una valigia, una cartina e la macchina. Niente hotel.” – “Devi fare il CD ‘da macchina’ con i REM e gli Eagles. (ride)” – “E i Led Zeppelin. E il CD di solo Battiato!” – “Battiato! Come cazzo non ci avevo pensato? Battiato è fondamentale!” – “Non c’è viaggio senza ‘Gli Uccelli’...” – “Una volta avevamo anche la mia Renault 5 senza clacson!” – “Ma avevamo comprato la tromba da stadio!” – “Sì, e io ti dicevo di suonare, e le vecchiette per strada saltavano come i pop-corn!” – (Ridiamo.) – “Cazzo, sembrava una portaerei con quella tromba da stadio, mica una R5!” – (La risata muore piano piano... Pausa.) – “Siamo vecchie?” – “Te ne frega?” – “In verità... non ci voglio pensare, credo di no. A te?” – “Ho sempre avuto le tette

14 Nutrire il corpo con letture, esperienze, incontri effettivamente ti lascia con una fame boia, mentre infilare il cibo nei pertugi nasali per raggiungere il cervello potrebbe faosidfjhaskdjhgapoiruaperpasfasja asdkfjhalkshjdfilas.

15 Alquanto necessaria, tuttavia e però, all’ascolto dell’altra parte, dotata di bocca piccolissima. Una strategia utile? Di fronte a un’alternativa che non riuscite a sciogliere, fate testa o croce: nel momento esatto in cui la moneta è in aria, una parte di voi tiferà per un risultato piuttosto che per un altro, anche se razionalmente non riuscite a decidere. Perché, come dice Guzzanti, la risposta è sempre dentro di voi, ed è sbagliata.

16 A proposito di rettitudine, una volta in televisione Battiato commentò Bush e le guerre in nome di Dio citando non mi ricordo più chi, con più o meno queste parole: “Definisce sacro il suo operato, e se stesso un uomo retto, ma di sacro ha solo un osso e di retto un buco”.

17 Un colore che presto diventerà inquietante, ho una premonizione di frequenza. Lo capirete: Miracolo! Imparerò cose nuove. Cfr. nota 20.

18 Bella davvero.



più molli delle tue!” – “zzo c’entra!” – “Puttana! Guarda che non mi lasci in camera per andarti a trombare il randagio di turno come facevi una volta!” – “I randagi di 40 anni non sono ‘randagi’ sono ‘barboni.’ E poi stai evitando di rispondere!” – “Non ce ne deve fregare, ok? Ma quando partiamo?” – “D’estate piena no...” – “Fine settembre?” – “Fine settembre!”. Fine del rinfresco e vai col 4. Tadaaaaaaaaaaaaaa:

4) <http://www.josaya.com/2010/10/codici-di-geometrie-esistenziali>. Il sito del trio Josaya¹⁹ (si vedono in alto a destra, annunciano: “Salute al Divino che è in Te”) si apre con una specie di fiocco di neve azzurrato che avrebbe fatto la gioia di Luce nel Superno cielo coi Diamanti. L’attacco è inaudito: “Esistono dei suoni caratterizzati da particolari frequenze, non sempre percepibili dall’orecchio umano, che possiedono un’influenza enorme sulla fisiologia dell’essere umano in quanto detengono una forma tale da produrre informazioni in relazione diretta alle leggi della creazione universale. Infatti è risaputo²⁰ che facendo uso di determinate frequenze libere da qualunque rumore di fondo, la ricer-

19 I tre si chiamano Giovanna, Sandro e Silvia, immagino il nome sia il risultato di alchimie prenominali. Ovviamente con J e Y, fa più indiano e quindi, per natura, esoterico e armonico con l’universo. A me piace più Van Dil, ma son gusti.

20 Davvero? Davvero? Non lo sapevo. Non lo risapevo. Cfr. nota 17.

ca interiore,²¹ è facilitata e fluidamente accompagnata. Un suono trasmesso in frequenza 528 HZ, definita anche la “frequenza Miracolo”²² è la stessa delle eliche del DNA, quella che abbiamo usato in sottofondo alle nostre affermazioni POSITIVE,²³ per esempio è molto utile per riarmonizzarsi ed eliminare le basse frequenze energetiche che ci possono influenzare negativamente”. E ancora: “La frequenza a 396 HZ ci aiuta a liberarci da ansie e sensi di colpa, così deleteri per la nostra crescita spirituale, i suoni in frequenza di 417 HZ ci permettono di liberarci più facilmente dalle influenze del passato, frequenze di 639 HZ rendono più fluida la connessione nei rapporti umani, ecc... Si tratta di frequenze che hanno davvero il potere di rigenerarci riparando e riprogrammando le informazioni contenute nel nostro DNA”. Miracolo! Altre immagini di fiocchi di neve azzurrati, e poi l'affondo:²⁴ “Le dottrine esoteriche antiche sono al corrente da sempre del fatto che il nostro corpo risponde direttamente a stimolazioni verbali e di pensiero.²⁵ Oggi la scienza è arrivata ad avvallare²⁶ queste conoscenze. Alcuni scienziati russi che hanno condotto delle ricerche sul DNA sono arrivati a comprendere e a dimostrare che la parte di DNA che è sempre stata considerata inutile (DNA rottame)²⁷ è la responsabile, tra le altre cose, dell'archiviazione di tutte le informazioni necessarie per tutte le forme di comunicazione umana. Pare che il codice genetico del DNA sia strutturato sulla base delle stesse regole su cui si basano le lingue umane per cui sono giunti alla conclusione (provandolo sperimentalmente) che i nostri linguaggi non siano comparsi sulla faccia della terra in un certo momento per caso (quandomai!), ma siano invece il preciso riflesso del DNA umano”. Insomma, è tutto

21 Questa virgola mi rende difficoltosa la ricerca interiore.

22 C'è un video che permette di ascoltare la frequenza Miracolo. In effetti, udendo il fischio della frequenza (pensate a un televisore che ha perso il segnale: ecco, è meglio), son riuscito a non picchiare chi mi stava vicino e a non infilarmi due banane nelle orecchie pur di non sentire più la frequenza. Miracolo!

23 C'è un sito apposito di Josaya che le vende (audio + pdf), a un prezzo di assoluto favore (stabilisce il valore e poi lo sconta a randa, Miracolo!), e sono “uno strumento eccezionale che faciliterà a tutti il percorrimto della strada verso il regno dei cieli”. Un P.P.S. avverte: “I prodotto che stai per scaricare sono unici nel web, non potrai reperirli in nessun altro luogo”. A parte il cimitero. O una qualche religione.

24 In realtà vanno avanti ancora un bel po', ma se continuo raggiungo il regno dei cieli, anche senza versare un bicchiere di vino nel te.

25 Vero. “È pronto”, per esempio, spesso porta ad effettuare una trasmigrazione del corpo vicino a un tavolo dotato di sedia. Capitava anche ad Achille. “Un penny per i tuoi pensieri”, invece, raramente produce il giusto guiderdone, pensateci (e quindi siate).

26 Nel senso di sprofondarle a valle, dal monte potrebbero sempre tornare giù.

27 Il DNA è come il maiale, non si butta via nulla. Ovviamente gli scienziati, le dottrine, la scienza eccetera sono citate senza riferimenti precisi, ma che importa: “Tutto è Uno” (cit.). O Panda, tipo. Bravo!

frutto di disegni intelligenti.²⁸ Notevoli i commenti, due per tutti: “GRAZIE!!! come ogni volta un granello di sabbia entra....”²⁹ e “dimostrare l’amore con l’interpretazione scientifica dei cerchi nel grano è strabiliante”.³⁰ In fondo alla pagina, altri tre libri si possono scaricare: *La vita della vita*, *Connessione alla vita* e *La morte della morte*.³¹ E a star zitti tutto s’è detto.

Certo, molto di più si potrebbe dire parlando di segni, simboli, memi, semi, scemi. Dato il momento, è tuttavia più appropriato³² limitarsi, augurando a tutti per il 25 dicembre un lieto festeggiamento del compleanno di un uomo che ha cambiato la storia dell’umanità: Isacco Newton.

Che le feste non vi sian gravi.

Andrea Settis Frugoni

28 Sulla storia del Disegno intelligente (una simpatica trovata di raffinate menti cristiane: in breve, se c’è evoluzione, è frutto di un preciso Disegno intelligente) si potrebbe andare avanti a lungo, ma la consapevolezza di non poterle superare quanto a vis comica mi allontana da sterile competizione e mi aiuta ad accettare il disordine della mia stanza. Evoluzione: perché fare tutto subito, se si è onnipotenti? Intelligente, no?

29 Al mare capita spessissimo. Il problema è quando non vuole abbandonare le mutande.

30 Soprattutto perché nell’articolo di Josaya su cui è postato il commento non se ne parla.

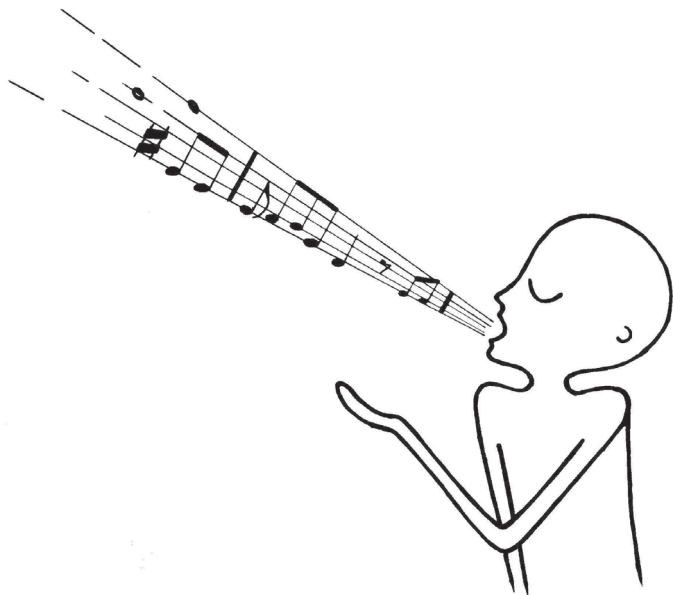
31 Il promolibro spiega: “la morte non esiste”. Vedi l’ignoranza come ti riempie i camposanti? E poi tagliano la cultura.

32 Ho l’influenza. Avrei timor di perire scrivendo per il Palindromo (ogni volta che devo scrivere un pezzo per la rivista me ne succede una), ma mi cfr. con la nota 31.



La Voce Vola

ovvero di-segni di un Codice infinito



Se per *Voce* possiamo intendere generalmente il prodotto sonoro delle corde vocali che, vibrando nella laringe, emettono suoni parlati o cantati, bisogna aggiungere che essa è più propriamente quella facoltà che consente agli uomini di esprimere il loro pensiero in forma intelligibile, cosa che li rende assolutamente *diversi* da ogni altro essere vivente. Perciò la voce è il mezzo di comunicazione primario e primordiale della convivenza. Anche gli animali comunicano fra loro mediante prodotti sonori che però chiamiamo *Versi*, sicuramente comprensibili, in quanto versi, ma mai intelligibili.

In questi ultimi tempi molte voci umane, più o meno autorevoli, sembrano aver imparato benissimo l'espressione in *Versi*. A quanti oggi trovino comodo e naturale esprimersi nei più impensati versi animaleschi, con preferenze staticamente accordate a latrati da un lato e belati dall'altro, con qualche timido intermezzo di nitriti, cui puntualmente rispondono risate preconfezionate di iene (o bertucce, dipende) alternate a ruggiti minacciosi, raccomandiamo una



riflessione accurata sulla funzione primaria della voce umana e sulla possibilità di rieducare la propria ad un uso più adeguato, in quanto la Voce sa esprimersi sostanzialmente in due modi: può *parlare*, e può *cantare*.

La lingua, si sa, è una convenzione, un patto di comunicazione fra gli uomini che oltre ai dati esistenziali della sopravvivenza, comunica emozioni, sentimenti, riflessioni, pensieri, ecc. a patto però di essere compresa da una categoria più o meno vasta di persone che condividono dei codici linguistici comuni.

L'uomo scoprì il potere della voce quando comprese che non poteva stare da solo e che insieme ad altri uomini suoi simili poteva sentirsi più sicuro nell'affrontare i pericoli e le difficoltà legate alla sua sopravvivenza; ma perché l'istinto di sopravvivenza e conservazione si concretizzasse attraverso le generazioni, la comunicazione orale a un certo punto non bastava più: ed ecco che il bisogno di trasmettere qualcosa a qualcuno, o di fissare in qualche modo i *segni* del suo passaggio, non solo perché fossero indicativi a distanze spaziali irraggiungibili per mezzo della semplice emissione vocale, ma perché fossero trasmesse anche e soprattutto ai successori, si servì dell'*iconografia* in primis, e inventò la *scrittura* in seguito. Tutto questo è banalmente noto. Non sappiamo però fino a che punto l'essere umano di allora fosse consapevole della portata di questa invenzione; egli aveva superato di fatto una doppia distanza – quella spaziale e quella temporale – rendendo possibile leggere domani, o chissà quando e in un qualsiasi altro luogo, quello che molto tempo prima veniva fissato dalla scrittura.

Sicuramente, a un certo punto della storia dell'evoluzione umana, il *Verba Volant* ebbe il suo contrapposto nello *Scripta Manent*.

Ma è proprio così?

Se intendessimo per espressione vocale non il suono parlato, ma quello cantato e per *Voce che canta* non solo la voce umana, ma anche quella di un qualsiasi strumento musicale, foss'anche una semplice corda tesa – il pitagorico *monocordo* – allora il *verbum*, tramutato in *sonum*, volerebbe sì, ma in tutt'altra accezione, con tutt'altro significato.

L'Arte in genere, in quanto espressione della creatività dell'uomo, accosta, sebbene pallidamente – *eppur pavidamente* – l'essere umano a un dio creatore.

Non sembri questa una affermazione blasfema, poiché in qualunque modo la si legga, nessuna religione al mondo potrebbe negare questa *voglia matta*, questo desiderio più o meno inconscio, di cui ogni religione stessa si pone a difesa e a limite a un tempo, che spinge l'uomo a volare sempre più in alto. E se il volo di Icaro punito dai raggi del sole sfidava, con ingenua arroganza,

le leggi gravitazionali, queste vengono costantemente superate oggi – *caro Leonardo!* – da aerei e navicelle spaziali.

Se nel platonico mito della caverna l'uomo andava oltre ogni apparenza e ogni ingannevole realtà guardando in faccia il sole della *verità*, anche questa si rivela poi troppo ingenuamente *non vera*, perpetuandosi nelle innumerevoli e ingannevoli verità perennemente sconfessate della storia umana e del pensiero filosofico.

Insomma, l'essere umano, conscio e insofferente della sua caducità, lasciava segni *quasi* indelebili del suo passaggio in opere d'arte, pitture e architetture solide e perciò visibili da tramandare ai posteri. Egli ha imparato a percorrere spazio e tempo con due soli mezzi, o meglio due *codici* interagenti e quasi cartesianamente coordinati: il *codice linguistico* e *quello della creatività*. Il primo nasce da finalità, se vogliamo, pratiche; il secondo invece è l'espressione più efficace della sua voglia di immortalità.

L'uomo nell'arte trascende se stesso; e quale Arte più della musica può considerarsi davvero trascendentale? Quale altro filo ideale è capace di lanciarsi ad agganciare e congiungere, idealmente, i due poli opposti: il finito e l'infinito; il mortale e l'immortale? Lo capivano gli uomini delle prime civiltà, ma lo capiscono ancora quelli di oggi? Probabilmente il desiderio dell'immortalità, partito da una istintualità primordiale, risolto della innata paura del nulla o del non essere, ha trovato ragione della sua essenza da un lato nella fede nel Dio Creatore, dall'altro nella concretizzazione dei progressi tecnologici che, dalla fine del XIX secolo in poi, accompagnano l'era dell'uomo contemporaneo e con i quali le idee si fondono e si confondono alle speculazioni di mercato.

Come afferma la musicologa Rossana Dalmonte, «nel Novecento si è avverato il sogno che tutte le culture precedenti avevano realizzato soltanto nella mitologia: attraverso artifici fisico-meccanici è stato possibile trattenere e riprodurre la voce, ottenendo la sua proiezione in uno spazio temporale indefinito che confina con l'immortalità» (*Enciclopedia della Musica*, vol. I, *Il Novecento*, Einaudi 2001).

Non occorre soffermarci sulla veridicità di ciò che, a partire dal 1889, anno in cui Thomas Edison presentò all'Expo di Parigi il suo Fonografo, è sotto gli occhi, o meglio, nelle orecchie di tutti. Ciò che ci preme sottolineare è che la parola *Musica* rimane, ad onta di tutti i tentativi di demistificazione e di involgarimento sia concettuale che economico-sociale, un *verbum* con valenza quasi magica: la *vera magia* della storia dell'uomo.

Sta di fatto che, a differenza dei codici linguistici, che sono rimasti innumerevoli e riferibili ad ambiti geografici ristretti – salvo poi venire universalizzati per esigenze economico-culturali, come nel caso della lingua inglese – il Codice musicale, quel-



lo decodificabile oggi in tutte le parti del mondo, da più di mille anni è uno solo e motivato anch'esso da ragioni sociali: più precisamente politico-religiose.

Nato in Occidente dall'esigenza unificatrice della Chiesa Cristiana, a partire dalla fine del VI secolo, si è evoluto e sviluppato per 1.200 anni fino a cristallizzarsi in quello che ancora oggi è universalmente riconosciuto, nonostante tutti i tentativi di modifica e reinvenzione che i compositori *colti* del XX secolo si sono sforzati di introdurre, per adeguare il codice a un più moderno disegno di comunicazione musicale, più adatto alla tecnologia e alle ricerche sonore dei nuovi tempi.

Ciò premesso, ci sembra doverosa una breve riflessione su alcuni punti salienti di questa storia. Facciamo innanzitutto qualche considerazione:

1) la notazione musicale nasce per esigenze unificatrici e di fatto la sua valenza in tal senso persiste ancora intatta. Il suo codice utilizza una dimensione spaziale nella disposizione visiva delle altezze dei suoni su uno spazio sonoro delimitato da 5 linee orizzontali, cui necessariamente corrispondono 4 spazi intermedi: *il Rigo musicale* o *Pentagramma*. Se poi pensiamo che, per arrivare alla definitiva sistemazione del pentagramma ci sono voluti, non anni, ma secoli di evoluzione, possiamo affermare che esso include in se, radicalizzandole, tutte le conquiste di *significazione* di una convivenza sonora che, concepita a gloria di Dio, alla fine, è diventata anche *gloria humanitatis*.

2) Il principio su cui si basa l'architettura musicale è quello della moltiplicazione: esso non è mai esclusivo, ma inclusivo, muovendosi per piani sovrapposti in cui tutti gli eventi trovano posto in una ordinata organizzazione; infatti, con l'avvento della *Polifonia*, (X-XI sec. in poi) alla moltiplicazione delle voci e degli strumenti corrisponderà la moltiplicazione del *Numero* dei pentagrammi che, posti in sovrapposizione, costituiranno la base grafica della *scrittura polifonica* – poi chiamata *Partitura* –, cioè per più voci e/o strumenti che cantano e suonano contemporaneamente.

3) Inoltre, sul Pentagramma vengono riassunte le 2 tipologie basilari di codice musicale: una, la più antica, simbolica, alfabetica; ereditata dai fenici, dagli egiziani e soprattutto dai greci, ripresa e diffusa da Boezio (480-524), viene tutt'ora utilizzata dalle popolazioni di lingua anglosassone per chiamare i suoni ordinati da C a B-(H), laddove il mondo linguistico neo-latino utilizza le sillabe da Do a Si¹ per cui la individuazione alfabetico-sillabica dei suoni ci dà:

1 I nomi delle note utilizzate dal mondo neo-latino sono stati conati da Guido d'Arezzo, monaco vissuto fra il 990 e il 1050 che ricavò le prime sei (da Do a La) dalle sillabe iniziali dei primi 6 emistichi con cui veniva intonato l'*Inno di S. Giovanni*, protettore dei cantori. La nota Si venne aggiunta in epoca successiva, quando la scala di 6 suoni, chiamata *Esacordo*, venne sostituita da quella *Diatonica* di 7 suoni, mentre il Do nella notazione guidoniana si chiamava *Ut*, poi modificato in *Do* soltanto in Italia, quando francesi e spagnoli continuano ancora oggi a chiamarlo *Ut*. Si deve allo stesso Guido l'invenzione del *Tetragramma*, Rigo di 3 o 4 linee adatto a contenere le note dell'*esacordo* da lui coniato. Il *Pentagramma* così come lo conosciamo, in realtà non è che l'ulteriore perfezionamento del precedente (XVI sec.) e più idoneo a contenere tutti e sette i suoni della scala diatonica.

<i>Alfabetico</i>	<i>Sillabico</i>
<i>C</i>	<i>Do (Ut)</i>
<i>D</i>	<i>Re</i>
<i>E</i>	<i>Mi</i>
<i>F</i>	<i>Fa</i>
<i>G</i>	<i>Sol</i>
<i>A</i>	<i>La</i>
<i>B</i>	<i>Si (rotondo o bemolle)</i>
<i>H</i>	<i>Si (quadrato o naturale)</i>



L'altra si basa su un codice *Semiografico* scaturito a sua volta dalla evoluzione di un arcaico codice ekfonetico, derivato dai segni grafici degli accenti metrici della poetica greca, acuto, grave e circonflesso, elaborati da Aristofane nel III sec. e trasformati in Neùmi (IX sec.).

Fu proprio questo il Codice accettato e divulgato dalla Chiesa Medioevale, che rigettava in primis quello alfabetico: alla base di questo rigetto non vi era soltanto il rifiuto di qualcosa che aveva origini pagane, ma soprattutto la considerazione della maggiore *semplicità e immediatezza* del Neumatico. I neumi, infatti, rappresentavano graficamente l'innalzamento e l'abbassamento dei suoni (neùmi accenti) e da questa primitiva spazializzazione scaturì tutta la codificazione semiografica, nonché ritmica successiva, per cui dalla evoluzione del Neùma si può desumere l'intera storia della musica in quanto storia della comunicazione e della espressione sonora.

L'idea della spazializzazione dei suoni e della rappresentazione grafica della distanza acustica fra suoni diversi (intervallo), fu forse la più importante intuizione del mondo musicale medioevale. Da qui scaturì l'abitudine di rappresentare il movimento melodico come si fa per la scrittura, cioè da sinistra a destra, dapprima su una sola linea; in seguito, quando più voci cantavano insieme melodie diverse, cioè con l'avvento delle prime forme di Polifonia vocale (sec. XI), queste venivano disposte su piani sonori diversificati, cioè su linee diverse, spesso colorate diversamente; in genere le voci più gravi venivano rappresentate su una linea rossa detta linea del *Fa*, quelle più acute su un'altra linea disegnata superiormente e colorata di giallo, detta linea del *Do*. Il numero delle linee, aumentato nel tempo in modo dapprima indefinito, venne in seguito uniformato in 5 linee e 4 spazi. Il colore diventò superfluo, poiché il suono fisso cui veniva associato, cominciò a comparire a capo della linea quale nota *Chiave* dell'insieme sonoro rappresentato sulla linea stessa. Successivamente le note Chiavi, si ridussero a tre: il *Fa*, il *Do* e il *Sol*. La loro indicazione rispecchiava l'antico codice alfabetico, nel senso che i suoni venivano indicati dalle lettere, *F, C, G*, a ciascuna delle quali si fece corrispondere una specifica gamma di suoni, o Registro, riferibile alle relative voci o strumenti: registro grave per il *Fa*, registro medio per il *Do* e registro acuto per il *Sol*.

L'attuale forma dei segni delle Chiavi, cui difficilmente un lettore poco esperto di musica potrebbe associare le lettere dell'alfabeto, è dovuta alla trasformazione calligrafica che i monaci amanuensi apportarono involontariamente nel tempo e nei vari passaggi, alle lettere Chiave G, C, F.

Tutto ciò che seguì fu la stabilizzazione della scrittura attraverso le fasi delle progressive conquiste dell'organizzazione della musica: dal ritmo libero a quello misurato, dai Codici trascritti e raccolti dagli Amanuensi nei monasteri medioevali, alle prime edizioni a stampa delle *Intavolature* strumentali dell'epoca rinascimentale, dalla trasformazione della *Modalità* in *Tonalità* alla progressiva stabilizzazione del *Sistema Tonale* durante il periodo Barocco, con l'aggiunta della invenzione del *Temperamento Equabile* (Werckmeister 1691) che fu l'ultimo tassello di questa evoluzione in quanto pose fine a tutte le intolleranze sonore causate dalle differenze di accordatura fra strumenti di struttura e taglio diversi, equalizzando matematicamente tutti i rapporti intervallari naturali e trasformandoli in Temperati.

Il Temperamento diede un impulso determinante alla possibilità di *concertazione sonora* fra gli strumenti musicali. Se a ciò si aggiunge che la sua applicazione dal 1939 (congresso di Londra) fu uniformata e regolata sulla frequenza di 440 Hz, corrispondente alla nota La3 (il La dell'ottava centrale del pianoforte), considerata il Diapason su cui basare l'accordatura universale, possiamo veramente affermare che l'espressione pratica del Codice musicale sia veramente un linguaggio per tutti: voci, strumenti, cori, orchestre.

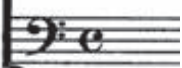
La semplicità di questo Codice, cristallizzatosi durante il XVII sec., contrasta con la sua complicatissima evoluzione attraverso i mille anni precedenti. Alla fine la sua validità è legata proprio alla sua semplicità, che riassume in tre lettere dell'alfabeto le Chiavi linguistiche essenziali alla sua espressione *Spaziale*: Latitudine e Longitudine del mondo sonoro.



La Chiave di Violino, o di Sol, per il registro più acuto, posizionato a Nord del pianeta Musica; simboleggiato dalla lettera G;



La Chiave di Do, per il registro medio, il più vasto e comprensivo del maggior numero di applicazioni, esprime la centralità delle voci e dello Spazio sonoro e ha come simbolo la lettera C;



La Chiave di Fa esprime invece la gamma dei suoni gravi, lo spazio sonoro, per così dire, Meridionale; basso continuo della storia dell'armonia, sostegno armonico e timbrico irrinunciabile di qualsiasi forma di polifonia, in quanto convivenza sonora; è simboleggiata dalla F.

A questa ordinata si associa un'ascissa, quella della orizzontalità della melodia, questa volta semiografica; *la orizzontalità esprime la temporalità*, la storia della melodia che racconta sé stessa, organizzata prima in *ritmo libero*, che diventa *misura* della sua libertà, e che torna in seguito ad essere libero, di una libertà nuova e più consapevole.

È vero che il progresso tecnologico, cui si accennava prima, ha mutato i mezzi di questa comunicazione, ma non il suo significato. La musica del XX secolo ha, per così dire, rimesso in discussione il codice notazionale rendendolo sempre più *significante* di segni personalizzati dai singoli compositori, che ne hanno ridotto la valenza *denotativa* in favore di quella *connotativa*. Fin dagli inizi del secolo inoltre, come rilevato all'inizio – si è potuto *immortalare* la musica nella sua espressione fruibile, mentre l'ispirazione diventata cosmica, nella seconda metà del secolo, cerca di attingere dalla natura anche il silenzio e l'inudibile. Così mentre l'americano Cage (1912-1992) avrebbe voluto ascoltare *il crescere dei funghi*, in Germania Stockhausen (1928-2007) credeva in una comunicazione interplanetaria affermando che *“le stelle producono suoni immani”* e inventava *Sternklang* (1971), in cui la strumentazione non è specificata, ma va eseguita all'aperto, in una notte stellata, preferibilmente con la luna piena in modo che i musicisti possano creare e ricevere vibrazioni sonore dallo spazio.

Anche il grande regista Steven Spielberg immaginava la stessa cosa negli stessi anni, e con il film *Incontri ravvicinati del terzo tipo* concretizzava in una sequenza melodica di 5 frequenze una comunicazione interspaziale.

Dunque il codice originario si relativizza e, nel suo divenire, da *grafico* tende sempre più all'astrazione *cosmica*. La Musica infatti riflette il cerchio, non la retta.

Gaber cantava chiedendosi (o chiedendoci): «Cos'è la destra? Cos'è la sinistra?». Einsteinianamente si potrebbe rispondergli che dipende dal punto di vista; certamente il Giappone è situato molto a destra rispetto all'Europa, ma è a sinistra dell'America perché la terra è rotonda. Nel pensiero non lineare, ma circolare, della *coincidentia oppositorum*, gli estremi si assorbono a vicenda, si annullano nel principio della Relatività universale.

A quanti contestano la contemporaneità di troppi idiomi, di mille lingue e culture e religioni e tradizioni – e chi più ne ha più ne metta – che chiedono di convivere trovandosi di fronte l'ostilità delle più o meno giustificate o ingiustificate ragioni politico-sociali, espressione di una reale difficoltà, non voglio dire incapacità, di risposte adeguate, vorremmo rispondere – concedetecelo! – alla maniera di Mozart.

Mozart infatti, nel film *Amadeus* – c'è qualcuno che non lo ha visto? – alle inopportune osservazioni di quanti contestavano o chiedevano spiegazioni sul suo operato, rispondeva che se molte persone parlano e urlano contemporanea-

mente fanno solo chiasso, confusione indecifrabile; se le stesse persone invece cantano insieme melodie diverse anche con parole diverse, fanno Armonia e il chiasso diventa Musica!

Perciò *La Voce Volà!*

Questo palindromo sillabico non è fine a sé stesso, ma simboleggia una realtà, quella sonora, la quale esprime la “Immanenza della Trascendenza”, o, se vogliamo, “la trascendentalità pura” che, da due semplici corde vocali, si innalza ancora oggi, fino a sfiorare l’infinito.

Prima la Musica, poi le Parole è il significativo titolo dato dal grande Riccardo Muti alla sua autobiografia (Rizzoli 2010), mentre in precedenza un altro grande, Daniel Barenboim, affermava, in un altro titolo che simboleggia il suo impegno sociale quale Ambasciatore delle Nazioni Unite per la Pace, *La Musica ferma il tempo* (Feltrinelli 2007); dunque anche quello delle discordie, delle guerre e delle incomprensioni.

Il messaggio è chiaro. Al di là delle metafore, se la musica, in qualsiasi sua forma è simbolo concreto di convivenza sonora, bisognerebbe urgentemente trovare una forma altrettanto semplice ed efficace di convivenza umana, un *nuovo codice per tutte le geometrie esistenziali*, prima che l’egoismo, le guerre e la bieca speculazione la distruggano definitivamente.

Pierina Cangemi





Lo so io solo

*Lo so io solo**

ovvero aggrappati a “Un anello che non tiene”

Il legame tra Tolkien e la destra è una questione circoscritta esclusivamente all'Italia. Fin dagli anni Settanta è cominciato un processo di appropriazione – indebita, secondo alcuni – dell'universo tolkieniano da parte dei movimenti e partiti di destra.

Del “fascismo immaginario” o presunto di Tolkien si è discusso più volte, e la questione torna d'attualità ogni qual volta il fenomeno goda, per qualche motivo, di attenzioni particolari da parte dei media.

In maniera molto seria si è discusso del “Tolkien di destra”, tra il 2000 e il 2004, in concomitanza dell'uscita della saga cinematografica dedicata al *Signore degli anelli*. Allo stesso modo si è dibattuto circa le appartenenze presunte di Tolkien con l'uscita del libro *L'anello che non tiene*, di Lucio Del Corso e Paolo Pecere (Minimum Fax, 2003), una raccolta di voci di lettori e appassionati tolkieniani non “di destra”.

Da lì una battaglia per la riappropriazione di un simbolo. A seguito del dibattito che scaturì nei giorni successivi alla pubblicazione del libro di Del Corso e Pecere, riproponiamo in questo numero di *Lo so io solo* due articoli di Gianfranco De Turreis e Guido Caldiron.

a cura di *Giovanni Tarantino*

Guido Caldiron, *Hobbit senza patria*, in “Liberazione”, 8 gennaio 2004

Un uomo aveva ereditato un campo pieno di vecchie pietre che facevano parte di un'antica costruzione. Qualcuna delle vecchie pietre era già stata usata per costruire la casa nella quale egli attualmente

Gianfranco de Turreis, estratto dalla conferenza svolta all'Università di Roma “La Sapienza” il 5 marzo 2000 e in seguito all'Università di Bari

La narrativa di Tolkien e la “heroic fantasy” era per così dire più connaturale all'animus del ragazzo di Destra, al suo modo di vivere e di sentire, alla sua mitologia personale e collettiva. Nel mondo immaginario descritto in

* Questa rubrica accoglie “a specchio” gli articoli editi o inediti di due personaggi che hanno affrontato, ciascuno secondo il proprio orientamento, un tema scelto dalla redazione (indicato nel sottotitolo).

viveva, non lontano dalla vecchia casa dei suoi padri. Prendendo alcune delle pietre rimanenti costruì una torre. Ma i suoi amici, guardando la torre dal di fuori (e senza preoccuparsi di salire i gradini ed entrare), si accorsero che quei mattoni provenivano da una costruzione più antica; pertanto, non senza fatica, distrussero la torre stessa, per cercare segni nascosti o iscrizioni e per scoprire da dove i lontani antenati avessero ricavato quel materiale da costruzione [...] Ma dalla cima della torre quell'uomo era riuscito a vedere fino al mare». Così, facendo ricorso alle sue caratteristiche immagini, John Ronald Reuel Tolkien riassumeva, in una conferenza tenuta alla British Academy nel novembre del 1936, la sorte che la critica letteraria aveva riservato al Beowulf, uno dei maggiori poemi anglosassoni composto attorno all'VIII secolo e arrivato fino a noi grazie a un manoscritto risalente alla fine del X secolo.

Tra i maggiori cultori della letteratura medievale anglosassone, che studiò e insegnò per oltre trent'anni a Oxford – come è stato descritto proprio da uno dei suoi allievi della prestigiosa università britannica, Humphrey Carpenter, autore di una biografia tolkieniana pubblicata in Italia da Fanucci nel 2002 –, l'autore de *Il signore degli anelli* trasse da quelle matrici culturali ispirazione per le sue opere, tra le più lette in tutto il mondo nel corso degli ultimi trent'anni.

quei romanzi, negli eroi e nelle eroine, nei loro modi di essere e di vivere, si speculavano innumerevoli fantasie ideali sorte dall'humus ideale e politico in cui si erano formati personalmente e collettivamente. Non lo si può negare.

Ed ecco perché i Campi Hobbit si chiamarono così, ed ecco perché la Nuova Destra pose molta attenzione prima a Tolkien e poi alla “fantasy” più in generale.

[...]; nei momenti più tragici degli “anni di piombo”, nei momenti più deprimenti degli “anni di latta”, nei momenti più scoraggianti degli “anni di fango”, il ritrovarsi di parecchi giovani di Destra nella letteratura fantastica ha consentito loro di non perdersi, scoraggiarsi, deprimersi, riverberandosi in un mondo ideale, in un mito, che non trovavano più nella politica politicante, nell'attivismo del piccolo cabotaggio delle sezioni e delle federazioni. Invece di disperdersi, invece di annullarsi, invece di chiudersi in se stessi, sono sopravvissuti alla mediocrità, al conformismo, alla massificazione, al politicamente corretto.

Il caso ormai più che trentennale di J.R.R. Tolkien costituisce un'ottima opportunità per verificare *in corpore vili*, cioè su di uno scrittore e la sua opera, vizi e virtù, idiosincrasie e propensioni della critica italiana cosiddetta “militante” e dei critici cosiddetti “di professione”. Sono anni, infatti, che ci si chiede perché dal dopoguerra almeno sino al 1989-91 (caduta del “muro di Berlino” e dell'URSS) la cultura del nostro Paese sia andata a senso unico, abbia privilegiato certi autori e dimen-

Eppure, qualcosa di simile all'incomprensione che a giudizio di Tolkien aveva accompagnato la lettura del Beowulf presso i critici e il pubblico inglese a cavallo tra l'Ottocento e i primi anni del secolo appena trascorso, può essere evocata anche per l'accoglienza che la stessa saga degli hobbit ha ricevuto tra Europa e Stati Uniti. Anche se nel caso di Tolkien, "la torre" più che essere abbattuta è stata, almeno apparentemente, conquistata e occupata per lungo tempo dai simboli e dal vocabolario della cultura di destra. L'arrivo anche sugli schermi italiani della versione cinematografica del terzo libro del Signore degli Anelli, può così rappresentare una ulteriore occasione per fare un po' di chiarezza su un autore e sui contenuti di un'opera a cui il successo non è ancora riuscito a restituire piena legittimità.

Un piccolo saggio pubblicato recentemente da Lucio Del Corso e Paolo Pecere, *L'anello che non tiene*, Minimum Fax (pp. 217, euro 7,50), aiuta ad inquadrare la sorte toccata a Tolkien, in particolare nel nostro paese, ricorrendo a una vasta documentazione e a una serie di interviste, compresa quella rilasciata da un insospettabile tolkieniano come Francesco Cossiga. «Nella storia della ricezione dei romanzi di Tolkien in Italia il travisamento a scopi politici (più o meno espliciti) pare una regola – spiegano i due ricercatori – Sin dalla metà almeno

ticato (se non ostracizzato) altri, si sia comportata alla fin fine in un modo del tutto "provinciale", riscoprendo e valorizzando con grande ritardo scrittori e filosofi la cui importanza è universalmente riconosciuta. Il caso costituito da Tolkien è una buona cartina di tornasole per capirne i motivi.

Perché nei suoi confronti la cultura italiana dei giornali e delle riviste si comportò in un modo così negativo e così assurdo? Perché venne prima ignorato e poi denigrato, calunniato, posto negli inferni letterari, nonostante il suo grande successo – prima internazionale e poi italiano – di vendite? Il motivo è essenzialmente e banalmente ideologico e deve essere riportato al clima politico di quegli anni, gli anni Settanta. Le cause sono diverse e concomitanti:

1) Il libro venne tradotto integralmente dalla Rusconi nel 1970 (tre anni prima ne era uscita una edizione parziale per Astrolabio): il fatto stesso di apparire per questo editore milanese era di per sé una "provocazione" per l'intelligenza dominante, dato che, in epoca di "contestazione" e di "anni di piombo" (a partire dal 1974-5), Rusconi veniva considerato l'eponimo di punta della "cultura della reazione" che osava rialzare la testa: non c'era libro che stampasse che non fosse criticato, non c'era autore che uscisse con la sua etichetta che non fosse preso di petto, soprattutto se veniva dalla file della "sinistra", non c'era iniziativa da lui assunta che non fosse vista come un complotto;

degli anni Settanta è cominciato un processo – oggi più che mai attuale, anche in conseguenza del successo che i film ispirati al libro stanno ottenendo – di sistematica appropriazione dell’universo tolkieniano da parte di partiti e movimenti di destra ed estrema destra, che hanno fatto del Signore degli Anelli un serbatoio di simboli, iconografie, persino slogan». «Si tratta – aggiungono Del Corso e Pecere – di un fenomeno che, nella sua ampiezza e sistematicità, costituisce un unicum sociologico. Nessun altro ciclo di romanzi, in Italia, è stato capace di catalizzare su di sé in maniera così capillare attenzioni del genere. Ma c’è di più. Parallelamente a questa singolare operazione, si è assistito, soprattutto negli ultimi quindici anni, a un proliferare di saggi critici sul romanziere inglese che, nello sforzo di accreditare l’immagine di uno scrittore (e una scrittura) intrinsecamente conservatore, hanno gettato i presupposti su cui far poggiare ogni sorta di ideologizzazione impropria dell’opera tolkieniana».

La storia di questa mistificazione è, in qualche modo, nota. Fin dalla metà degli anni Settanta il mondo neofascista italiano, sia dentro che fuori il Msi di Giorgio Almirante, vide nell’immaginario evocato da Tolkien una sorta di trasposizione sul piano letterario delle idee di Julius Evola, il filosofo della Tradizione che rappresentava il maggior riferimento intellettuale dell’intero arcipelago nero. “La

2) il libro era stato scelto da Alfredo Cattabiani, curato da Quirino Principe, introdotto da Elèmire Zolla: tre nomi estremamente invisi alla sinistra intellettuale italiana per le idee che professavano, per le opere che scrivevano, per le critiche che muovevano al pensiero culturale allora dominante; lo era soprattutto Zolla che da quegli ambienti proveniva e che aveva firmato una presentazione volutamente (e giustamente) provocatoria, validissima ancora oggi;

3) infine, Il Signore degli Anelli per l’ambientazione fantasy, per il gusto “medievale”, per le tesi sostenute, per la “visione del mondo” proposta, per la figura dell’autore che da esse traspariva e che poco alla volta venne resa nota in Italia, rappresentava agli occhi dei progressisti, un esempio lampante di irrazionalismo, di ritorno ad un passato barbarico, di proposta insomma di valori di destra.

[...] È chiaro che il suo pubblico era estremamente variegato, ma che de Il Signore degli Anelli se ne accorgessero lettori e critici che avevano una preparazione culturale “di destra” e soprattutto “di destra tradizionale” sembra una tale ovvietà da non doversi meravigliare di ciò: può farlo solo chi si culla nell’idea che la Destra sia per definizione incolta, o che essa viva soltanto per “appropriarsi” di qualcosa che in realtà non le appartiene al fine di nobilitare i suoi oscuri natali. E non c’è da meravigliarsene per molti e validi motivi:

1) prima di tutto la letteratura fantastica, o di fantasy, o di heroic fantasy ha sempre trovato un’otti-

rivolta contro il mondo moderno” evocata dall’ideologo del “razzismo spirituale”, sembrava potersi adattare al rifiuto del mondo industriale che indubbiamente il creatore degli hobbit esprimeva, non vagheggiando però un ritorno al Medioevo quanto piuttosto una presenza meno invasiva della modernità capitalistica negli equilibri della natura. Non a caso Tolkien, prima di arrivare in Italia grazie alla traduzione proposta dall’editore. Rusconi, era stato “adottato” dagli ecologisti radicali statunitensi e dal movimento studentesco del ’68 nordamericano, al punto che la stessa casa editrice di destra aveva apposto nel 1977 sul volume che raccoglieva la trilogia degli Anelli, una fascetta con la dicitura «la bibbia degli hippies». «Il male della modernità contro cui si rivolge lo sdegno di Tolkien è, prima di tutto, la civiltà delle “Macchine”, sviluppatasi con la rivoluzione industriale – spiegano Del Corso e Pacere – Questo motivo, però, non è frutto di un’analisi originale di Tolkien né si sviluppa attraverso un vero e proprio pensiero politico, ma affonda le sue radici in un paesaggio culturale ben preciso: quello del movimento pre-raffaellita».

Anche l’elemento “eroico e guerriero”, più volte evocato per far schierare a destra l’intera opera tolkieniana, e il resto della produzione fantasy a lui successiva, è decisamente forzato rispetto alle intenzioni dell’autore. Che, a detta degli

ma accoglienza a Destra per fattori estrinseci ed intrinseci (le origini mitiche, un mondo alternativo, valori diversi da quelli attuali ecc.);

2) per secondo, l’aggressività della Sinistra nei confronti di Tolkien acuiva e sollecitava una disponibilità ed una propensione quasi naturali nei confronti di un’opera come la sua;

3) infine, una volta letto il libro si trovò nelle sue pagine un mondo di storie, personaggi e soprattutto valori e visioni del mondo che i ragazzi di destra avevano già conosciuto a livello saggistico nei libri di autori “tradizionali”, soprattutto Julius Evola: insomma, ci si trovò a proprio agio in un romanzo che trascriveva in forma narrativa, e quindi di piacevole apprendimento, tutto quel che si era conosciuto in forma di alta esposizione metapolitica, filosofica, esistenziale.

Il terreno era quindi più che appropriato perché su di esso venisse creato un culto ed un mito di Tolkien, anche al di là del valore dell’opera letteraria in sé, che pur era notevole. Cosa che, sul piano dei contenuti, poteva avvenire con maggiore difficoltà a Sinistra.

[...] L’afflato mitico, l’atmosfera da antica saga, il valore del cameratismo e dell’amicizia, una spiritualità diffusa non precisamente identificata nel cattolicesimo devozionale, il senso profondissimo del dovere da compiere, l’eroe inteso per quel che fa e non per quel che è esteriormente, la lotta contro un Male oscuro identificato nel materialismo e nell’industrialismo negatore di ogni valore che non fosse quello economico, la simbologia re-

estensori de L'anello che non tiene manifestava apertamente le proprie intenzioni antieroeiche. «Tolkien – sottolineano – non indugia mai sui particolari più cruenti e guerreschi, limita il più possibile la descrizione delle modalità dei combattimenti e predilige soffermarsi su dettagli impressionistici, ricavando persino lo spazio per qualche divertita divagazione guasconesca [...] Ma è soprattutto la scelta di incentrare il romanzo su figure intrinsecamente comiche come gli hobbit, a determinare uno spostamento sistematico del baricentro del romanzo verso un fiabesco giocoso».

Come a dire che anche J. R. R. Tolkien, dalla sua torre, guardava probabilmente verso il mare. O, in ogni caso, verso un orizzonte di certo più vasto e articolato di quanto non abbiano voluto scorgere molti dei suoi interessati e, improbabili, sostenitori.

gale, il riferimento a temi tradizionali come la spada spezzata e i re guaritori, e così via, tutto questo complesso di idee e suggestioni poteva essere capito, apprezzato e valorizzato e fatto proprio soltanto da un pubblico che si era già formato su letture di autori di Destra, ma soprattutto quelli “tradizionali” come Guénon ed Evola, ad esempio.

[...] Molto tempo dopo si sono conosciute le testimonianze di diversi ex giovani della sinistra sessantottina divenuti alquanto noti che hanno ammesso di aver “letto di nascosto” il romanzo di Tolkien e all'epoca, a causa di quel clima intimidatorio, di non averlo fatto sapere ai loro “compagni” o ai “collettivi” cui appartenevano per paura di venire accusati di essere dei “fascisti” o di dover subire un “processo popolare” nelle università!

Il fatto è che la Sinistra cominciò ad allarmarsi fortemente nel momento in cui si accorse del danno che aveva provocato con una simile ostracizzazione aprioristica, cioè quando nel 1977, 1978 e 1980 si svolsero i Campi Hobbit, quando prima il settimanale Candido e poi il quindicinale Linea (1979-1981) iniziarono ad occuparsi con regolarità della letteratura fantasy, e quando due riviste culturali come Diorama Letterario e Dimensione Cosmica dedicarono nel 1979 loro numeri monografici a Tolkien. Tutte iniziative di Destra. La reazione della Sinistra, a livello colto e popolare, non mutò di molto [...]. Insomma nessun passo avanti, anzi molti pervicaci passi indietro.

Radar (l'individua individui)

ovvero

*attualità e significato dei simboli politici
nell'analisi di Francesco Benigno*

Francesco Benigno è un storico dell'età moderna siciliano, ordinario presso l'Università di Teramo e Direttore dell'Imes (Istituto Meridionale di Storia e Scienze Sociali). Si occupa di storia economico-sociale mediterranea e di storia politica europea. Nel 2010 ha curato con Luca Scuccimarra il volume *Simboli della politica*, edito da Viella.

I simboli politici che hanno fatto la storia del Novecento oggi sembrano aver perso quasi del tutto la propria funzione rappresentativa; i nuovi simboli, specie quelli dei partiti, sembrano piuttosto marchi commerciali facili da sostituire in caso di fallimento politico. Concorda con questa lettura?

No, non direi così. È vero che da qualche decennio ormai (e in Italia dal tempo della «discesa in campo» di Silvio Berlusconi) il linguaggio pubblicitario è entrato profondamente nel tessuto discorsivo della politica. Ed è vero anche che la crisi della cosiddetta «Repubblica dei partiti» ha accentuato gli elementi di disgregazione del tessuto della rappresentanza rendendo possibili una serie di innovazioni nella struttura stessa della comunicazione politica prima impraticabili. Ma una visione del simbolismo politico ridotto a pura tecnica commerciale (passaggio da un simbolismo pesante, *loaded*, carico di capacità di rappresentanza a un simbolismo leggero come i partiti che incarna, e come essi, volatile) è imprecisa e solo apparentemente perspicua. Da un lato infatti una lettura di questo tipo tende a sottovalutare come nel cuore stesso del discorso pubblicitario ci siano riflessioni non irrilevanti su valori come la durata, la persistenza e il carattere per così dire «imbevuto di valori» ovvero «l'aura» dei marchi e sui conseguenti processi di fidelizzazione ad esso connessi; ma dall'altra, cosa più importante, esso propone una visione riduttiva dei processi in atto. Anzitutto anche nella «Repubblica dei partiti» italiana i simboli variavano e non senza significato (basti pensare all'evoluzione del simbolo del PSI, con il progressivo sparire della falce e martello sul libro aperto e il prevalere del garofano, un riferimento esplicito alla rivoluzione democratica portoghese). Dall'altro anche oggi occorrerebbe

distinguere tra simboli che mantengono un riferimento a «un grumo di storia comune» o a una «comunità di valori» e simboli meno carichi. Tra i primi bisognerebbe anzitutto ricordare come esiste un residuo fascino di simboli antichi (bandiera rossa, falce e martello, scudo crociato) la cui rilevanza in termini elettorali, pure minoritaria, non è trascurabile. Vi sono poi simboli legati a identità territorialmente connotate immaginate come bisognose di difesa, valorizzazione, riscoperta. Penso al simbolo della Lega nord, il Guerriero di Pontida, a quello sardo dei Quattro mori, alla Trinacria, al Leone di San Marco. Infine, è evidente che al di fuori dell'ambito strettamente politico il simbolismo mantiene un ruolo non trascurabile – si pensi all'enfasi su bandiera e inno posta da Ciampi e in modo più sommesso da Napolitano – e soprattutto alle polemiche sul ruolo della dimensione identitaria dei simboli religiosi e della loro utilizzazione pubblica.

Ma i “vecchi” simboli novecenteschi hanno davvero perso la loro carica identitaria? I simboli politici sono solo frutto di un contesto storico-culturale o potrebbero essere “riciclati” in futuro e adattati ai nuovi scenari?

Non esiste una carica identitaria stabilita una volta per sempre, una «dotazione» simbolica garantita e fissa. Esistono invece processi continui di reinvenzione, riscoperta, riadattamento. Tutti i simboli sono continuamente «riciclati». Uno stesso simbolo, inoltre, assume significati diversi a seconda del contesto in cui opera. Questi significati diversi, tuttavia, non sono infiniti, sono limitati dalla «gamma di selezione» proposta dal simbolo stesso, una gamma comunque assai elastica e adattabile. C'è un'indeterminatezza necessaria del simbolo, che lo rende polisemico e fruibile in modi differenti. Che ne consente l'oblio e la risurrezione.

Nel suo recente saggio *Il berretto della libertà* (contenuto nel volume *I simboli della politica*, Viella 2010), ricostruisce la lunga storia di questo particolare simbolo rivoluzionario dall'antica Roma alla rivoluzione francese. Può sintetizzarci le tappe principali di questo percorso?

Questa è la storia di un nesso semantico, quello tra libertà e berretto: e che si manifesta nelle azioni di mettere il berretto, portare il berretto, ostentare il berretto. Nell'antica Grecia questo legame era dato dalla differenza tra cittadino e schiavo. Lo schiavo liberato riceveva, in un'apposita cerimonia, il berretto della libertà, simbolo del suo nuovo status. In epoca romana, poi, questo nesso inizia ad essere speso politicamente. Alzare il berretto sulla punta delle lance significa dichiarare di essersi liberati, e di voler combattere per questa libertà. Famosamente Bruto, all'indomani dell'uccisione di Giulio Cesare, fa coniare



Lo storico Francesco Benigno nel suo studio.

una moneta in cui sono incisi due pugnali, a ricordare la fine del tiranno, e un berretto, a celebrare la libertà ritrovata, o, come si diceva allora, restaurata.

In epoca umanistica e rinascimentale, nel quadro di una generale ripresa di temi della cultura classica antica, il berretto della libertà viene riscoperto. Il saggio racconta l'uso di questo simbolo in contesti diversi: nella Napoli seicentesca di Masaniello, nell'Inghilterra della rivoluzione «gloriosa e pacifica» e poi, nel Settecento, durante la rivoluzione americana. Però il berretto della libertà più noto, il berretto frigio – una variante rossa e con la punta piegata del berretto della libertà divenuta una «moda» durante la rivoluzione francese – non si spiega con questa tradizione, non solo, non del tutto. Si spiega invece con una sorta di fusione tra un simbolo antico legato alla libertà (ed erroneamente identificato nel berretto frigio, in origine un copricapo sacerdotale) e il berretto di lana grossa delle classi lavoratrici parigine. Una volta identificato come l'antico berretto della libertà, il simbolo del riscatto degli schiavi e della lotta alla tirannia, il berretto frigio diviene oggetto di una dura contrapposizione interna alla lotta fazionale per il controllo del movimento rivoluzionario tra giacobini (all'inizio contrari al suo uso) e girondini (che cavalcano il suo uti-

lizzo tentando di egemonizzare anche grazie ad esso le masse popolari radicali, i cosiddetti «sanculotti»). Poi, all'indomani del Terrore e con il Termidoro, il berretto frigio viene istituzionalizzato e diviene un simbolo ufficiale, uno degli attributi di Marianna, incarnazione della Repubblica francese. Come tale continuerà ad avere una storia nel XIX e ancora nel XX secolo.

In che senso nel saggio definisce «anfibia» la natura del berretto della libertà?

La definizione si riferisce al berretto frigio nel momento dello scontro politico tra giacobini e girondini. In quella fase il berretto aveva un significato generale, connesso alla costellazione simbolica libertà/cittadinanza/riscatto/lotta alla tirannia, e un significato particolare di segno distintivo volto a indicare l'appartenenza all'ala radicale e repubblicana della rivoluzione francese. Questi due significati erano naturalmente fusi insieme. L'indagine sul berretto della libertà diviene così anche un interessante punto di vista per affrontare la natura intrinsecamente elusiva dei simboli politici e per porre questioni sui processi mentali e sociali che essi sollecitano e da cui derivano. Processi che conducono, più che a distinguere un significato da un altro, a interrogarsi sulla «confusione» creata da un copricapo che è anche un segno identitario ed un'emblema. Quella stessa commistione di reale e immaginario, di astrattamente emblematico e di terribilmente concreto, che rappresenta oggi per gli studiosi un rompicapo è forse storicamente all'origine dell'enorme forza e della straordinaria vitalità di questo simbolo.

Lei ha scritto che la storia del berretto della libertà è esemplificativa di come non sia possibile «stabilire una volta per tutte il significato di un simbolo». I simboli politici, e il berretto della libertà tra questi, sono quindi per loro stessa natura mutevoli?

Il libro da me curato insieme a Luca Scuccimarra rappresenta una reazione a una tendenza diffusa, un'opinione consolidatasi al punto di divenire vulgata, che vuole i simboli legati a un retroterra inconscio piuttosto determinato. Perdura infatti nell'opinione corrente una visione dei simboli di ascendenza platonica che li vuole fissati nell'empireo come angeli, protagonisti numinosi della mediazione con l'aldilà, ingressi privilegiati per l'universo ineffabile del sacro. Questa visione para-religiosa dei simboli ha fatto perno, nel periodo tra le due guerre mondiali, anche sui simboli della politica, e anzi, a dir il vero, soprattutto su essi. Al contrario, il libro si propone di raccontare i simboli della politica in chiave storica, e per così dire terrena, mostrandone l'invenzione, l'adozione, gli usi e gli adattamenti più strani alle varie situazioni contingenti.

Raccontando percorsi nel tempo, percorsi di modificazione, di riuso, di adattamento continuo a nuove condizioni. I processi di simbolizzazione non vengono cioè considerati espressione di una parte remota, di un tempo più primitivo dell'uomo (della società) che riaffiora o riemerge in determinate congiunture ma come parte dei processi costitutivi della politica come arena comunicativa.

Infine, una domanda su un tema caldo del dibattito sociale e culturale italiano degli ultimi anni. Cosa pensa del crocifisso nelle aule scolastiche e in generale negli uffici pubblici italiani?

Penso che il problema non sia il crocifisso a scuola ma il concordato. Vale a dire l'idea che la Chiesa Cattolica occupi un posto privilegiato nella comunità italiana sancito dalla legge. Mentre da una parte penso che tutte le religioni vadano rispettate e aiutata e che debba essere concesso agli individui, entro limiti stabiliti (che non violino cioè altre libertà), di manifestare in pubblico le proprie preferenze identitarie, penso d'altra parte che nelle istituzioni pubbliche non possa esservi una «preferenza» per una determinata opzione, sia essa la Chiesa Cattolica o l'ateismo. Immagino uno spazio pubblico non ostile alle fedi ma amico, aperto, che riservi spazi e luoghi ai vari simboli di appartenenza, se questo può aiutare la gente a sentirsi rispettata e, per così dire, «a casa propria». Con una particolare attenzione al rispetto e alla protezione delle minoranze, spinta fino alla difesa del singolo individuo controcorrente. Naturalmente anche del singolo individuo controcorrente rispetto al suo gruppo di appartenenza. Astrattamente, perciò, se solo uno dei membri di una comunità scolastica si «sente scomodo» davanti a un crocifisso, occorrerebbe rimuoverlo: ma penso che, se invece tutti sono d'accordo, si possa mantenerlo o introdurlo. Non approvarei la legge di uno stato «guardiano» (di cosa?) che ne imponesse la rimozione se tutti gli ospiti di un plesso sono d'accordo. Sono per una legge che difenda e valorizzi le diversità, e che imponga solo ciò che è strettamente necessario alla vita comune. Per questo non approvo che lo stato italiano imponga il crocifisso per legge.

a cura di *Nicola Leo*

In otto bottoni



I simboli della politica, a cura di F. Benigno e L. Scuccimarra, Viella, Roma, 2010. Otto autori analizzano storia e significato di otto diversi simboli politici: il fascio littorio, la donna Italia, l'Alberto da Giussano, la falce e il martello, la croce di Lorena, il biscione, i quattro mori e il berretto della libertà (vedi *Radar*).

Sternklang (1971) del compositore Karlheinz Stockhausen (1928-2007). L'autore credeva in una comunicazione interplanetaria affermando che "le stelle producono suoni immani". In *Sternklang* la strumentazione non è specificata, ma va eseguita all'aperto, in una notte stellata... (vedi *La voce vola*).

S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Rizzoli, Milano, 2003. Noi lo segnaliamo e voi dovrete leggerlo ma (ahinoi!) è al momento impossibile trovarlo nelle librerie (vedi *I nasi sani*).

L. Lanna, *Il fascista libertario*, Sperling & Kupfer, Milano, 2011. L'autore analizza la nascita e lo sviluppo di una "destra diversa" attraverso i miti e la cultura pop, da Battisti a *Taxi driver*, da corto Maltese a Clint Eastwood (vedi il saggio dell'autore in *Eco vana voce*).

E. Rebullà, *Linea di terra*, Sellerio, Palermo, 1992. Un romanzo in cui la "morte trionfa"... (vedi *Ameno fonema*).

L. Del Corso e P. Pecere, *L'anello che non tiene*, Minimun Fax, Roma, 2003. Una raccolta di voci di lettori e appassionati tolkieniani non "di destra" (vedi *Lo so io solo*).

J.L., Borges, *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 2007. Nel racconto *La scrittura del dio*, Borges si chiede quale dio dietro Dio ordisca la trama della realtà attraverso tempo e polvere (vedi il saggio di Leira Maiorana in *Eco vana voce*).

La rivoluzione impossibile, Vallecchi, Firenze, 2010. Il libro è la riedizione dal nucleo originario di *Hobbit/Hobbit*, edito agli inizi degli anni Ottanta e scritto a più mani. L'edizione, riveduta e corretta, ha una prefazione e una postfazione di Marco Tarchi (vedi *E noi sull'illusione...*).



I bar arabi



I bar arabi

ovvero...

Adesso, se me lo chiedeste, non saprei dire dov'ero, non ricordo proprio dov'ero e a fare cosa, ma ero da qualche parte nei pressi del Mediterraneo, forse in un giardino di Gerico o di Valencia. Più facile la seconda che ho detto. Comunque, era autunno come una primavera ed ero solo e pensai di pomeriggio

...alla maniera spagnola

Gli spagnoli e gli ispanofoni, unici in Europa e forse nel mondo, usano anteporre un “?” punto interrogativo, ma capovolto, alle frasi interrogative, o meglio: frasi che diventeranno, alla fine del loro trascorrere e comporsi, più o meno lontana, interrogative. Il punto interrogativo iniziale è, lo confermo, capovolto. Qui e ora non posso proporvi un esempio perché le tastiere non-ispanofone non possiedono questa minuscola “meraviglia”. In fondo, per noi “stranieri”, ma anche cugini per via della comune nonna-lingua latina, non si tratta che di una fastidiosa ma trascurabile usanza, ?misteriosa?. In effetti, il fatto è che noi non troviamo utile, e sotto sotto inconcepibile, la stranezza di questa regola, e poi non ci pensiamo più. Qualche tempo fa, mi è accaduto di lasciarmi andare imprevedibilmente ad un prolungato stupore di fronte a questa particolarità quasi invisibile, strana ma automaticamente tralasciata nel nulla. ?Sapete definire uno stupore? Provo a dirlo a proposito del mio stupore che ora vi sto proponendo di condividere: uno stupore mentre si legge in una qualsiasi lingua in caratteri latini, consiste in un improvviso attacco di sospensione dell’attenzione nel *corso* della lettura con gli occhi sulla carta, non si tratta però di quei pensieri cupi o gioiosi, che ogni tanto vengono dalla finestra della vita non letteraria, da fuori, e interferiscono nel percorso di lettura spostandoci a pensare loro, gli estranei noninvitati, piuttosto che il filo del testo che abbiamo davanti trascorrente, ma di una sospensione dell’attenzione corsiva e di una curiosità prolungata e fissata su di un tratto minimo della scrittura spagnola. Proprio come un *punto* – ?ricordate il sonetto LXI del Canzoniere di Petrarca?, colgo l’occasione di questa pausa del discorso per avvisarvi che io sto usando nella scrittura di questo discorso il punto “?” alla spagnola, e prima e in fondo ad una frase; solo che sulla tastiera italiana, o francese o tedesca ecc., e nella nostra gamma della punteggiatura il punto interrogativo capovolto non c’è; ?come fare?, mettendo il punto interrogativo iniziale, almeno per ora, al modo che

le nostre tastiere obbligano, segnando così... ?cosa? Non posso chiudere ora a questo modo troncato la mia *deviazione petrarchesca* che mi ha portato... ?dove? proprio *al punto del cuore* di questo discorso strambo che sto facendo sul punto interrogativo che è capovolto nella ortografia ispanica. Esso precede e annuncia che la frase è interrogativa, e lo fa come un *servizio virtuoso*, addirittura prima che inizi la frase. Ecco il verbo colto – nel senso di “raccolto” dal protrarsi dello stupore – che getta luce su questa irrequieta curiosità, modesta e forse non opportuna, e ci illumina: *annunciare*. Un verbo che raramente è inopportuno. ?Perché mettere un avviso puntiforme all’interrogativo all’inizio di una frase? E perché mai all’inizio il punto che *annuncia* l’interrogatività della intera frase è capovolto? ?Machisenefrega? Dirà qualcuno. ?Non stiamo qui a perdere tempo, giusto? Ma a noi, mezzi-poeti & mezzi-pensatori – ?come dire?, ci piace parlare e ascoltare questi discorsi, giusto?

Il punto interrogativo, ma anche quello !esclamativo!, all’inizio oltre che alla fine della frase è proprio un punto dello !*stupore spagnolo*! – ?e, quindi, perché non adottarlo e metterlo anche noi il punto esclamativo all’inizio oltre che alla fine delle frasi? Io ho incominciato a farlo, ma non potete vederlo, potreste vederlo solo se voi non steste qui ad ascoltarmi ma se foste a casa vostra a leggere questa quisquiglia qui. ?Avete sentito quanto sia strana e inquietante la parola “steste”? Due trisillabi uguali in una sequenza lessicale discreta, insomma in una parola, che sembra impossibile che abbiano senso costretti a stare appiccicati in una parola unica e ?come dire? diciamo, sestata; ?si dice la parola “sestata”, o dovrebbe essere ?stestesa? ?o si tratta di un refuso, o di un lapsus? E forse poteva o doveva essere la parola “sensata”, ?o no? Questa sì che è un’avventura nel safari alluvionato nella nostra lingua senza crusca, ?che ne dite? ?Non è meglio che andare a smacchiare i leopardi, o a sparare sulla Crocerossa?

Torniamo allo stupore spagnolo: sono arrivato, dopo lo stupore, a pensare che gli spagnoli e/o ispanofoni mostrino di avere una cura straordinaria della buona e giusta lettura della loro comunicazione scritta: avvisan-dondoli all’inizio di una frase che essa è *proprio* interrogativa, permette al lettore di introdursi nel *flusso interrogativo*, e cioè, *prosodico mentale*, fin dal primo istante, proprio come ha potuto fare il suo produttore, ovvero, chi l’ha intesa e scritta. Nel flusso della frase o nel suo forte ritmo drammatico o nella sua ambiguità sfuggente, ma non più sfuggita, né mai sfuggibile. Uno spagnolo quando scrive e legge pulisce le macchie dell’insensato e dell’imprevedibile molto meglio di noi e ti scrive con garbo e congruenza, *à propos* [per bene] come scriveva Montaigne. È come se uno spagnolo quando scrive voglia annullare ogni fraintendimento possibile nell’intenderci non oralmente e quindi avvisarti anche prosodicamente delle sue intenzioni e prendersi cura delle tue aspettative. Ma la prosodia è possibile solo nell’oralità. La scrittura deve farne a meno, come abbiamo fatto

tutti al mondo, eccetto che loro, gli spagnoli. Sembra che i *punti forti* [!quello dell'ovazione! e ?quello della domanda?] se messi anche all'inizio della frase si facciano avanti per restaurare la vicinanza prosodica dell'oralità e delle presenze nel colloquio. Qualcuno a questo punto potrebbe chiedere: ?perché mai gli spagnoli lo fanno e perché, d'altronde, lo fanno con un punto capovolto? ?Siete sicuri che quel "d'altronde" significhi qualcosa? ?Cosa? Qualcun altro dirà: ?Non ti pare che noi, se decidessimo di seguire la moda spagnola del *tramezzino interrogativo*, ed esclamativo, il punto avanti e il punto alla fine, nelle frasi interrogative ed esclamative, eliminando "a priori" quel fastidio che spesso ci porta a leggere un testo e a un certo punto a fermarci perplessi e a dover sentirsi costretti a rileggere la frase che non avevamo proprio *preso da subito* come interrogativa o esclamativa, ma solo alla fine? – Sì, va bene, ma non hai concluso la frase-periodo ?non credi? – Ah sì, certo. Niente... volevo dire: ?non saremmo così noi più avanti di loro, che devono inserire quella specie di uncino capovolto? – Già...non ci avevo pensato, ?ma perché dire che noi saremmo più avanti? ?più avanti dove, verso dove? ?e più avanti di chi, degli spagnoli? Direi, al contrario, che saremmo bravi perché avremmo fatto un passo avanti nel curare il nostro quotidiano *misreading* [frintendimento] con una piccola manovra quando e se decidessimo di seguire la *maniera spagnola*, senza dover cambiare tutte le tastiere che non abbiano il punto interrogativo capovolto. Saremmo migliori di prima, non migliori degli spagnoli, o degli ispanofoni, ?giusto? Saremmo, invece, più giustamente comunicativi se potessimo pensare l'interrogazione in modo congruo e netto, direi "sano", ma diversi solo nella maniera di scriverlo. Visto che nella comunicazione orale l'interrogazione si *sente* molto meglio di quanto si *veda* nella lettura dello scritto, specie se la frase è lunga. Per via della prosodia, naturalmente. ?Contento? – Sì, certo.

Arrivo a concludere con un finale a sorpresa, per me: !ho scoperto che il mio pc all'italiana ha i punti interrogativi e quelli esclamativi! alla spagnola, !li ha nel suo DNA e funzionano, ma li tira fuori solo se tu stai scrivendo in spagnolo! L'ho scoperto leggendo e rimanipolando la traduzione di un mio testo fatta da Manuela Derosas, a Città del Mexico. Mentre io ero a Gerico. Ho fatto leggere a lei questo *scherzo* e mi ha risposto affermando, !con stupore!, che da quando scrive in spagnolo, da più di 11 anni, non si era mai posto il problema. E così è finito lo scherzo spagnolo, e siamo contenti, tutti insieme, come nelle favole antiche. Gli spagnoli più di noi, direi.

Armando Gnisci

The background is a complex, abstract watercolor composition. It features a central, dark, irregular shape that resembles a silhouette of a person or a large splash of black ink. This central element is surrounded by a dense field of smaller, overlapping splatters and washes in shades of pink, magenta, and teal. The colors are layered and blended, creating a rich, textured effect. The overall composition is dynamic and expressive, with a sense of movement and depth.

[sic]

E la mafia sai fa male

E la mafia sai fa male

ovvero

*Bollettino asettico e anti-retorico sulla “questione mafiosa”
(quarto trimestre 2011)**

3 ottobre – Il figlio di Riina torna a Corleone. Il sindaco: presenza pericolosa. Uscito da pochi giorni dal carcere al termine di una condanna a 8 anni e 10 mesi, Riina jr non ha potuto prendere la strada di Padova, dove lavorerà per una Onlus, ma è stato ricondotto al paese natale in virtù di un provvedimento risalente al 2002 che lo obbliga a risiedere ancora per due anni a Corleone. Salvo Riina jr è approdato ieri mattina nel paese siciliano, ma per lui l'accoglienza è stata tutt'altro che calorosa: il sindaco lo ritiene infatti persona indesiderata. Lo stesso accade in Veneto, dove la Lega da giorni si oppone a parole all'arrivo dell'ingombrante personaggio. Così si è espressa la Onlus di Padova: «sarà qui a giorni, distribuirà pasti ai bisognosi». Il no di Zaia: «Qui non lo vogliamo», ha ribadito il governatore del Veneto. (Corriere della Sera)

4 ottobre – «Riina junior voleva far uccidere Alfano». Secondo un pentito, il figlio minore di Totò Riina, Giuseppe Salvatore, tornato libero due giorni fa e attualmente a Corleone, avrebbe progettato un attentato contro l'ex ministro della Giustizia Angelino Alfano. Luigi Rizza, 43 anni, esponente del clan Cappello, ad aprile ne avrebbe parlato, secondo quanto si apprende, agli inquirenti catanesi cui avrebbe riferito di un messaggio consegnatogli da Riina jr nel carcere di Padova nel 2009 e volto a innescare il piano omicida. L'allora guardasigilli, attuale leader del Pdl, sarebbe finito nel mirino a causa dell'inasprimento del carcere duro, il 41 bis. Sull'affidabilità di Luigi Rizza, lo stesso che avrebbe indicato il responsabile della bomba contro la procura di Reggio Calabria, secondo fonti giudiziarie però, si addenserebbero vari dubbi. (la Repubblica)

* Le notizie di questo bollettino sono frutto di una selezione della redazione de «il Palindromo»; non si tratta di un resoconto integrale dei fatti di mafia degli ultimi tre mesi ma di uno spazio per porre una rinnovata attenzione su alcune notizie per noi particolarmente significative o rimaste in secondo piano.

6 ottobre – Strage, ergastolo al boss accusato da Spatuzza. Francesco Tagliavia, per la Corte d'Assise di Firenze, è uno dei protagonisti della «stagione delle stragi», coautore di tutti e sette gli attentati di Roma, Milano e di Firenze, in via dei Georgofili, a due passi dalla Galleria degli Uffizi. Proprio come aveva raccontato Gaspare Spatuzza, il pentito che ha descritto la trattativa tra Stato e mafia indicando come interlocutori politici di Cosa Nostra Silvio Berlusconi e Marcello dell'Utri. Bollato come «non credibile» dai giudici di Palermo, Spatuzza invece è stato ritenuto attendibile dai magistrati fiorentini. Di ieri anche la sentenza della Cassazione sulla vicenda del tesoro dell'ex sindaco di Palermo Vito Ciancimino: ridotta la pena al figlio Massimo, da 3 anni e 4 mesi a 2 anni e 8 mesi. (Corriere della Sera)

8 ottobre – Mafia, nove scarcerati: Palma chiede accertamenti. Il ministro della Giustizia, Francesco Nitto Palma – secondo quanto si è appreso – ha attivato l'ispettorato del ministero della Giustizia affinché chieda informazioni preliminari alla procura generale presso la corte d'appello di Catania, per far luce sulla vicenda dei nove affiliati alla cosca Scalisi di Adrano scarcerati per decorrenza dei termini di custodia cautelare. L'obiettivo è comprendere i motivi del ritardo nel deposito delle motivazioni della sentenza di condanna a carico dei 9 presunti affiliati di mafia. (Giornale di Sicilia)

8 ottobre – Mafia, nove scarcerati nel Catanese: il Gip ammette colpe. «La scarcerazione di questi imputati – ammette Gari, 70 anni, presidente aggiunto dei Gip di Catania – è da addebitare a una mia mancanza. E mi brucia moltissimo. Ma c'è un problema di sostenibilità di lavoro, miracoli non ne possiamo fare e io alterno disperazione a serenità assoluta. È stata una defailance, ma la prima in quarant'anni di carriera». «L'organico dei gip è all'osso – aggiunge Gari, che è il Gip dell'inchiesta Iblis – stasera c'è il saluto di tre cancellieri che vanno in pensione e non saranno sostituiti. La mole di lavoro è enorme, siamo pochi e il tempo corre. (Giornale di Sicilia)

10 ottobre – Mafia, Brusca: «Fu Spatuzza a parlami dell'attentato all'Olimpico». È questo un altro particolare riferito oggi dal pentito al processo contro l'ex generale dei carabinieri, Mario Mori. «Fino a quando Gaspare Spatuzza non me ne parlò non sapevo del progetto di attentato ai carabinieri allo stadio Olimpico. Fu lui a dirmi che serviva per vendicarsi dei carabinieri che non avevano rispettato i patti». A rivelare il particolare sul fallito attentato all'Olimpico del '94 in cui sarebbero dovuti morire decine di carabinieri, il pentito Giovanni Brusca che ha depresso oggi al processo per favoreggiamento alla mafia a carico dell'ex generale dei Carabinieri, Mario Mori, in corso a Palermo. (Giornale di Sicilia)

11 ottobre – Scotti: «Non ci fu pax mafiosa anzi varammo leggi di guerra». In piena stagione stragista il ministro dell'Interno era Enzo Scotti, oggi sottosegretario agli Esteri. «Sulla questione sto finendo di scrivere un libro», risponde dal suo ufficio alla Farnesina. «Io ho sempre detto con forza: no alla Pax mafiosa, altro che trattative. Sotto la mia gestione del Ministero dell'Interno furono varate tutte le più importanti leggi antimafia, dai pentiti al riciclaggio, dal carcere duro allo scioglimento dei consigli comunali. Fu una legislazione di guerra, altro che trattative. Quando la Cassazione mise in libertà i capi della mafia con una sentenza sulla decorrenza dei termini, noi facemmo un decreto legge che Cossiga disse che era un mandato di cattura. Eravamo sul filo del rasoio della costituzionalità, ma io non potevo permettere che andassero fuori quelli condannati nel maxiprocesso Falcone». (Il Messaggero)

12 ottobre – Processo Gotha, regge l'impianto accusatorio. Regge in Cassazione l'impianto accusatorio del processo “Gotha” che vedeva imputati 35 tra capimafia ed estorsori palermitani vicini al boss Bernardo Provenzano. Confermata la condanna a 13 anni inflitta in appello al giovane boss Gianni Nicchi. Il processo, che scaturisce da un'operazione di polizia del giugno 2006, si è svolto con il rito abbreviato. Fra gli imputati c'erano i capimafia Antonino Rotolo, al vertice della famiglia di Pagliarelli, e Franco Bonura, della famiglia Uditore. In primo grado il gup inflisse in tutto 400 anni di carcere. (Livesicilia.it)

14 ottobre – Via D'Amelio, si riparte da zero. Chiesta la revisione dei processi. Il pg di Caltanissetta ha depositato gli atti relativi a undici imputati, sette dei quali condannati all'ergastolo per la strage che costò la vita al giudice Borsellino e alla sua scorta. L'istanza nasce dalle rivelazioni del pentito Gaspare Spatuzza. (la Repubblica)

15 ottobre – Professionisti contro la mafia: in mille al teatro Biondo. Presentato il comitato “Professionisti liberi”, una rete di professionisti pronti a far valere l'osservanza delle regole deontologiche da tutti gli iscritti agli ordini professionali. «Un'iniziativa che apre la speranza che ci sia, a fianco degli imprenditori che denunciano il racket, una schiera di professionisti che li supportano sabotando il sistema mafioso». Un manifesto per la legalità e contro la mafia, una sorta di vademecum di regole che prevede l'impossibilità di prestare alcuna forma di consulenza o attività professionale a chi è già condannato o anche solo imputato per mafia. Il manifesto vuole mettere insieme una rete di professionisti onesti, che con il loro impegno personale e la loro testimonianza, pretendono l'osservanza delle regole deontologiche da tutti gli iscritti agli ordini professionali, purtroppo spesso disattese da coloro che dovrebbero vigilare. (la Repubblica)



17 ottobre – Ingroia: prima impresa eco-mafiosa. «Finora era stata la camorra a mostrare interesse all'attività di smaltimento illecito dei rifiuti. Con questa indagine è venuto fuori il primo business di Cosa nostra in questo settore. Un dato che conferma i sospetti degli inquirenti e che costituisce la riprova che le cosche sono alla continua ricerca di nuovi ambiti in cui investire». Lo ha detto il procuratore aggiunto di Palermo Antonio Ingroia, commentando l'operazione dei carabinieri del Noe che ha portato all'emissione di tre misure cautelari a carico del boss Giuseppe Liga – il provvedimento gli è stato notificato in carcere perché è detenuto – e di Amedeo Sorvillo e Agostino Carollo, amministratore e gestore della Euteco, l'impresa del capomafia che eseguiva lavori in appalto per conto dell'Enel. (Giornale di Sicilia)

19 ottobre – La svolta di Confcommercio «Fuori chi non denuncia il pizzo». L'associazione che raduna 80 mila imprese nell'Isola approva un nuovo codice etico che prevede l'obbligo di denuncia delle estorsioni e dovrà essere sot-

toscritto da chi aderisce all'associazione. Espulso chi riporta condanne per mafia. I primi chiamati a firmare sono i duemila dirigenti. (la Repubblica – Palermo)

24 ottobre – D'Alì, la procura chiede il rinvio a giudizio. La procura di Palermo ha chiesto il rinvio a giudizio del senatore Antonio D'Alì (Pdl) per concorso esterno in associazione mafiosa. Ad accusare D'Alì, ex sottosegretario all'Interno ed attuale presidente della commissione Ambiente di Palazzo Madama, ci sono le dichiarazioni di collaboratori di giustizia e dell'ex prefetto di Trapani Fulvio Sodano che lo ha accusato di averlo fatto trasferire, dopo che aveva sventato il tentativo di Cosa Nostra di impossessarsi di un bene confiscato al boss Vincenzo Virga, la calcestruzzi Ericina. D'Alì ha sempre respinto ogni accusa. (Livesicilia.it)

25 ottobre – Processo Mori, testimonia Lo Verso. Accuse a Dell'Utri e Schifani. «Nicola Mandalà (boss mafioso, ndr) mi disse che avevamo nelle mani Renato Schifani, Marcello Dell'Utri, Totò Cuffaro e Saverio Romano». È quanto ha detto il pentito di mafia Stefano Lo Verso, ex boss di Ficarazzi (PA), deponendo al processo a carico del generale Mario Mori e del colonnello Mauro Obinu, accusati di favoreggiamento aggravato a Cosa nostra per la mancata cattura del boss Bernardo Provenzano nell'ottobre del 1995. Il presidente del Senato lo querela (Rai.it)

26 ottobre – Catania, preso il boss Arena. Lui: «Siete stati bravi...». Il latitante Giovanni Arena, 56 anni, ritenuto esponente di Cosa nostra e a capo dell'omonima famiglia mafiosa, è stato arrestato da agenti della squadra mobile di Catania. Inserito nell'elenco dei 30 latitanti più pericolosi d'Italia, era latitante dal 1993 quando sfuggì all'operazione "Orsa maggiore" contro la cosca Santapaola. In contumacia è stato condannato all'ergastolo per un omicidio commesso nel 1989. Era ricercato anche per associazione mafiosa, detenzione di armi e traffico di droga. (Livesicilia.it)

27 ottobre – Roma Capitale della «quinta mafia». Libera: riciclaggio, più 80 per cento. Mentre gli agenti della Dia manifestano davanti a Montecitorio perché «il governo uccide il progetto di Falcone e Borsellino», ecco dei nuovi dati sulla diffusione della malavita organizzata a Roma e nel Lazio, diventato territorio della «quinta mafia». Nel 2010 sono aumentate nella regione le segnalazioni di operazioni sospette di riciclaggio, toccando quota 5495 (più 80% rispetto allo scorso anno); in un anno sequestrati e confiscati a Roma e provincia beni mafiosi per 330 milioni di euro; 354 procedimenti per reati mafiosi con 356 persone arrestate; nel Lazio è stato sequestrato il 19% della cocaina intercettata dalle forze dell'ordine a livello nazionale; e c'è anche la mafia degli incendi, che in 5 anni ha bruciato una superficie più grande del XX municipio di Roma. Un

altro dato: nella relazione finale 2010 della Dia, il Lazio è la quinta regione per fatti estorsivi denunciati. È preceduta da Campania, Lombardia, Sicilia e Puglia. In questa speciale classifica, il Lazio viene prima della Calabria. I numeri choc sono stati resi noti dall'associazione «Libera» durante un seminario di studio che si è svolto alla Sapienza. (Corriere della sera)

28 ottobre – Borsellino: chi sono i 7 che tornano liberi. Sono sette i condannati per la strage di via D'Amelio – sei stavano scontando l'ergastolo – che torneranno in libertà dopo la decisione della corte d'appello di Catania di accogliere la richiesta di sospensione dell'esecuzione della pena presentata dal pg di Caltanissetta Roberto Scarpinato. Alcuni sono nomi noti in Cosa nostra, come Salvatore Profeta, Giuseppe Urso e Natale Gambino. (Giornale di Sicilia)

15 novembre – Mafia di Carini, 21 arresti. Blitz dei carabinieri nei confronti di presunti capi e gregari della cosca di Carini, comune nell'hinterland occidentale di Palermo. Le indagini riguardano la famiglia mafiosa guidata dall'anziano “padrino” Calogero Passalacqua. Sventata una nuova guerra fra clan. (Giornale di Sicilia)

24 novembre – La vittoria di Ercolano che si è liberata del racket. Qui la camorra ha perso faccia e potere. Non ci sono più “loro” a spadroneggiare per le sue strade, non ci sono più estorsioni e non ci sono più commercianti in preda al terrore. Le vetrine delle botteghe espongono manifesti di sfida (“Noi non subiamo soprusi”), i negozianti tengono la porta aperta e nessuno li tartassa più. Nell'ultimo processo che si sta celebrando in queste settimane contro le bande di taglieggiatori ci sono più testimoni d'accusa che imputati: 42 vittime che denunciano 41 aguzzini. Una Ercolano senza racket, una bella notizia in un pezzo d'Italia dove l'estorsione si tramandava di padre in figlio da almeno tre generazioni. (la Repubblica)

25 novembre – Alemanno: «Allarme mafia a Roma». Il sindaco Gianni Alemanno ha espresso le sue preoccupazioni al ministro dell'Interno Anna Maria Cancellieri che ha incontrato ieri mattina. «C'è il rischio saldatura fra grandi organizzazioni criminali e bande territoriali che per ora gestiscono loro lo spaccio di droga. Se dovessero esserci punti di contatto, allora avremmo un problema di criminalità organizzata», ha aggiunto Alemanno che ha anche affrontato il discorso del «pizzo» ai commercianti: «C'è il sentore di questa situazione, ma non ci sono ancora denunce».

25 novembre – Palermo, giro di tangenti al Comune. Tre funzionari dei settori Sportello unico ed Edilizia, un architetto e un geometra sono finiti ai domiciliari. Scoperto un giro di tangenti su autorizzazioni e licenze in aree pubbliche per

mercatini rionali, edicole, chioschi, impianti stagionali e bar. Arrestati anche due professionisti incaricati di redigere i progetti. L'indagine partita dalla denuncia di un giostraio. (la Repubblica – Palermo)

29 novembre – Scatta il maxi-blitz. Trentasei arresti. Agenti della polizia e militari dei carabinieri e della guardia di finanza hanno portato a termine tre distinte operazioni antimafia eseguendo un'ordinanza di custodia cautelare e due provvedimenti di fermo. In carcere complessivamente sono finiti 36 esponenti delle famiglie mafiose palermitane di Brancaccio, San Lorenzo, Resuttana e Passo di Rigano, accusati a vario titolo di associazione mafiosa, estorsione e traffico di stupefacenti. Le inchieste sono state coordinate dalla Dda di Palermo. L'indagine della polizia, denominata "Araba Fenice", riguarda sedici presunti mafiosi del mandamento di Brancaccio. Quella del nucleo investigativo dei carabinieri e dei militari del Nucleo speciale di polizia valutaria della guardia di finanza, chiamata "Idra", ha portato al fermo di sedici presunti mafiosi dei mandamenti di Resuttana e Tommaso Natale. Un terzo provvedimento di fermo è stato eseguito, infine, dai carabinieri del Ros nei confronti di quattro esponenti della cosca di Passo di Rigano. (Livesicilia.it)

30 novembre – Sgarbi: «Io e Ingroia siamo d'accordo per lista civica insieme». Ma il pm smentisce. In vista delle elezioni a Palermo il sindaco di Salemi annuncia: «Ho incontrato il magistrato in aereo e gli ho fatto questa proposta. Lui si occuperebbe di mafia e io di monumenti». Il diretto interessato conferma l'incontro casuale con il critico, ma dice: «Pensavo fosse una battuta». (Il Fatto Quotidiano)

5 dicembre – Trattativa tra mafia e Stato. Conso e Mancino riconvocati dai pm. Interrogato oggi Vincenzo Scotti. I magistrati stanno richiamando alcuni testimoni eccellenti alla luce dei documenti prodotti nelle scorse settimane dall'ex magistrato del Dap Sebastiano Ardita: proverebbero come nel '93 ci fu una sorta di "dibattito" all'interno delle istituzioni per venire incontro alla richiesta abolizione del carcere duro presentata da Totò Riina. (La Repubblica – Palermo)

7 dicembre – Preso Zagaria, ora è caccia a Messina Denaro. Proprietario di un impero di milioni accumulati con droga, estorsioni e controllo degli appalti, con l'arresto del capo dei Casalesi Michele Zagaria, che segue di appena un mese quello del capo della cosca di San Luca, Sebastiano Pelle, il capo di Cosa Nostra è l'ultimo grande boss ancora libero. Nell'elenco dei latitanti di massima pericolosità del Viminale, tolto Zagaria, restano dieci nomi: ma è indubbio che il personaggio più importante sia Messina Denaro. (Giornale di Sicilia)

10 dicembre – Il giallo del medico morto a Viterbo: spunta l'ombra di Provenzano. Secondo gli inquirenti, Attilio Manca, l'urologo deceduto nel 2004 per un mix di eroina e farmaci potrebbe essere stato ucciso da sei uomini. Coinvolto un boss dei Barcellonesi, Angelo Porcino. Ma per i genitori del dottore il figlio prima sarebbe stato costretto ad accompagnare il padrino in Francia. Circo- stanza però smentita dai magistrati palermitani. (La Repubblica – Roma)

13 dicembre – Reato elettorale, processo al via per Lombardo e il fratello. Domani il governatore davanti al giudice monocratico. Il procedimento riguarda le elezioni alla Camera del 2008 e la campagna elettorale per fare eleggere suo fratello Angelo, deputato nazionale del Mpa. Il procedimento nasce da uno stralcio dell'inchiesta Iblis su presunti rapporti tra mafia, politica, pubblica amministrazione e imprenditoria dopo indagini avviate da carabinieri del Ros su Cosa nostra di Catania. La posizione dei due fratelli Lombardo è stata stralciata dal fascicolo principale e l'accusa iniziale di concorso esterno in associazione mafiosa, per la quale è pendente una richiesta di archiviazione all'ufficio del Gip, è stata derubricata in reato elettorale con la citazione a giudizio diretta disposta dalla Procura davanti al Tribunale monocratico. (Giornale di Sicilia)

14 dicembre – Giunta della Camera: via libera all'uso delle intercettazioni su Romano. Passa con il voto favorevole della Lega la richiesta del Gip del Tribunale di Palermo, Pier Giorgio Morosini di acquisire le intercettazioni dell'ex ministro dell'Agricoltura, Saverio Romano. La Giunta per le autorizzazioni di Montecitorio, presieduta da Pier Luigi Castagnetti, è ancora riunita.

Sul caso Romano l'Udc si è astenuta, mentre il sì è arrivato dal Carroccio, dall'Idv e dal Pd (escluso il radicale Maurizio Turco). L'ex ministro è indagato per corruzione aggravata dalla procura palermitana, che da tre anni cerca di far luce sui rapporti tra Romano e l'avvocato Gianni Lapis, prestanome di Massimo Ciancimino. Dall'inchiesta, ha scritto il gip nella sua ordinanza, emerge infatti che esiste un "comitato d'affari" collegato a interessi mafiosi. Nove faldoni, contenenti conversazioni che risalgono al periodo tra settembre 2003 e marzo 2004 (quando Romano era deputato Cdu-Udc) in cui figura non solo il ministro dell'Agricoltura, ma anche il senatore del Pdl Carlo Vizzini, anche questi accusato, come l'ex ministro dell'Agricoltura, di corruzione, a seguito dei rapporti intrattenuti con Lapis. (Il Fatto Quotidiano)

a cura di *Giuseppe Enrico Di Trapani*

Eco vana voce



Luciano Lanna

La carica libertaria dei fumetti contro i conservatorismi democristiani e comunisti

È un dato di fatto. Provate a domandare a un edicolante qualsiasi chi oggi acquista i fumetti e la risposta sarà sempre la stessa: gli adulti, persone più o meno tra i quaranta e i sessant'anni. E alla domanda su quali giornali di fumetti sia in grado di nominare l'italiano adulto medio la risposta sarà pressoché sempre la stessa: *Tex* e *Topolino*. Eppure il fumetto è entrato da tempo nei piani alti della cultura e dell'arte e la recente stagione delle *graphic novel* è la prova di una maturità senza precedenti del *medium* fumetto, una forma espressiva ormai in grado di rappresentare al meglio le più importanti questioni sociali o politiche dei nostri giorni. Ma si tratta, appunto, di una consapevolezza che riguarda l'arte fumettistica trasposta e presentata nelle librerie e nelle biblioteche, anche scolastiche o universitarie, tutt'altro dall'epopea degli albi nelle edicole che ha attraversato per intero tutto il "secolo breve".

Per venire a noi, infatti, l'impatto dei fumetti nella cultura e nell'immaginario italiani coincide di fatto con l'inizio del Novecento, con il primo numero in edicola – era il 27 dicembre 1908 – del *Corriere dei Piccoli*, supplemento per i ragazzi del *Corriere della Sera*, al prezzo di 10 centesimi. Il fondatore e primo direttore, Silvio Spaventa Filippi, sosteneva nel suo editoriale d'esordio di rivolgersi dichiaratamente al pubblico dei figli della nascente borghesia italiana, fedele lettrice del *Corriere*, ma non soltanto, andando a pescare nella maggioranza dei figli dei ceti popolari tanto che di quel primo numero furono tirate ben 80mila copie che andarono tutte esaurite. E il *Corrierino*, come venne soprannominato, se riuscì addirittura in alcuni numeri degli anni Sessanta a superare le 700mila copie di tiratura, il segreto del successo stava soprattutto nelle storie a fumetti. Quando nacque, infatti, la letteratura per ragazzi o d'avventura erano soprattutto d'impronta nazionale, si richiamavano cioè all'epopea e alla pedagogia politica del Risorgimento. Il giornale operò invece una vera e propria rivoluzione pubblicando la versione italiana di numerosi fumetti americani che raccontavano storie spontanee, avventurose o divertenti, che erano poi la traduzione delle strip che apparivano nei quotidiani americani. Tra queste, il

Corriere dei Piccoli fece conoscere in Italia Bibì e Bibò (i Katzenjammes Kids, la cui nascita risaliva addirittura al 1897), Fortunello (che negli Usa era Happy Hooligan, nato nel 1899) o Arcibaldo e Petronilla (Jiggs & Maggy). Nei primi anni le tavole delle storie non avevano le nuvolette ma erano sottotitolate da filastrocche in rima baciata. E forse il primo personaggio dei fumetti tutto italiano fu il Signor Bonaventura di Sergio Tofano, apparso il 28 ottobre 1917, e che iniziava ogni avventura con la faticosa frase: «Qui comincia l'avventura del Signor Bonaventura, ricco assai da far paura...», e terminava invariabilmente ricevendo in premio un assegno da un milione. Da allora, mentre soprattutto negli anni Venti e Trenta nelle edicole italiane cominceranno ad arrivare anche altre pubblicazioni a fumetti, non solo traduzioni delle principali strips statunitensi, a cominciare da quelle di Flash Gordon e l'Uomo Mascherato, di Cino e Franco e di Mandrake, di Braccio di Ferro e di Mickey Mouse ribattezzato Topo Lino, ma anche, soprattutto negli anni in camicia nera, con personaggi disegnati da italiani come Dick Fulmine o Romano il Legionario, il *Corrierino* vanterà sempre il suo primato nelle vendite. Poi, nel dopoguerra, con la direzione di Guglielmo Zucconi, dal 1961 in avanti, diverrà sempre più qualificato nella pubblicazioni di fumetti di qualità. Si pensi a quelli della scuola franco-belga come I Puffi, Michel Vaillant, Dan Cooper, Bernard Prince ... Per non dire della successiva direzione di Carlo Triberti che registrò il periodo più fecondo per quanto riguarda la pubblicazione di ottimi fumetti e la valorizzazione di prestigiosi autori e disegnatori, non soltanto stranieri, ma anche e soprattutto italiani, come Hugo Pratt con la sua *Una ballata del mare salato* che introduceva il personaggio di Corto Maltese oppure Benito Jacovitti con i suoi personaggi Cocco Bill, Zorry Kid e Jak Mandolino. Contemporaneamente a personaggi come Valentina Mela Verde di Grazia Nidasio o disegnatori del calibro di Toppi, Battaglia, Uggeri e Di Gennaro.

Va ricordato che Hugo Pratt e Dino Battaglia, insieme a una nutrita pattuglia di giovani autori italiani di fumetti d'avventura, erano emigrati a Buenos Aires all'inizio degli anni Cinquanta, restandovi per oltre un decennio. Ma negli anni Sessanta diventano la colonna portante del *Corrierino*, producendo un tipo di fumetto che cercava di sviluppare temi avventurosi con una particolare sensibilità grafica. In questi anni Pratt produce una quantità di cose interessanti, avventure fascinosi di spirito conradiano dislocate in parti remote del mondo e del tempo, anche se il balzo di qualità (e di successo) avviene, come accennavamo, a partire dal 1967, con la pubblicazione a episodi de *Una ballata del mare salato*, il cui protagonista è un fascinoso marinaio dal nome di Corto Maltese. Oltretutto la *Ballata* viene pubblicata contemporaneamente su due diverse testate, il *Corriere dei Piccoli* e *Sgt. Kirk*, una pubblicazione che lo stesso Pratt pensò insieme al suo amico Fiorenzo Ivaldi sul modello della già nata *Linus*, una rivista di "fumetto e d'al-

tro”, consapevolmente indirizzata a un pubblico adulto, segno che qualcosa era successo – in senso sociologico ma anche politico – nel rapporto tra fumetti e società italiana.

Gli anni successivi al 1945 registravano infatti il successo crescente di gior-naletti come i due a formato libretto e a cadenza settimanale *L’Intrepido* e *Il Monello* (in edicola dai primi anni Trenta) dei fratelli Del Duca, con strips popolarissime come Pedrito el Dritto di Antonio Terenghi o la serie americana di Arturo e Zoe (Nancy and Sluggo). Poi nel 1948 arriva “Il Totem misterioso”, primo “albo striscia” settimanale – trentasei pagine, formato 16,5 per 8 centimetri, al prezzo di quindici lire – con un nuovo eroe: *Tex*, scritto da Gian Luigi Bonelli e disegnato da Aurelio Galleppini (Galep). Un eroe destinato a trasformare il costume giovanile e a dividere l’opinione pubblica. Solo tre anni dopo – su *Rinascita*, il settimanale del Pci, del dicembre 1951 – Nilde Iotti si scagliava contro il fenomeno dei fumetti, considerandoli strettamente collegati all’ignoranza di massa, alla corruzione, alla superficialità e alla “delinquenza” dei giovani italiani: «La gioventù che si nutre di fumetti è una gioventù che non legge e questa assenza di lettura nel senso proprio della parola non è l’ultima tra le cause di irrequietezza, di scarsa riflessività, di deficiente contatto col mondo circostante e quindi di tendenza alla violenza, alla brutalità, all’avventura fuori della legge». D’altro canto l’Italia in cui arrivava Tex Willer era, quanto ai fumetti – come ha ricordato Oreste del Buono – «una terra di eroi positivi agli arresti domiciliari” in preda “alle bande della Dc alle prime esperienze di quello che sarà il suo lunghissimo dominio: il fumetto veniva tollerato purché non ospitasse la crisi dei valori borghesi». Il pregiudizio contro i comics, impensabile negli anni Trenta e Quaranta, si stava radicando: genitori, maestri e professori cercarono in tutti i modi di arginare la passione per i fumetti dei ragazzi del secondo dopoguerra. «Mio padre a Modena – ha ad esempio raccontato il cantautore Francesco Guccini – i fumetti non me li faceva leggere, perché diceva che mi avrebbero fatto perdere l’abitudine alla lettura. Ma mai profezia fu più errata: i fumetti mi hanno aperto mondi meravigliosi [...]».

Nel 1958 arriva quindi nelle edicole “La mano rossa”, il primo numero del cosiddetto *Tex* gigante, albo mensile dal nuovo formato “quaderno a dorso quadro”. Si inaugurava il cosiddetto formato bonelliano, che diventerà un vero e proprio classico del fumetto italiano (e che arriverà sino a *Dylan Dog*). E il personaggio di Tex Willer divenne un cult generazionale, dimostrato ancora oggi dai settanta-sessantenni (e cinquantenni) che lo acquistano ancora e che ne conservano religiosamente la collezione. Ricorda uno di loro, il giornalista e scrittore Massimo Fini:

Tex non era il Bene. Ma non era neanche il Male. Era il Bene a modo suo. Per cominciare aveva dei vizi: beveva whisky e fumava. Inoltre, mentre gli eroi

degli altri fumetti erano asessuati o avevano di fronte alle donne delle reazioni da giuggioloni, da nano Eolo, di Tex si capiva, sia pure per accenni estremamente casti e virili, che le donne gli erano tutt'altro che indifferenti. Non lo si vedeva in alcun modo, ma si sapeva che Tex scopava. Non era un eroe da oratorio.

E i democristiani non tardarono ad accorgersene. Tant'è che pensarono anche di censurare il fumetto di Bonelli. Nel 1951, infatti, due deputati della Dc, Maria Agamben Federici e Giovan Battista Migliori, arrivarono a presentare alla Camera il progetto di legge che istituiva il «controllo preventivo sui fumetti». Fortunatamente il progetto venne bocciato in Senato. Se infatti la legge fosse stata approvata ogni pagina dei fumetti avrebbe dovuto essere sottoposta a una «commissione di censura governativa» prima di essere approvata. E proposte analoghe vennero ripresentate – pur senza essere mai approvate – prima nel 1955, poi in quel 1958 in cui *Tex* diventava “grande” nel formato. Gli editori, provarono dal canto loro a prevenire l'aggressione conservatrice e conformista cercando di evitare la paralisi dell'editoria a fumetti. Istituirono così una propria “commissione di autocensura” con tanto di marchio che appariva orgogliosamente sulle pubblicazioni: “G.M.”, Garanzia Morale. Ha ricordato Sergio Bonelli, figlio del creatore di *Tex* e suo successore nell'avventura editoriale di famiglia:

Non dico che fosse giusto o sbagliato, dico solo che andò così. Oggi tutto quel pandemonio sembra ridicolo. Fatto sta che noi editori dei fumetti, in assurde riunioni, dovevamo stabilire, o meglio cercare di interpretare, calandoci nella mentalità dei famosi deputati, i confini della morale. In *Tex* c'era un'indianina con le cosce nude? Presto una maxigonna! In *Tex* c'era una sciantosa scollata? Presto un giracollo! E poi in *Tex* c'era la violenza. I pugnali vennero allora messi al bando e sostituiti con nodosi randelli. I morti resuscitarono trasformandosi in feriti gravi. Le pistole furono spesso coperte dalla biacca, lasciando buoni e cattivi disarmati. Ma, visto che non c'era tempo per rifare completamente i disegni, i personaggi rimanevano in una posizione di sparo buffa e inspiegabile.

Non a caso Massimo Fini ha definito *Tex* «il primo trasgressore della morale corrente che m'era capitato di incontrare. Non la morale del West, va da sé, ma quella perbenista, borghese, baciapile, ipocrita, formalista, che metteva l'ordine e il conformismo sopra la verità e la giustizia, in cui vivevamo negli anni Cinquanta». D'altronde, negli stessi Stati Uniti gli anni Cinquanta sono gli anni del libro di Fredric Wertham *Seduction of the Innocent*, un testo che sparava a zero contro i comics accusandoli senza mezzi termini di corrompere la gioventù e di essere i principali responsabili del degrado morale e culturale delle giovani generazioni occidentali. La campagna pubblica e moralizzatrice che seguì la pubblicazione del libro costrinse addirittura alcune case editrici a chiudere, e le altre a correre ai ripari tramite la creazione di una authority e di

un codice morale di autocontrollo. Con il cosiddetto “Comics Code”, e le pesanti restrizioni che esso comportava, lo stesso fumetto americano si rinchiusse in un tunnel di banalità e retorica da cui impiegò anni per uscire.

In Italia, comunque, nei primissimi anni Sessanta, mentre negli Usa esplose il fenomeno dei primi fumetti con i supereroi Marvel (l’Uomo Ragno, i Fantastici Quattro, Daredevil, Thor, Silver Surfer, Hulk, etc.), irrompono i fumetti “neri”. Nel 1962 avvia infatti la sua carriera di autore di fumetti Luciano Secchi, in arte Max Bunker. E il suo primo personaggio è Maschera Nera:

Era un western con mistero, uno zorrìde con qualcosa in più della media dei western, che aveva in Tex il suo faro. Maschera Nera portava un pizzico di humour ma anche una notevole carica di violenza, un profumo che si sentiva nell’aria e che ben presto avrebbe caratterizzato un’epoca.

Che la società stesse cambiando, in quegli anni, lo si percepiva nell’aria. Ha ricordato Secchi:

Il fumetto prima di allora presentava solo eroi bravi, buoni, senza difetti, che non mangiavano mai né facevano l’amore. La sintesi poteva essere rappresentata dal settimanale a fumetti cattolico *Il Vittorioso*: “sano, forte, leale, generoso”. Era il prototipo dell’epoca in cui l’ipocrisia giocava un ruolo determinante. Si avvertiva la necessità di cambiare, di rompere gli schemi. E vennero i fumetti neri [...].

Così, dopo che nel 1962 le sorelle Angela e Luciana Giussani mandano in edicola gli albi con Diabolik, dove per la prima volta e con chiara opposizione al moralismo dominante, il protagonista di un fumetto italiano è un cattivo, Max Bunker lancia sul mercato, è il 1964, altri due noir del nostro fumetto: *Kriminal* e *Satanik*. Due albi che segnano anche l’inizio della collaborazione tra lo stesso Luciano Secchi e il disegnatore Roberto Raviola, in arte Magnus.

Ma è proprio in quel clima che il libro di Umberto Eco *Apocalittici e integrati*, pubblicato nel 1963, attribuisce per la prima volta al fumetto in quanto tale la dignità di un oggetto di studio e di analisi, non solo come oggetto sociologico, ma anche come oggetto estetico, come espressione artistica vera e propria. Delle tre principali analisi di fumetti contenute nel saggio del semiologo e studioso di filosofia, quella su Superman (il supereroe della Dc-Comics che in Italia era noto come Nembo Kid) può forse essere ancora considerata come l’analisi di un fenomeno sociale, ma “Il mondo di Charlie Brown” e soprattutto “Lettura di Steve Canyon” sono analisi strutturali, né più né meno complesse e approfondite di quelle tradizionalmente dovute a un romanzo o a un film d’autore. Era il vero e proprio sdoganamento del mondo dei fumetti e la sconfitta delle posizioni che avevano sino ad allora accomunato conservatori cattolici e marxisti. E sarà la premessa, nel 1965,

per la nascita del mensile *Linus*, fondato dal trentaseienne Giovanni Gandini, che fu scrittore, giornalista ed editore milanese (ma anche disegnatore) ed è passato alla storia per aver poi fondato anche la casa editrice Milano Libri, che tra l'altro pubblicò in Italia i migliori fumetti americani degli anni Sessanta e Settanta.

In quel 1965 Gandini si recò in California sperando di firmare il contratto per la pubblicazione dei Peanuts di Charles Schulz. Si accordarono per la firma del contratto: francobolli – Schulz era un grande filatelico – in cambio dei diritti di pubblicazione dei Peanuts su *Linus*, mensile “di fumetti e altro” che prendeva il nome della testata proprio dal personaggio con la coperta della comunità di ragazzi creata dal fumettista americano. Gandini raccontò che tornato entusiasta in Italia con l'omaggio della fotocopia di una striscia con Lucy, si buttò subito sulla traduzione di una serie di strisce di Popeye (Braccio di Ferro). Di lì a poco il primo numero di *Linus* apparve nelle edicole con una tiratura sino allora impensabile di oltre 50mila copie. Ha più volte ricordato Gandini:

Quando ne parlammo nel salotto verde, con Elio Vittorini e gli altri amici dei fumetti eravamo tutti d'accordo che non sarebbe durato. Io non avevo più francobolli, non dormivo la notte, ma poi arrivò il primo tremila per l'abbonamento e, come dice un'amica di Palau, quando guardi il cassetto alla sera e ti accorgi della fresca che è arrivata, qualcosa ti dà il coraggio di tirare avanti.

Il primo numero si apriva con un dibattito sul fumetto cui partecipavano Umberto Eco, Elio Vittorini e Oreste del Buono, tra i pochissimi intellettuali che scommettevano sul valore del fumetto. Oltre a *Peanuts* nei primi numeri si potevano trovare, tra l'altro, Krazy Kat di George Herriman, Popeye di Elzie Crisler Segar, Pogo di Walt Kelly, e una quantità di articoli sul fumetto e la sua storia, sempre attenti e documentati.

E a *Linus* fecero seguito anche altre riviste che si ispiravano al suo modello, tra cui l'eccezionale *Eureka*, fondata ancora da Luciano Secchi (Max Bunker) con la casa editrice Corno nel 1967 e, a metà dei Settanta, diretta per un certo periodo da Maria Grazia Perini. Qui il ruolo che in *Linus* svolgevano i Peanuts veniva svolto da Andy Capp di Smythe e dalle Sturmtruppen di Bonvi. E nella rubrica delle lettere Secchi rispondeva sicuro che la stragrande maggioranza dei suoi lettori se ne infischiasse della moda ideologizzante allora in voga, tifando più per Andy Capp, Steve Canyon e Alley Oop che per Marx, Lenin o Mao. D'altronde, già dai primi numeri della rivista, Max Bunker aveva arruolato nello staff di *Eureka* Giovannino Guareschi il quale, prima di morire, vi aveva pubblicato nel giugno 1968 il suo racconto “Gerda”. E nel dicembre 1969, rispondendo a un lettore veneziano, Secchi ebbe modo di esprimere tutta la sua ammirazione per il cantore della Bassa:

Guareschi non era di sinistra. La sua colpa agli occhi di tanti intellettuali di elezione, e questa è una colpa ancora maggiore e imperdonabile agli occhi dell'élite della *jet-society* della letteratura, è quella di aver venduto parecchie migliaia e migliaia di copie dei suoi romanzi con Don Camillo, tradotti praticamente in tutte le lingue politicamente occidentali e anche in quelle che non rientrano in tale definizione. Uno scrittore – concludeva il direttore di *Eureka* – lo si valuta per quello che ha dato e conveniamo che parte della critica si è invece lasciata deviare dalla sua obiettività per una questione politica.

Oltre il tunnel della diffidenza nei confronti del “fenomeno fumetti” si verifica, in pieno Sessantotto, un evento editoriale che a nostro avviso registrava il cambiamento forse al di là delle intenzioni degli stessi promotori. Fu infatti uno strano Oscar Mondadori arrivato in sordina nelle edicole e nelle librerie italiane nell'agosto del 1968 a concludere la stagione della censura e della lotta al fumetto. Si trattava del 170esimo volumetto della collana economica mondadoriana e, a differenza di tutti gli altri titoli apparsi sino a quel momento, era un libro a fumetti: *Vita e dollari di Paperon de' Paperoni*, un libro che conteneva sette tra le più belle storie disneyane di Carl Barks, l'indiscusso maestro dei comics e creatore di molti personaggi della banda Disney. E a colpire era soprattutto la prefazione, firmata dallo scrittore Dino Buzzati, che, come ha annotato Luca Boschi

spianava in modo spregiudicato, nell'anno del Maggio francese, una strada inedita nell'editoria libraria: sanciva il diritto di una presenza nello scaffale nobile delle opere a fumetti. E non soltanto dei fumetti di Zio Paperone o di quelli con il logo Walt Disney, ma di tutti i fumetti: ovvero la pioggia di serie e di personaggi che in breve tempo sarebbe seguita, sempre negli Oscar, a cominciare da Braccio di Ferro e da Charlie Brown, per proseguire con gli eroi di Hugo Pratt e di Jacovitti [...].».

Quel libro fu infatti uno straordinario successo, sei edizioni in soli due anni, ed è oggi una rarità ricercatissima nelle librerie antiquarie. Presenza “rivoluzionaria” in una collana di letteratura e saggistica di massa che annoverava tra le sue firme D'Annunzio e Steinbeck, Pavese e Pirandello, Hemingway e Verga, *Vita e dollari di Paperon de' Paperoni* veniva definita già in quarta di copertina «una vera e propria curiosità letteraria».

«Colleghi e amici – esordiva Buzzati – quando per caso vengono a sapere che io leggo volentieri le storie di Paperino, ridono di me, quasi fossi rimbambito. Ridano pure. Personalmente sono convinto che si tratti di una delle più grandi invenzioni narrative dei tempi moderni». E parlando esplicitamente del personaggio di Donald Duck e del suo ricchissimo Zio, spiegava: «La loro statura, umanamente parlando, non mi sembra inferiore a quella dei famosi personaggi di Molière, o di Goldoni, o di Balzac, o di Dickens è [...].» Buzzati ne sottolineava poi la dimensione fortemente letteraria:

Non si tratta di caricature, di macchiette, che reagiscono meccanicamente alle varie situazioni secondo uno schema prevedibile. Come appunto i più geniali personaggi della letteratura romanzesca e del teatro, essi sono, con tutti i loro indistruttibili difetti, creature ogni giorno e in ogni avventura un po' diverse da se stesse; hanno insomma la variabilità, l'imprevedibilità, la mutevolezza tipiche degli esseri umani. E per questo riescono affascinanti e universali.

E, infine, un'annotazione politico-culturale su Zio Paperone (Uncle Scrooge), il vecchio taccagno nato nel 1947 negli stabilimenti Disney a cui rispettabilissimi genealogisti avevano attribuito una evidente parentela letteraria con il famoso Ebenezer Scrooge, personaggio centrale del *Canto di Natale* di Dickens:

Ciò che lo rende simpatico – annotava Buzzati – è la sua eroica fermezza e inflessibilità. Nel nostro mondo industrializzato, dove tutti i ricchi sembrano vergognarsi dei loro capitali, e si allineano con la cultura di sinistra, e invitano alle loro feste coloro che proclamano apertamente la loro intenzione di spogliarli. È confortante trovare un plutocrate che, senza pudori, ostenta lo splendore dei suoi miliardi, e se li tiene ben stretti. Un capitalista di carattere, finalmente [...].

Altro che “sdoganamento” dei comics. E il fatto stesso che l'anno successivo Buzzati pubblicherà il suo *Poema a fumetti*, una vera e propria contaminazione tra la letteratura scritta e quella disegnata, farà sostenere a qualcuno che il fumetto era ormai entrato nella sua età adulta.

Andava finalmente in archivio quella crociata contro i giornalotti con le storie a strips e anche contro i cartoni animati, un fenomeno d'altronde imparentato con le “nuvolette parlanti”, scatenatosi come abbiamo visto nell'immediato secondo dopoguerra. «Secondo mamma e papà – ha ricordato al *Corriere della Sera* la scrittrice Bianca Pitzorno – rischiavano di essere nocivi perché favorivano la confusione tra realtà e finzione: i nostri genitori temevano che vedere un papero precipitare dalla finestra e rialzarsi come nulla fosse o due topi fare a pugni violentemente producesse nei bambini pericolosi effetti d'imitazione». Ma si trattava solo di diffidenza conservatrice di fronte a un fenomeno nuovo: «È il timore del branco – era la conclusione della Pitzorno – del vecchio alce di fronte al giovane». L'inconsistenza di queste resistenze viene adesso dimostrata dalla più recente stagione fumettistica la quale, collegando autori e personaggi con riferimenti diretti dalla letteratura alta (Conrad, Saint-Exupéry, Ernst Jünger, London, Stevenson) ma anche da quella cultura pop fra le cui icone ben possiamo annoverare a pieno titolo, per dire, Quentin Tarantino e *Happy Days*, ha dimostrato la piena maturità di quella che ormai viene definita, sulla scorta di Hugo Pratt, «letteratura disegnata».

Gianfranco Manfredi, autori di albi a fumetti dei nostri anni come *Volto Nascosto* e *Magico Vento* dimostra di esserne consapevole. Classe 1948, ha iniziato

negli anni Settanta incidendo dischi e scrivendo testi per cantanti come Ricky Gianco. Sua la famosa *Marcia degli incazzati* che faceva da sigla a *Onda libera*, la trasmissione con Roberto Benigni nota anche come “Televacca” in cui compariva anche Francesco Guccini. Negli anni Ottanta Manfredi si è dedicato alla scrittura pubblicando romanzi e saggi, tra cui il primo testo critico su Lucio Battisti (edito dalla Lato Side), ma occupandosi anche di cinema, recitando e collaborando con registi come Samperi, Steno e Corbucci. Un intellettuale a tutto tondo il quale, quindi, nel 1991, approda anche ai fumetti. Sceneggiature per testate come *Tex*, *Dylan Dog* e *Nick Raider* e poi le sue creazioni. «Mi considero e mi consideravo – spiega – un libertario, anche in un periodo in cui si tendeva a ideologizzare tutto e inquadrare il mondo in categorie rassicuranti». E non ha nessuna difficoltà ad ammettere che «l’immaginario ha sconfitto l’ideologia, perché rielabora in maniera più compiuta i conflitti della modernità».

Insomma, a parlare di fumetti e dintorni, «puoi cambiarci i personaggi ma quanta politica ci puoi trovar», potremmo dire parafrasando lo Stefano Rosso di *Una storia disonesta*. Tanto che a compiere una ricognizione dei fumetti d’ogni genere gli spunti politici emergono ovunque. Come, tanto per dire, quando ci s’imbatte in Andy Capp, il personaggio celebre in Italia per la strip che è apparsa per decenni sulla *Settimana Enigmistica* col titolo “Le avventure di Carlo e Alice” e poi diventato l’icona di *Eureka*. Berrettino perennemente calcato sugli occhi, sigaretta in bocca, Andy rappresenta una via irregolare (e libertaria) alla contestazione: «Ha rappresentato – ha scritto Roberto Alfatti Appetiti – l’altro Sessantotto, quello anglosassone, libertario, esistenziale e non ideologizzato: maestro di nessuno, Andy Capp è a mezza via tra Ernst Jünger e Antonio Pennacchi (che a lui si è ispirato per il suo berretto), fra l’anarca e il fasciocomunista». Un po’ come il papà di Alan Ford, Luciano Secchi-Max Bunker, il quale invitato a suo tempo a definirsi politicamente ammise: «Mi piace contemporaneamente qualche cosa di Gianfranco Fini ma anche di qualcosa di Walter Veltroni e di Massimo Cacciari». È proprio vero: il mondo dei fumetti precorre davvero i tempi. Oggi come sempre.

Bibliografia di riferimento

- Barbera A., *Camerata Topolino*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2002
Bonvi, *Ultime lettere dalle Sturmtruppen*, Milano, Corno, 1978
Bozzi Sentieri M., *Tex, Linus, Mickey e gli altri. Staira e fumetti visti da destra*, Andria, Sveva Editrice, 1992
Brolli D., *I mille volti del Supereroe*, Bologna, Star Comics, 1991
Bunker M., *Alan Ford*, Milano, Rizzoli, 2000
Della Corte C., *I fumetti*, Milano, Mondadori, 1961
Di Lello A., *Dietro le avventure di Goldrake*, in *La cultura di destra tra presente e divenire*, a cura di N. Tripodi, Roma, Ciarrapico Editore, 1982

- Eco U., *Geografia imperfetta di Corto Maltese*, in Hugo Pratt. *Viaggiatore incantato*, Milano, Electa, 1996
- Fossati F., *Guida al fumetto satirico e politico*, Milano, Gammalibri, 1979
- Jacovitti S., Aloï D., *Jacovitti. Antologia 1939/1997*, Torino, Il Pennino, 1999
- Melgari V., *Jacovittissimo*, Milano, Salani, 1999
- Petacco A., Pratt H., *Un cuore garibaldino*, introduzione di B. Craxi, Novara, Comitato per le Manifestazioni del Centenario del Psi, 1992
- Pratt H., *Il desiderio di essere inutile*, Roma, Lizard Edizioni, 1996
- Sangiorgio A., *In viaggio con Tex*, Milano, Il Minotauro, 1998

Luciano Lanna è un giornalista italiano, laureato in filosofia. È stato vicedirettore de *L'Indipendente* e direttore responsabile del *Secolo d'Italia*. Nel 2003, insieme a Filippo Rossi, pubblica *Fascisti immaginari* (Vallecchi) e nel 2011 *Il fascista libertario* (Sperling e Kupfer). Il 18 aprile 2011 lascia il *Secolo d'Italia*, il cui Cda nel frattempo passa al Popolo della Libertà. Aderisce nel 2010 a Futuro e Libertà per l'Italia (Fli), partito in cui viene chiamato a far parte della Segreteria politica nazionale. Dal 2009 scrive regolarmente sul settimanale *Gli Altri*, diretto da Piero Sansonetti. Collabora con il quotidiano *Europa* e con il settimanale *Il Futurista*. Dirige il mensile culturale *Caffeina magazine*.

Leira Maiorana

Nel segno dello *shâh mât*

1. *Introduzione*

Lo *shâh mât*¹ è un gioco vecchio di millenni che ha girato terre e popoli; così semplice la tavola da gioco, quanto complessa la rete di regole e strategie per arrivare all'attesa morte del re. Si tratta del gioco degli scacchi che trae la sua origine etimologica proprio dall'espressione persiana *shâh mât* che letteralmente significa: "il re è morto" o "il re ha perso". Ma la sua origine territoriale è ancora più lontana e sembra risalire all'antica India; successivamente la tavola di pedine è passata alla Persia per divulgarsi poi in tutto il mondo islamico, giungendo tra i saraceni di Spagna e penetrando in Provenza tra le corti,² dove i *trobadors* del Due-Trecento citavano già tale gioco nelle loro opere, cogliendone, inoltre, l'accezione facilmente metaforico-simbolica. Duplice semantica che ha permesso alla scacchiera di perdurare per secoli sino a diventare uno dei simboli e dei correlativi oggettivi più importanti della letteratura contemporanea.

Sembrerebbe quasi che gli scacchi siano nati come riproduzione in piccola scala degli inganni e degli artifici di palazzo, delle schermaglie di potere, potrebbe essere una maniera per immaginare complotti, strategie di guerra e di conquista. Anche un'allegoria, dunque, che può rappresentare la storia, costituita da eventi che hanno come protagonisti re e imperatori, castelli e torri, all'interno dei quali congiure, colpi di stato e guerre tra due regni scorrono nel tempo incessantemente. È un'immagine simbolica che non ha età, che riesce a raccontare la nostra era e quelle passate; basta solo dare giuste denominazioni ai personaggi della scacchiera ed ecco che il gioco del reale è riprodotto in scala minore sotto i nostri occhi. Non allegorizza la figura dell'uomo, bensì il sistema che l'uomo stesso ha creato.

È giusto chiedersi se l'oggetto preso in esame abbia più una dimensione allegorica o simbolica. Riguardo ciò, si potrebbero utilizzare le stesse tesi e le stes-

1 Etimologia del termine in M. Cortellazzo, P. Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli, 2008, p. 1449.

2 *Ibidem*, «in un testo del 780 si trova uno *sciaccatus* nel senso di "a scacchi". Così se anche fosse leggendario il dono della scacchiera inviata dal califfo Hârûn ar-Rashid a Carlomagno, resta possibile che il gioco si diffondesse in occidente attraverso la spedizione di Carlomagno in Spagna».

se antitesi circa la controversia critica sulle tre fiere del primo canto della *Divina Commedia*; per molti critici, la lonza, la lupa e il leone sono delle allegorie poiché la comprensione del loro significato non è immediata e occorre un ragionamento intellettuale e razionale al fine di coglierne tutte le sfumature semantiche; per altri, invece, esse sono dei simboli che rimandano immediatamente al significato che l'autore voleva trasmettere. In Dante, come anche per il gioco degli scacchi, la risposta alla domanda se si parli di allegoria o simbolo sta nello scarto tra intuizione immediata e ragionamento razionale. Ciò che è necessario è comprendere che tutto dipende dall'intenzione dell'autore nell'utilizzo della figura del gioco; se egli si pone in contatto con la storia dell'uomo e con una dimensione che va oltre quella meramente umana, allora sta attuando una metamorfosi dall'oggetto materiale alla sfumata allegoria; se egli, invece, pone l'immagine degli scacchi come una figura che rimanda immediatamente ad un altro significato (come potrebbero essere una guerra, un gioco di partiti, la difficoltà di destreggiarsi nella vita), allora racchiude l'oggetto entro i confini più netti del simbolo. È doveroso precisare, però, che c'è anche una via di mezzo tra dimensione allegorica e piano simbolico: il correlativo oggettivo. Quest'ultimo, infatti, ha il potere di trasportare la forza del significato oltre la dimensione spazio-temporale usuale e permette, quindi, un dialogo con un livello superiore e con la storia come è solita fare l'allegoria, ma nello stesso tempo riesce a conservare i confini netti e materiali dell'oggetto che servono a mantenere meglio, senza facili equivoci, il filo tra significante e significato che nell'allegoria appare quasi come una filigrana, talmente labile che spesso è difficile scorgerla.

Gli scacchi annoverano illustri e numerose presenze in letteratura e nell'arte figurativa e a tal proposito, in questa sede, si vuole proporre un *excursus* tra gli autori più importanti che utilizzano lo *shâh mât* come emblema di qualcos'altro.

2. L'infinito «doppiar de li scacchi», tra matematica e letteratura dantesca

L'enciclopedica *Comedia* di Dante Alighieri contiene, al suo interno, non solo elementi filosofici e scientifici *tout court*, ma più specificamente matematici; spesso, infatti, l'autore è costretto a porsi la questione della descrizione di quantità se non infinite, per lo meno grandissime. A tal proposito, nel XXVIII canto del *Paradiso*, al fine di dare ai lettori l'immagine della splendida visione di un esercito d'angeli, il fiorentino utilizza una bellissima metafora costruita tramite un particolare termine di paragone, ovvero il gioco degli scacchi. L'immagine metaforica trasuda un'astuzia retorica e letteraria incredibile, nonostante si snodi fondamentalmente in un solo verso, il v. 93: «più che 'l doppiar de li scacchi s'immilla».³

3 Si riporta l'intera terzina: «L'incendio suo seguiva ogni scintilla; / ed eran tante, che 'l numero loro / più che 'l doppiar de li scacchi s'immilla», in *XXVIII canto*, vv. 91-92-93, in *Dante Alighieri. La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di S. Jacomuzzi, A. Dughera, G. Ioli, V. Jacomuzzi, Torino, SEI, 1988, p. 496.

Molti degli elementi letterari e culturali contenuti nella *Divina Commedia* sono frutto della genialità dantesca tutta imbevuta dell'epoca medievale in cui visse l'autore: dalla versione non certo classica della storia di Ulisse che naufraga tra le onde dinanzi al monte del Purgatorio, alla leggenda dell'origine del gioco degli scacchi.

Nell'Età di Mezzo si era diffusa una storia quasi fiabesca riguardo l'origine della tavola ludica a quadrati bianchi e neri. Si raccontava, dunque, che uno Shah di Persia, avendo bisogno di un passatempo per distrarsi dalla perdita del figlio, avesse commissionato a un matematico della sua corte un nuovo gioco che si rivelò essere proprio la scacchiera dalle sessantaquattro caselle con sopra due schieramenti di pedine, composite tra loro. Come ricompensa, il matematico chiese al sovrano un dono esponenziale: nella prima casella andava posto un chicco di grano, nella seconda due chicchi, nella terza quattro e via via fino alla sessantaquattresima. Allo Shah sembrò una ricompensa irrisoria, ben presto, però, si accorse dell'inattuabilità del calcolo; la funzione esponenziale 2^{64} , infatti, si risolve diventando un numero pressoché infinito.

Dante si serve di questa leggenda, celata in un solo verso, per rappresentare la quantità infinita degli angeli presenti nei cerchi del Paradiso; inoltre, è bene precisare che il termine utilizzato «immilla» (neologismo dantesco), ovvero accrescere di mille in mille, è più del «doppiare», di conseguenza il grande autore non era contento dell'abnorme numero di 2^{64} , mutandolo così in 1000^{64} , facendo in modo che ci si approssimasse ancor di più all'infinito.

Si può ben sostenere, allora, che nella terzina dai vv. 91-92-93 del XXVIII canto del *Paradiso* diversi piani vengano sovrapposti: quello letterario della figura retorica, quello linguistico della necessità di un neologismo per la rappresentazione matematica dell'accrescimento per mille e quello puramente matematico della funzione esponenziale.

Il gioco degli scacchi, qui, diviene immagine e simbolo di infinito; Dante non ne fa uso rappresentando la valenza metaforica delle pedine e delle strategie di gioco, come tanti altri autori dopo di lui, ma lo utilizza esclusivamente per un'immagine descrittivo-algebrica che possiede ancor di più la sua bellezza proprio perché raffigurante un processo induttivo, dal particolare all'universale, dall'uno all'innumerabile, dal personaggio Dante all'infinita schiera degli angeli.

Ancora una volta, una delle Tre Corone d'Italia utilizza oggetti e numeri per la sua simbologia complessa che tuttora, dopo circa sette secoli, ha bisogno di studi e meditazioni.

3. *Gli scacchi nella pittura tra '400 e '600*

È interessante notare come innumerevoli dipinti nelle ere umanistica, rinascimentale e barocca abbiano come soggetto centrale, se non principale, il gio-

co degli scacchi. Il significato simbolico non ha implicazioni complesse nelle epoche sopracitate, infatti, nella maggior parte delle pitture, la scacchiera può rappresentare una schermaglia amorosa tra innamorati (fig. 1) o può fornire immagine di un gioco erotico in cui è la Venere in persona una delle giocatrici, la quale cerca di vincere il Marte della guerra con un'offerta amorosa a cui è molto difficile resistere (fig. 2).

È importante notare come il gioco degli scacchi non sia visto come un divertimento ludico esclusivamente maschile e, oltre a rappresentare le schermaglie amorose tra gentiluomini e gentildonne, può anche vedere solo donne come concorrenti; è il caso del celebre dipinto della pittrice Sofonisba Anguissola che dà un'interpretazione tutta al femminile (fig. 3).

Notevole, dunque, l'utilizzo della scacchiera nel corso dei secoli, tavola ludica orientale conquistatrice dell'occidente e di tutte le epoche, anche quella contemporanea in cui si può considerare ancora in auge tra i maggiori e più importanti simboli letterari e pittorici.

4. *Nebbia e scacchi secondo Unamuno*

Miguel de Unamuno, vissuto a cavallo tra il XIX e il XX secolo in Spagna, è uno dei più grandi autori iberici; lo scrittore può ben essere chiamato il Pirandello spagnolo⁴ dal momento che i temi e le tipologie dei personaggi fanno parte dello stesso paradigma che comprende, dunque, il tema della sfaccettatura dell'identità individuale e il personaggio visto come colui che si dibatte tra le mille maschere indossate, rendendosi conto di essere «uno, nessuno e centomila».

Il romanzo più illustre di Unamuno è *Niebla*,⁵ termine che rappresenta perfettamente l'indeterminatezza della personalità e lo stato di sospensione dell'esistenza. L'unico modo per raggiungere una quasi comprensione di se stessi e della realtà che si vive è il dialogo, tecnica narrativa che è presente per il 60% nell'opera di Unamuno,⁶ e, prendendo spunto dal sistema dialettico hegeliano, la forma dialogica rappresenta il modello perfetto per mostrare tesi e antitesi che, però, in Unamuno mostrano le loro contraddizioni. La nebbia, dunque, nella visione dell'autore è immagine di una realtà contraddittoria e informe;⁷ il gioco degli

4 Miguel de Unamuno stesso si accosta allo scrittore siciliano Luigi Pirandello. Vedasi il saggio M. de Unamuno, *Pirandello y yo*, pubblicato in «La Nación», 15-07-1923, Buenos Aires.

5 Prima edizione: M. de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Renacimiento, 1914.

6 J. M. Valdés, *Introducción*, in M. de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Càtedra, 1988, p. 17.

7 M. de Unamuno, «he aquí la intuición amorosa, el vislumbre en la niebla. Luego viene el precisarse, la visión perfecta, el resolverse la niebla en gotas de agua o en granizo, o en nieve, o en piedra. La ciencia es una pedrea. ¡No, no, niebla, niebla! ¡Quién fuera águila para pasearse por los senos de las nubes! Y ver al sol a través de ellas, como lumbre nebulosa también» in M. de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Càtedra, 1988, p. 123.

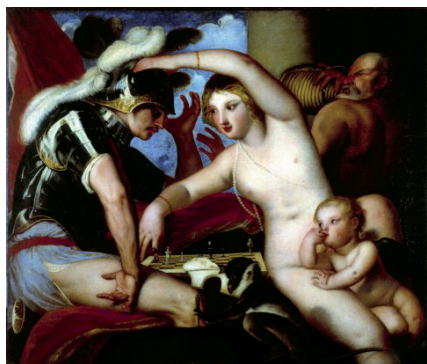
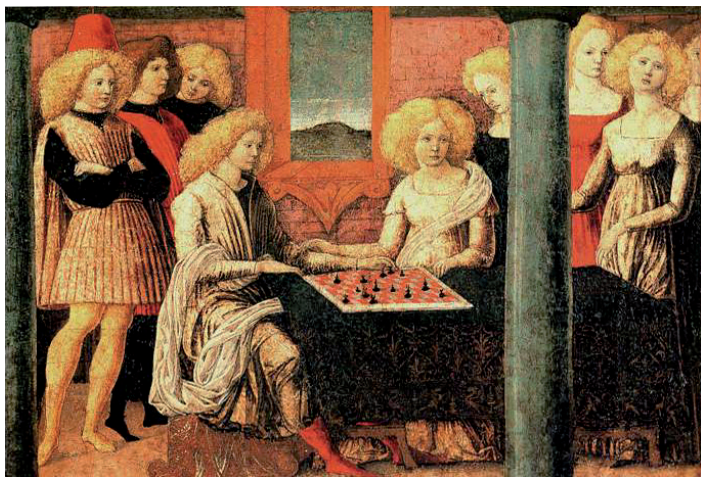


Fig. 1. Girolamo da Cremona, *Partita a scacchi*, 1475-1480. New York, Metropolitan Museum.

Fig. 2. Padovanino, *Marte gioca a scacchi con Venere*, 1630. Oldenburg, Landesmuseum.

Fig. 3. Anguissola, *Partita a scacchi*, 1555ca. Poznan, Museum Narodowe.

scacchi, o per meglio dire in spagnolo dell'*ajedrez*, è rappresentazione fisica di questa battaglia continua tra bianchi e neri che, metaforizzati, sono immagine sia dei diversi personaggi del romanzo, sia delle opposte tensioni all'interno dell'animo del protagonista Augusto Pérez. In *Niebla*, l'*ajedrez* è un vero e proprio simbolo proprio perché dal significato immediato; l'autore predilige la metafora e la figura simbolica piuttosto che l'analogia e l'allegoria⁸ poiché la connessione tra significante e significato per l'autore è una connessione associativa, dunque istantanea senza necessità di particolari ragionamenti intellettuali.

Ritornando agli scacchi, il protagonista gioca con il suo amico Victor Goti, personaggio quest'ultimo che rappresenta colui con il quale Augusto riflette e ragiona. Victor può anche divenire in certi momenti l'*alter ego* dell'autore che fa emergere le contraddizioni del discorso. La partita acquista il valore di dialogo senza soluzione, per cui non è facile raggiungere una vittoria. In una delle partite la finalità del gioco diviene la finalità della vita di Augusto, ovvero la donna amata, Eugenia;⁹ la logica diventa azzardo, sia quella degli scacchi sia quella dell'esistenza, di conseguenza non esisterà logica perfetta e chiara se non quella divina che però non si può comprendere;¹⁰ questo sistema ultraterreno, Unamuno lo chiama gioco degli scacchi divino («*ajedrez divino*»). Si va alla ricerca, dunque, di una possibile comprensione della razionalità di Dio attraverso la scacchiera materiale su cui l'uomo gioca. Gioco e vita sono due piani che si sovrappongono e come il giocatore non può tornare indietro neanche di una mossa, così non può farlo l'uomo nella vita reale tornando al giorno prima.¹¹

5. *Alfieri e cavalli nella spirale di fumo di Clizia – Montale*

La figura simbolica di cui stiamo parlando, ovvero il gioco degli scacchi, è presente anche in Eugenio Montale; in particolare la si trova nei versi di *Nuove stanze*,¹² una delle ultime poesie della seconda raccolta montaliana, *Le occasio-*

8 J. M. Valdés, «Unamuno pasa de la alegoria del río sumergido intrahistórico al mito del espectro del pasado como potencia influyente en le presente y, finalmente, llega al símbolo. En vez de analogía Unamuno utiliza la fuerza creativa della metáfora», in *Introducción*, in M. de Unamuno, Madrid, Cátedra, 1988, p. 17.

9 M. de Unamuno, «Augusto avanzó dos casillas el peón del rey, y en vez de tararear como otras veces trozos de ópera, se quedó diciéndose: “Eugenia, Eugenia, Eugenia, mi Eugenia, finalidad de mi vida [...]”», in M. de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Catedra, 1988, p. 120.

10 *Ibidem*, «Aquí sí que hay lógica, en esto del ajedrez, y, sin embargo, qué nebuloso, ¡qué fortuito después de todo! ¿No será la lógica también algo fortuito, algo azaroso? ¿Y esa aparición de mi Eugenia, no será algo lógico? No obedecería a un ajedrez divino?», p. 120.

11 *Ibidem*, «Y ya lo sabes: pieza tocada, pieza jugada (...) “¿Y por qué no ha de distraerse uno en el juego? – se decía Augusto –. ¿Es o no es un juego la vida? ¿Y por qué no ha de servir volver atrás las jugadas? ¡Esto es la lógica! (...)¿Y ayer, de quién es? ¿De quién es ayer? (...)”», p. 121.

12 *Montale. Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2004, p. 184.

ni. Quest'ultima, pubblicata nel 1939, anno dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, contiene versi scritti sin dal 1927 ed è dedicata alla studiosa americana Irma Brandeis, la donna-angelo, la Clizia della poesia montaliana. Nelle poesie del cosiddetto secondo Montale si avverte la presenza di una guerra imminente, ma ancora l'autore vede nel buio della storia un qualche sprazzo di luce irradiato dalla forza della cultura. Clizia rappresenta la chiaroveggenza e la forza intellettuale, è la Beatrice dantesca, ma ovviamente laica; si parla, infatti, riferendosi alle figure allegoriche montaliane di allegorie vuote, proprio perché manca l'attingere all'assoluto; nonostante il poeta cerchi, in *Ossi di seppia*, il varco che conduca all'infinito, non c'è mai uno sguardo che volga alla sfera del divino.

Ne *Le occasioni* la speranza di un lieto fine della storia si ripone nella cultura, allegorizzata da Clizia che, nella poesia *Nuove stanze* gioca a scacchi con l'autore all'interno di una casa, ambiente contrapposto al mondo esterno. Solo una comunicazione tra *intus* ed *extra*: una finestra che, aprendosi, lascia passare il vento della guerra che sconvolge l'atmosfera che si era creata nella stanza. Dentro e fuori sono realtà in continuo contatto, non solo tramite la finestra, ma anche attraverso il potere chiaroveggente della donna che, pur trovandosi all'interno, sa quali tempeste imperversano al di là della casa. La spirale di fumo che si innalza dalla sigaretta spenta da Clizia diviene, dunque, una sorta di sfera di cristallo attraverso la quale si può ricostruire la realtà della storia. E la scacchiera con le sue pedine è la rappresentazione in piccolo della guerra che sta per giungere,¹³ inoltre è vista come piano di battaglia medievale contrapposto a quello moderno; la barbarie umana, dunque, che si ripropone in continui corsi e ricorsi storici, i «nuovi anelli» di fumo che si spargono nella stanza.¹⁴ Ma il gioco degli scacchi non rappresenta solamente le città assediate, messe a ferro e a fuoco, ma sotto gli «occhi d'acciaio»¹⁵ di Clizia (potere della cultura), diventa una possibilità di controllo e soprattutto di comprensione di una realtà così brutale.

Nei versi di *Nuove stanze* la scacchiera è un oggetto-emblema o meglio, correlativo oggettivo, che racchiude in sé tutti gli eventi passati, i presenti, quelli che stanno per accadere, ma soprattutto la possibilità di renderli ordinati attraverso le strategie di gioco e di potere della forza intellettuale. Il nodo cruciale, però, sta nel fatto che solo Clizia può spostare le pedine con cognizione da Sibilla; al contrario, il poeta è colui che guarda senza ben comprendere i movimenti sui tasselli bianchi e neri e, nonostante giochi anch'egli, non ha piena padronanza delle mosse di gioco, di conseguenza della realtà che lui stesso sta vivendo. Montale, infatti, scrive: «scacchiera di cui puoi tu sola / comporre il senso»;¹⁶ solo la Beatrice laica attra-

13 *Nuove stanze* è una delle ultime poesie della raccolta *Le occasioni* ed è datata 1939, pochi mesi prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale che già appariva inevitabile.

14 G. Zampa (a cura di), *Montale. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2004, p. 184, v. 6.

15 *Ibidem*, p. 185, v. 32.

16 *Ibidem*, p. 184 vv. 15-16.

verso la sua sacralità profana, data dal potere intellettuale, può rappresentare una speranza di comprensione dell'immenso gioco storico creato dagli uomini, pedine bianche e nere che si muovono nel «giuoco che si svolge / sul quadrato». ¹⁷ Vengono contrapposte due città, quella reale esterna e quella creata dagli anelli di fumo all'interno della stanza, una sorta di rovesciamento del dualismo Città celeste-Città terrena di Sant'Agostino: non c'è una città celeste e se ce ne fosse una non sarebbe dato conoscerla; ci sono, invece, una città esterna e una di «torri e ponti» ¹⁸ costituita dal fumo chiaroveggente di Clizia. Inoltre, la stessa duplicità sussiste tra due scacchiere: quella all'interno della stanza, al centro tra Clizia e il poeta, e quella reale della storia sulla quale il gioco è «nembo alle tue porte». ¹⁹

Tale correlativo oggettivo, dunque, permette di individuare, tramite le complesse implicazioni simboliche, diversi piani ermeneutici, esso mette in contatto diversi livelli di realtà, andando oltre la materialità delle cose, soprattutto grazie all'accostamento con l'immagine di Clizia. Microcosmo e macrocosmo (riferendosi col primo termine alla piccolezza della realtà quotidiana e, con il secondo, alla realtà della storia umana), allora, si confondono poiché il piccolo oggetto-emblema scacchiera, rappresentando la guida verso la comprensione della realtà si erge a simbolo del macrocosmo e ne diventa il portavoce; in questo modo non esistono più misure di grandezze definite, ma queste divengono relative e scacchiera-oggetto e scacchiera del mondo, in cui uomini ed eserciti si fronteggiano, assumono la stessa essenza.

La comprensione della realtà ovviamente non è data ai comuni mortali che sono coinvolti nei processi storici e di conseguenza rimangono ciechi, abbagliati da una «luce / spettrale di nevaio» ²⁰ e appaiono come «sagome d'avorio»; ²¹ le sagome sono le pedine degli scacchi, uomini mossi da altrui coscienza e controllati dall'alto, e l'avorio è colore di morte. Si salva solo il poeta, colui che può trovarsi accanto alla donna-angelo, colei che «accieca le pedine», ²² attraverso uno «specchio ustorio», ²³ e che oppone i suoi «occhi d'acciaio» ²⁴ alla bufera storica che ha colto tutto il mondo.

Concludendo, il gioco degli scacchi per Montale ha in sé una doppia valenza: la prima riguarda i giochi di potere, le strategie di guerra che in quel momento viveva il mondo contemporaneo all'autore; la seconda si riferisce alla possibilità da parte della cultura, della poesia e della civiltà di poter compren-

17 *Ibidem*, vv. 18-19.

18 *Ibidem*, v. 10.

19 *Ibidem*, v. 19.

20 *Ibidem*, vv. 27-28.

21 *Ibidem*, v. 27.

22 *Ibidem*, p. 185, v. 31.

23 *Ibidem*, v. 30.

24 *Ibidem*, v. 32.

dere dall'alto ciò che accade e forse, poter modificare la storia, tramite la mossa di alfieri e cavalli. Di conseguenza, come già detto sopra, anche le scacchiere diventano due, l'una in grande, la realtà delle cose, la seconda in miniatura, immagine e simbolo delle intemperie esterne.

6. *Le nere notti e le bianche giornate della scrittura a scacchi di Dio-Borges*

La scrittura di Jorge Luis Borges, autore argentino, è costellata di immagini simboliche che riportano alla visione dell'universo come un dedalo inestricabile all'interno del quale l'uomo si perde e non trova la via d'uscita. I simboli più frequenti sono il labirinto, l'alfabeto, la prigione, lo specchio e tante altre immagini metaforiche che riportano a questi quattro elementi.

Per quanto riguarda il gioco degli scacchi, si deve notare come, nella letteratura borgesiana, sia presente direttamente o indirettamente piuttosto spesso; tale simbolo, infatti, rappresenta un'immagine che l'autore si porta dietro sin dalla sua prima formazione. Lui stesso scrive che la sua forte inquietudine filosofica nasce sin dall'infanzia, dal momento in cui suo padre gli spiegò il paradosso della corsa d'Achille di Zenone tramite l'ausilio di una scacchiera di cedro.²⁵

Lo scrittore argentino dedica due interi sonetti al gioco degli scacchi, all'interno del volume *L'artefice*,²⁶ che si possono benissimo collegare a un racconto de *L'Aleph*, ovvero *La scrittura del dio*,²⁷ in quest'ultimo, infatti, nonostante non sia citata direttamente la scacchiera, vi si trovano delle connessioni con i due sonetti sull'*ajedrez*²⁸ fin troppo lineari per essere casuali.

La scacchiera è il campo di battaglia sia dell'esistenza individuale sia della storia e il gioco degli scacchi è infinito,²⁹ è il gioco ciclico della vita che si rigenera, che passa da un essere che muore a un essere che nasce; benché di volta in volta i giocatori vengano colti dalla fine, ci sarà subito qualcun altro a prendere il loro posto.³⁰ La scacchiera diviene la prigione che «incatena all'arduo / riquadro dove s'odiano due colori»;³¹ ma il giocatore che apparentemente è il dio che governa le pedine incatenate ai riquadri, è anch'egli prigioniero di una seconda scacchiera, quella più ampia, fatta di giorni e di notti, infinita e

25 J. L. Borges, *L'oro delle Tigri*, Milano, Rizzoli, 1974.

26 J. L. Borges, *L'Artefice*, Milano, Rizzoli, 1963.

27 J. L. Borges, *La scrittura del dio*, 1952, in J. L. Borges, *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 2007.

28 Sono due sonetti in una piccolissima sezione dal titolo *Ajedrez*. Essi si suddividono in "I" e "II".

29 J. L. Borges, «è infinito questo giuoco» in *Sonetto I*, in J. L. Borges, *L'Artefice*, Milano, Rizzoli, 1963, v. 14.

30 *Ibidem*, «I giocatori si separeranno / li ridurrà in polvere il tempo, e il rito / antico troverà nuovi fedeli», vv. 9-11.

31 *Ibidem*, vv. 3-4.

incomprensibile dell'universo.³² Borges si chiede quale dio dietro Dio ordisca la trama della realtà attraverso tempo e polvere; ecco, quindi, che i giocatori sono diversi, ci sono gli uomini e ci sono gli dei; i primi sono marionette nelle mani dei secondi: gli uomini credono di avere in potere la scacchiera, ma non si rendono conto che in realtà sono dentro una prigione e che anche loro sono pedine all'interno di un'altra tavola a quadrati bianchi e neri.

Nel racconto *La scrittura del dio* sono presenti diversi elementi riscontrati anche nei sonetti; questi sono il tempo, la polvere, la prigione, il dio, il giorno, la notte e indirettamente gli scacchi, citati quasi alla maniera di Dante, ovvero secondo la leggenda medievale del re e del matematico di cui sopra. La differenza è che Borges cambia i chicchi di grano della storia medievale con i chicchi di sabbia; nonostante ciò le relazioni tra le storie sono indiscutibili dal momento che viene utilizzato nel racconto argentino il termine «moltiplicando» che rappresenta la funzione esponenziale. Borges scrive di sognare di trovarsi all'interno di un carcere e di vedere sul pavimento un granello di sabbia, poi due, poi tre, poi sempre di più, fino a quando la sabbia non sommerge l'autore-sognatore. Dopo essersi destato definitivamente vede un cerchio di luce, una ruota e le mani del carceriere, ovvero il dio.³³ Perfettamente combaciano le corrispondenze tra lo scritto de *L'Aleph* e i due sonetti: l'uomo è prigioniero all'interno di una scacchiera-carcere governata dalle mani divine di un essere che sta al di là del mondo. La prigione è un labirinto da cui non si può fuggire e del quale non si possono vedere le vie.

7. La mappa degli scacchi di Calvino

Ne *Le città invisibili*³⁴ di Italo Calvino, una forte simbologia è affidata al gioco degli scacchi e la sua tavola. In una delle molte parti che rappresentano

32 J. L. Borges, «Ma anche il giocatore è prigioniero / (Olar afferma) di un'altra scacchiera / di nere notti e di bianche giornate. / Dio muove il giocatore, questi il pezzo. / Quale dio dietro Dio la trama ordisce / di tempo e polvere, sogno e agonia?», in *Sonetto II*, in J. L. Borges, *L'Artefice*, Milano, Rizzoli, 1963, vv. 9-14.

33 J. L. Borges, «Sognai che sul pavimento del carcere c'era un granello di sabbia. Mi riaddormentai, indifferente; sognai che mi destavo e che i granelli di sabbia erano due. Mi riaddormentai; sognai che i granelli di sabbia erano tre. Si andarono così moltiplicando fino a colmare il carcere e io morivo sotto quell'emisfero di sabbia. Compresi che stavo sognando; con un grande sforzo mi destai. Fu inutile; l'innumerabile sabbia mi soffocava. Qualcuno mi disse: *Non ti sei destato alla veglia ma a un sogno precedente. Questo sogno è dentro un altro, e così all'infinito, che è il numero dei granelli di sabbia.* [...] Uno splendore mi destò. Nella tenebra sopra di me si librava un cerchio di luce. Vidi il volto e le mani del carceriere, la ruota di ferro, la corda, la carne e le brocche. [...] più che un sacerdote del dio, io ero un prigioniero», in J. L. Borges, *La scrittura del dio*, 1952, in J. L. Borges, *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 118-119.

34 Prima edizione: I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.

gli incontri tra Marco e Kublai, si parla di come Polo racconti i suoi viaggi e descriva le sue città anche attraverso una scacchiera e le sue figure. Si è visto come la figura del gioco degli scacchi sia un vero e proprio emblema della letteratura del Novecento e Calvino aggiunge qualcosa in più, riproducendo non solo le infinite combinazioni dell'esistenza e della storia umana, ma rappresentando attraverso la partita di gioco le città visitate dal suo Marco Polo e anche lo spazio del mondo. In Calvino tutto è inscatolato, tutto appare come una matrioska:³⁵ nel caso della scacchiera, le figure possono rappresentare semplicemente cavalli, re e regine oppure possono essere città, posizionate su caselle bianche o nere, e salendo ancora più in alto potrebbero essere corpi celesti immersi nell'universo. Leggendo secondo questa chiave di lettura e facendo attenzione agli spostamenti delle pedine «secondo certe linee»,³⁶ si arriva a considerare le città come oggetti mobili che si spostano in continuazione secondo determinate vie su caselle bianche e nere che sono proiezione del nostro mondo, apparentemente tutto diverso, ma in definitiva tutto uguale.³⁷ L'imperatore attraverso gli scacchi vuole arrivare a possedere il sistema del suo impero, e vuole farlo vincendo con una conquista definitiva, ma infine si rende conto che così tutto si riduceva a «un tassello di legno piallato: il nulla...».³⁸ La scacchiera è la mappa del mondo in cui niente è immobile e Polo si muove attraverso linee tracciate su quella mappa: tratti di matita su una carta geografica. Ma a differenza di un atlante in cui si mantengono le differenze tra città e città, nella carta geografica degli scacchi le diversità vanno perdendosi, tutto appare uguale all'altro come è nella realtà delle cose. Ma nonostante ciò, Calvino non perde il contatto con la poesia dell'esistenza e quando «il processo di riduzione e di rarefazione sembra giunto al suo limite»³⁹ poiché l'imperatore del Catai «era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello piallato»,⁴⁰ ecco che «Marco Polo, rovescia con un colpo da maestro la situazione [...] osserva il tassello e vi trova il negativo, l'immagine rovesciata

35 I. Calvino, «le Berenici future sono già presenti in questo istante, avvolte l'una dentro l'altra, strette pigiate indistricabili», in I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2002, p. 161.

36 *Ibidem*, p. 121.

37 *Ibidem*, «Al contemplare questi paesaggi essenziali, Kublai rifletteva sull'ordine invisibile che regge le città, sulle regole cui risponde il loro sorgere e prender forma e prosperare e adattarsi alle stagioni e intristire e cadere in rovina. Alle volte gli sembrava d'essere sul punto di scoprire un sistema coerente e armonioso che sottostava alle infinite difformità e disarmonie, ma nessun modello reggeva il confronto con quello del gioco degli scacchi», p. 122.

38 *Ibidem*, p. 123.

39 P. L. Crovetto, *Il castello dei destini che si biforcano*, in Italo Calvino. *A writer for the next millennium*, a cura di G. Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, p. 201.

40 I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2002, p. 133.

del mondo azzerato dalla spericolata rarefazione del Kan». ⁴¹ Il viaggiatore veneziano aveva ritrovato la concretezza giunta all'ultimo respiro:

La sua scacchiera sire è un intarsio tra due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità. [...] Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte la obbligò a desistere. ⁴²

8. Dalla scacchiera surrealista al gioco perduto di Magritte

Il movimento surrealista nasce ufficialmente nel 1924 con il *Manifesto* pubblicato con la firma di André Breton. Immediatamente questa corrente artistica, proponendosi come filosofia di vita e attitudine mentale, si aprì ad altre branche culturali come la letteratura, la musica, la fotografia e il cinema (si veda la fig. 4 in cui la scacchiera surrealista è costituita da pittori, teorici del surrealismo, fotografi, poeti, scultori). Il nodo focale del Surrealismo era l'accettazione di ogni aspetto dell'irrazionale, del caso, dell'assurdo; di conseguenza il sogno, la magia e il gioco divengono soggetti centrali di questa nuova arte. Breton scrive che il Surrealismo è basato sulla credenza della superiorità di certe forme d'associazione fino ad allora non prese in considerazione, anzi osteggiate, sulla credenza nell'onnipotenza del sogno e nel gioco incontrollato del pensiero. Facendo riferimento alla celebre tecnica narrativa di Joyce, dunque, si può dire che la corrente surrealista è un continuo flusso di coscienza che lascia libera qualsiasi associazione di idee senza nessun pregiudizio né motivo di scandalo.

Gli scacchi sono uno dei soggetti ricorrenti in tale pittura onirica poiché rappresentano il gioco della vita, in cui il giocatore non può prevedere tutte le mosse dell'avversario, di conseguenza, riportando l'analogia gioco-vita, l'uomo sta davanti il caso e deve vincerlo. Un gioco, considerato da sempre di strategia, diviene più che altro un campo di battaglia regolato da forze irrazionali in cui l'intelligenza umana poco può fare. L'unica soluzione è lasciarsi andare all'assurdo e all'irrazionalità della realtà e del mondo interiore individuale.

Il pittore che più rimane affascinato dalla scacchiera è Magritte (1898-1967), uno dei primi esponenti della corrente surrealista. Tre dipinti esempio sono *Il gioco perduto* del 1926 (fig. 6), *Il gioco perduto* del 1942 (fig. 7) e *Scacco Matto* del 1937 (fig. 5). Il linguaggio pittorico di Magritte è metafisico e traspare da ogni sua opera. Le atmosfere sono indefinite e sospese e i paesaggi, spesso cittadini, ricordano gli spazi urbani di De Chirico. Le figure stanno sempre al confine

41 P. L. Crovetto, *Il castello dei destini che si biforcano*, 1988, in *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, a cura di G. Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, p. 201.

42 I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2002, p. 133.



Fig. 4. Man Ray, *Scacchiera*, 1934.

Fig. 5. Magritte, *Scacco matto*, 1937.

Fig. 6. Magritte, *Il gioco perduto*, 1926.

Fig. 7. Magritte, *Il gioco perduto*, 1942.

tra realtà e apparenza o appaiono come strutture scenografiche; si veda anche nei due dipinti dal titolo *Il gioco perduto* (fig. 6 e 7) in cui le scene sembrano avvenire all'interno di un teatro, dove un cavaliere con il suo cavallo corre tra alberi-pedine: ecco le relazioni tra oggetti che, in apparenza, non hanno nessuna connessione tra loro. L'uomo si muove all'interno di un mondo-scacchiera di cui non può cogliere tutte le mosse di gioco finché non arriva la sua fine, come si vede in *Scacco Matto* (fig. 5). In quest'ultimo dipinto i colori forti, le figure stagliate bene sulla scena e l'immagine di una realtà quasi rarefatta sconvolgono l'osservatore che, necessariamente, dovrà indossare i panni del re sotto scacco.

Bibliografia

- Borges J.L., *Finzioni*, Torino, Einaudi, 2012
 Borges J.L., *La scrittura del dio*, 1952, in Borges J. L., *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 2007
 Borges J.L., *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 2007
 Borges J.L., *L'Artefice*, Milano, Rizzoli, 1963
 Borges J.L., *L'oro delle Tigri*, Milano, Rizzoli, 1974
 Calvino I., *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, 2002
 Calvino I., *Il castello dei destini incrociati*, Milano, Mondadori, 2002
 Calvino I., *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2002
 Calvino I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2002
 Cortellazzo M., Zolli P., *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli, 2008
 Cricco G., di Teodoro F. P., *Itinerario nell'arte*, vol. 3, Bologna, Zanichelli, 2009
 Crovetto P. L., *Il castello dei destini che si biforcano*, 1998, in Bertone G. (a cura di), *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998
 Dante Alighieri. *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di S. Jacomuzzi, A., Dughera, G. Ioli G., V. Jacomuzzi, Torino, SEI, 1988
 de Unamuno M., *Niebla*, Madrid, Càtedra, 1988
 de Unamuno M., *Pirandello y yo*, pubblicato in «La Nación», Buenos Aires, 15-07-1923
 Dorflès G., Vettese A., *Storia dell'arte. Novecento e oltre*, Bergamo, Atlas, 2011
 Italo Calvino. *A writer for the next millennium*, a cura di G. Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998
 Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., Donnarumma R., *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 3, tomo XIV, Firenze, Palumbo, 1999
 Montale. *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2004
 Valdés J.M., *Introducción*, in de Unamuno M., *Niebla*, Madrid, Càtedra, 1988

Leira Maiorana, laureata in Lettere Moderne, studia filologia moderna e italianistica presso l'Università degli studi di Palermo. Da sempre interessata alle discipline umanistiche e artistiche, dalla musica, alla danza, al teatro, collabora a tempo pieno con l'Associazione Teatrale e Culturale "La Traccia" di Palermo organizzando eventi e rassegne.

Federico Carbone

Il fenomeno dell'inculturazione cristiana all'interno della simbologia romana

1. *Premessa metodologica*

L'analisi storica, e in particolare quella relativa allo studio delle religioni, ha la particolarità di dimostrare come in qualsiasi cambiamento evolutivo non vi siano dei veri e propri punti di rottura, poiché sono sempre dimostrabili dei punti di continuità con il passato. Questi sono funzionali a tutto quello che si sta proponendo di nuovo; anche quando sembra che vi siano delle fratture, in realtà, bisognerebbe parlare di rifunzionalizzazioni, poiché nulla viene distrutto bensì è riutilizzato in modo sistematico e accorto.

Secondo questo presupposto, infatti, lo studio annalistico ha bisogno di essere compiuto in modo diacronico, analizzando tutte le singole componenti che hanno portato alla creazione di ogni singolo fenomeno. Ciò è necessario ancor di più all'interno dell'ambito storico-religioso, poiché il contesto è sicuramente alterato da quelle che sono le contaminazioni culturali sia nostre che delle epoche precedenti, nonostante agli eruditi del passato si debbano le migliori analisi di approfondimento sui culti.

L'analisi dei documenti storici va quindi confrontata con dati di differente origine, come quelli archeologici o filologici, che presentano diverse caratteristiche di alterazione, così come gli ambiti antropologici ed etnologici.

L'opera di comparazione deve essere realizzata attraverso un confronto parallelo, che mantenga una costruzione critica rispetto alle stesse fonti di riferimento.

Nel presente caso, infatti, il confronto tra due religioni differenti tra di loro, può risultare sicuramente difficile proprio a causa della faziosità delle fonti dall'una o dall'altra parte, per cui è necessario un distacco emotivo da quelli che sono i temi affrontati.

* Si ringraziano per la gentile collaborazione la Dott.ssa Carla Solidoro e la Dott.ssa Rossella Prestianni.

Definire come e quando la religione cristiana abbia riutilizzato tutta una serie di simboli appartenenti alla cultura romana resta comunque un argomento delicato che affonda le sue origini ben prima della nascita di Cristo.

2. Contesto storico di riferimento

Ogni religione, infatti, nella fase transitoria tra il declino e la sua scomparsa definitiva, ha trasmesso a quella successiva tutta una serie di elementi che vanno ben oltre il semplice patrimonio mitico. Un esempio lampante può essere dato dalla diffusione già dei miti mesopotamici riscontrabili all'interno della religione egizia, che a sua volta ha contaminato la cultura greca classica, con la quale era entrata in contatto soprattutto attraverso relazioni commerciali e non solo politiche. Tra i greci, infatti, molti erano i riti di origine egizia che venivano praticati come se fossero in realtà appartenenti ad un unico patrimonio mitico, e la loro importanza era tanto significativa che le stesse popolazioni elleniche successivamente se ne attribuirono la paternità.

Questo fenomeno tese a canonizzarsi poi in epoca più tarda, ossia alle soglie della completa ellenizzazione dei regni alessandrini. Infatti, il successore di Alessandro Magno, Tolomeo I, istituì il culto di Serapide nei suoi domini egiziani contemporaneamente alla diffusione di nuovi culti che vedevano Dioniso come rappresentazione di Osiride, Afrodite in Astarte e quella di Zeus come Amon. Simultaneamente lo stesso accadeva nel pantheon greco, dove entravano in gioco Cibele ed Iside.

Questo fenomeno, definibile come vero e proprio sincretismo,¹ è riscontrabile ancora di più all'interno della cultura romana, che per via delle sue vicende storiche rappresenta un esempio unico nel suo genere.

La millenaria storia dell'Urbe, infatti, è ricca di elementi che possono aiutare a definire tale fenomeno poiché, fin dalla sua fondazione, la città crebbe attraverso l'acquisizione di nuovi elementi politico-religiosi che derivarono da culture esterne. La prima fu sicuramente la realtà etrusca che, attraverso l'alto livello raggiunto nelle arti, nella religione e nelle forme di organizzazione sociale, rappresentò un modello per la società della nascente Roma.

Successivamente, attraverso il contatto con nuove popolazioni, tra cui quelle della Magna Grecia,² si riconosce un ampliamento delle contaminazioni cultu-

1 Il termine *sincretismus*, derivante dal greco *synkrētismós*, fu utilizzato in epoca rinascimentale per definire tale fenomeno, fu poi riutilizzato da Erasmo da Rotterdam per sottolineare il fenomeno di fusione che poteva riscontrarsi anche in altri ambiti, ad esempio per la società, la religione o la politica. Vedi G. Filoramo, M. Massenzio, M. Raveri, P. Scarpi, *Manuale di storia delle religioni*, Laterza, Roma -Bari 2001, pp. 159 -287.

2 In particolare a partire dal 270 a.C. quando vennero sconfitti i Bruzi, venne completato il controllo totale dei territori della Magna Grecia. Da questo momento, infatti, il dominio di Roma

rali che, in realtà, portarono ad una vera e propria crisi all'interno della società romana, non ancora pronta ad elaborare tali cambiamenti. Questi, però, furono codificati in maniera definitiva già a partire dal 146 a.C.³ quando, attraverso la conquista della madrepatria Grecia, si affermò una vera e propria moda imitativa che prendeva a modello la cultura politica e religiosa della Grecia classica. Il passaggio fondamentale per la comprensione di questo cambiamento è la diffusione della lingua greca all'interno della società romana e la creazione di fazioni filelleniche all'interno delle istituzioni politiche.

Ovviamente, lo stesso fenomeno si verificò in maniera tanto ripetitiva quanto sistematica anche a seguito dell'espansione romana in Oriente, poi con la conquista dell'Egitto⁴ e del Nord Africa.

In definitiva è possibile ricostruire come la religione romana si sia evoluta all'interno di un substrato culturale che interessava tutta la cultura originaria di radice indo-europea, essendo questa collegata poi alla cultura etrusca, che aveva a sua volta preso ispirazione da quella greca e che era permeata dalla presenza di culti di origine orientale con i quali veniva man mano in contatto. Tale equilibrio, di fatto, perdurò per circa dodici secoli, fino a giungere proprio alla diffusione della parola di Cristo.

La rottura si ebbe solo in epoca molto più tarda, ossia a partire dal momento in cui la religione cristiana iniziò a penetrare nel tessuto sociale romano. A partire dal III sec. d.C., infatti, proprio all'interno di un clima pervaso dal sincretismo attraverso l'assorbimento di dottrine neoplatoniche, gnostiche ed orfiche, comparve e s'impose una nuova religione, quella Cristiana. Essa andò lentamente affermandosi all'interno della società romana grazie ad una capillare diffusione del suo culto nei diversi strati sociali, dai più poveri a quelli di maggiore benessere, e seppe ben sfruttare il clima di decadenza dei costumi. Questa religione ebbe un consenso sempre più vasto fino ad interessare le più alte cariche imperiali, alle quali si dovette l'adozione della stessa, prima come religione ufficialmente tollerata (Editto di Milano promulgato da Costantino nel 313 d.C.), e poi come culto ufficiale dell'intero impero romano (Editto di Tessalonica emesso dagli imperatori Teodosio I, Graziano e Valentiniano nel 380 d.C.).

si estenderà fino allo stretto di Messina.

3 Nel 146 a.C. i territori greci vengono posti sotto il protettorato romano, ma le isole dell'Egeo e altri piccoli possedimenti entrano a far parte di questa nuova riorganizzazione territoriale solo a partire dal 133 a.C.. La Grecia rappresentò una grande opportunità di crescita per la società romana, che seppe coglierne i suoi lati più interessanti, pur operando in modo critico.

4 Già con Cesare si diffuse una vera e propria "Egittomania", riscontrabile nella cultura materiale dell'epoca, tant'è che l'arte egizia influenzò le decorazioni scultoree, la creazione dei giardini, lo stile delle suppellettili, le decorazioni parietali e la diffusione di nuovi culti come quello di Iside.

Quest'ultima scelta fu dettata molto probabilmente dalla necessità, da parte del potere imperiale, di guadagnare consenso popolare in un periodo in cui la figura dell'Imperatore non godeva di estesa e rassicurante fiducia.

3. *La lettura del culto di Mitra in relazione alla figura di Cristo*

Questo momento storico, dal punto di vista religioso, rappresenta un importantissimo punto di partenza per poter compiere l'analisi degli elementi di contatto tra la religione pagana e quella cristiana.

In questi anni, infatti, nel pantheon romano vi era anche un altro culto, ampiamente sostenuto dalle legioni e da tutte le organizzazioni militari che, con i loro continui spostamenti, contribuirono a diffondere una religione misterica capeggiata da un dio dalle origini lontanissime,⁵ di nome Mitra.

Secondo la tradizione letteraria questa divinità nasce nel 1400 a.C.⁶ e incarna sia il sole che l'ideale di onestà ed amicizia nei rapporti quotidiani, tant'è vero che questi significati sono presenti proprio nella radice⁷ indo-iranica del nome.

Questo culto, così simile a quello di Apollo-Helios, ebbe la sua diffusione in Occidente già a partire dal I sec. a.C., mentre in seguito alla sua affermazione fu riconosciuto anche come culto ufficiale da diversi imperatori.

Il dio Mitra, come già detto, presenta elementi che sono riscontrabili anche nella religione cristiana, ma l'elemento significativo è che questi, secondo la maggior parte delle fonti, sono cronologicamente più recenti della nascita di Gesù.

Ad esempio, volendo sottolineare solo alcuni dei dati più significativi che pongono sullo stesso piano il dio orientale e il Messia cristiano, si può notare come il primo avesse dodici seguaci al pari degli apostoli, fu ucciso tramite crocifissione, risorse dopo tre giorni e l'evento fu annunciato da tre donne, fu sacrificato per rendere la pace al mondo intero, fu identificato come il "buon pastore" sia per le anime buone che per quelle meno meritevoli, fu battezzato all'età di trenta anni nelle acque di un fiume a lui caro, gli si riconosceva un rito identico a

5 Divinità ancora presente nella religione induista e in quella Mazdaista (corrente moderna dello Zoroastrismo), vedi R. Beck, *The religion of Mithras cult in roman empire*, New York, Oxford Press, 2006, p. 19.

6 Il riferimento più antico è riscontrabile in un trattato stipulato tra Ittiti e ed il Regno di hurrita di Mitanni, nell'area del lago salato di Van, che si trova a ridosso del confine orientale dell'attuale Turchia. Vedi D. Ulansey, *I misteri di Mithra*, Roma, Ediz. Mediterranee, 2001, pp. 23-29.

7 *mitra - può avere sia il significato di "amicizia" che di "patto" inteso come accordo tra due parti, sia in ambito commerciale che familiare. Entrambi i significati sono comunque riferibili a rapporti pacifici e di alleanza, a seconda che la lettura sia fatta secondo fonti iraniche o indiane. Vedi R. Beck, *The religion of Mithras cult in roman empire*, New York, Oxford Press, 2006, pp. 55-79.

quello dell'eucarestia; inoltre, vari autori tramandano come questo fosse nato la notte del 25 dicembre dopo il parto di una vergine che fu vegliata da pastori.

Proprio quest'ultimo elemento, rende possibile il collegamento con altri dati.

Sia la nascita di Mitra che quella di Gesù, infatti, sono attribuite al 25 dicembre. Questo, in particolare, è un dato che accomuna entrambi ad un'altra divinità, il *Sol Invictus*. Il solstizio d'inverno, poiché avrebbe rappresentato la vittoria della luce sull'oscurità, e quindi del bene sul male, è stato adottato come riferimento per la nascita di diversi dei e in molte religioni è rappresentato come giorno particolarmente propizio. Questo farebbe presupporre che, nel caso in cui non sia riferibile direttamente al culto di Mitra, la nascita di Cristo sia stata comunque attribuita in modo arbitrario e convenzionale, anche perché tale data non è menzionata nei Vangeli, e quindi i fedeli hanno potuto accettare questa proposta che, dall'altro lato, non presentava punti di disaccordo. Questa modifica, comunque, deve essere stata operata nella seconda metà del IV sec. d.C. poiché precedentemente l'Epifania era il giorno venerato maggiormente dai primi cristiani, che solo in un secondo momento introdussero la celebrazione del Natale.

Un altro problema legato ai giorni è rappresentato dalla presenza, in entrambe le religioni, del settimo giorno come quello dedicato alle liturgie. Sia il cristianesimo che il mitraismo, infatti, presentano la domenica⁸ come giorno festivo dovuto alla necessità di celebrare il creato.

La testimonianza della vera e propria inculturazione che si ebbe tra il culto cristiano e quello mitraico è riscontrabile, inoltre, anche dai dati archeologici. Numerosissimi, infatti, sono i casi in cui le strutture della nascente religione di stato furono costruite sopra i mitrei distrutti, come per esempio a San Clemente a Roma, così come in Lazio, Campania, Puglia e Calabria. I mitrei, infatti, erano strutture costruite all'interno di grotte o cavità⁹ e lo stesso tema, quello degli ambienti cavernicoli, sarà successivamente ripreso dopo la legalizzazione del Cristianesimo in associazione con la figura dell'Arcangelo Michele¹⁰ il quale, a sua volta, divenne non a caso il santo protettore dei soldati sia in epoca romana che longobarda.

8 Il nome originario era *Solis dies*, poiché il settimo giorno della settimana era dedicato a Sol, divinità solare celebrata in particolare con l'Imperatore Aureliano. Solo successivamente il nome venne modificato in *Dies dominica*, per intendere il giorno del Signore dedicato alle liturgie sacre. Vedi C. e L. Pietri, *Storia del Cristianesimo*, Vol. II: *La nascita di una cristianità (250 – 430)*, Roma, Città nuova, 2003, pp. 51-64.

9 Spesso venivano create anche delle grotte artificiali poi decorate con pietre per ricreare l'ambiente come se questo fosse naturale. Vedi R. Merkelbach, *Mitra*, Genova, Ecig, 1988, 111-134.

10 A titolo esemplificativo possono essere citati i santuari di S. Michele Arcangelo del Monte Gargano di Puglia e di Olevano Sul Tusciano (Salerno), oltre ai moltissimi eremi diffusi su tutto il territorio meridionale italiano.

Il toro, animale sacro a Mitra, e gli ambienti sotterranei, sono legati anche al culto di San Saturnino,¹¹ martire di Tolosa (Francia), per il quale esistono delle similitudini basate sulla presenza di un sacrificio di sangue.

Mentre, se si vuole cogliere un'analisi sulla somiglianza degli ideali di base proposti dalle due religioni, si può vedere come entrambe si propongono risolutive nei confronti di una realtà mortale che attanaglia la vita dell'essere umano, proponendo un regno ultraterreno dove poter alleviare le pene della prima vita. Questo concetto di "salvezza", infatti, si riscontra anche in Mitra, non come una vera e propria immortalità ma piuttosto come un passaggio di status e quindi con l'acquisizione di nuovi privilegi.

4. *La trasformazione delle celebrazioni pagane*

Oltre che per il Natale, citato precedentemente, vi sono anche altre festività che nel corso del tempo sono state assimilate dalla religione cristiana. Tra le varie celebrazioni prese in prestito, infatti, ve ne sono anche molte altre di grande importanza. Un esempio di tale operazione può essere sicuramente la Pasqua che, così come per il Natale, è legata alle posizioni astrali e in particolare all'equinozio di luna, unica spiegazione possibile del fatto che questa cada sempre dopo il primo plenilunio di primavera.

In realtà questa festività era ben conosciuta non solo dalle popolazioni romane, ma anche presso molte altre che vivevano lungo il *limes* dell'impero, le quali celebravano l'inizio della primavera attraverso dei riti propiziatori. L'idea della "resurrezione della natura" venne quindi ripresa dai cristiani per la celebrazione della morte di Cristo e della sua ascesa al cielo.

Nell'originaria celebrazione pagana, inoltre, vi sono dei riferimenti molto importanti ai sacerdoti che officiavano il rito, e che possono essere paragonati a tutti quei personaggi che assisterono al martirio di Cristo e che successivamente, attraverso la loro opera, divennero santi.

Anche riguardo questi ultimi, infatti, vi sono dei punti di contatto culturale. I primi cristiani avevano una totale repulsione per quella che era la devozione alle singole persone,¹² così come per le statue e per le immagini che rappresentavano esseri umani, essendo rigidamente monoteisti e quindi devoti ad un unico dio supremo.

Ovviamente la religione Cristiana, nella sua continua espansione nelle terre pagane, incontrò la necessità di sopperire con figure che potessero rimpiazzare

11 Vedi R. Giorgi, *Santi*, Milano, Mondadori, 2005, pag. 14-31.

12 Negli Atti degli Apostoli è riportato come Pietro rimproverò Cornelio poiché si era prostrato ai suoi piedi apostrofandolo con i seguenti versi: "Levati, poiché anche io sono un uomo" (Atti 10:25 -26).

le divinità protettrici della cultura politeistica, e dovette quindi autorizzare il culto dei santi equiparando questi a delle vere e proprie divinità con poteri e culti precipui per ognuno di essi. Questo accadde prima in maniera ufficiosa, e solo in secondo tempo divenne un vero e proprio dogma riconosciuto dalle autorità ecclesiastiche.

In realtà il termine "santo" all'epoca aveva un'accezione che oggi viene ignorata, ma se si leggono le lettere degli Apostoli¹³ è possibile vedere come questo stesso appellativo fosse concesso a tutti quelli che erano credenti e che praticavano il culto in modo assiduo. Proprio per questo motivo, infatti, a distanza di pochi anni dovettero essere differenziati coloro che erano riusciti a mettere in atto la dottrina di Cristo, i santi appunto, e coloro che avevano subito la persecuzione raggiungendo invece il martirio, riconoscimento tenebroso dello stesso obiettivo.

Queste figure, comunque, furono utilizzate soprattutto a livello locale, dove sostituirono le divinità autoctone diventando invece i "patroni" delle nuove comunità cristiane. Rappresentavano così, per la loro natura di uomini eccezionali, il punto di collegamento tra il terreno e il divino, tanto che spesso la loro venerazione sostituì quelle dei culti che erano stati dismessi.¹⁴

Questo portò alla trasformazione di molti templi dedicati ad Iside come chiese poi titolate a Maria,¹⁵ mentre i tantissimi templi di Giove subirono delle trasformazioni interne per poi essere sostituite da chiese destinate al culto di San Giovenale, personaggio in realtà mai esistito e che deve il suo nome all'estremizzazione della cristianizzazione di culti locali.

Per la figura della Madonna, invece, è da sottolineare che anche questa risponde a delle categorie divine prestabilite e che il suo culto, al pari di quello dei santi, inizia in epoca tarda. In particolare è possibile risalire alla sua definizione solo a partire dal 431 d.C. nel centro romano di Efeso, posto nell'attuale

13 Ad esempio tutte le lettere dell'apostolo Paolo terminano con dei saluti particolari e molto calorosi verso la comunità a cui queste erano rivolte. Spesso, infatti, si concludono con la frase "Saluto tutti coloro sono Santi in quella città".

14 Un esempio molto interessante è quello della Madonna del Granato, venerata nella Chiesa di Capaccio (Salerno), lì dove si trasferirono gli abitanti della vicina Paestum a causa delle scorribande saracene. La Madonna, infatti, ancora oggi presenta i caratteri tipici della dea greca *Hera*, poiché viene raffigurata con il melograno nella mano destra e la patera in quella sinistra. Inoltre, durante la processione, vengono ancora oggi preparate delle piccole imbarcazioni composte da ceri, così come testimoniato per la dea greca protettrice degli Argonauti, tradizionalmente identificati come i fondatori della colonia greca di Poseidonia - Paestum.

15 Alla Madonna è anche dedicato il mese di Maggio; in antichità la dedica era per la dea Maia, alla quale venivano offerte delle corone di rose poste su grandi cuscini e le donne usavano addobbare le case con gli stessi fiori. Per questo motivo ancora oggi la rosa è il fiore maggiormente utilizzato nelle celebrazioni a tema mariano. Vedi H. Küng, *Cristianesimo: essenza e storia*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 43-54.

Turchia, dove la tradizione identifica una delle tante case dove avrebbe preso dimora la madre di Cristo. Proprio lì, infatti, in quella data si tenne il Concilio che ebbe modo di stabilire il dogma della “Madre di Dio”,¹⁶ tutti i suoi caratteri particolari di verginità assoluta e insindacabile, e soprattutto la nascita verginale, ossia la nascita di Cristo senza che questo avesse un padre di natura umana, così come riportato nel vangelo di Matteo.¹⁷

In realtà si è visto come spesso il culto di Maria abbia sostituito quello di Iside o anche quello di Venere, poiché proprio queste erano legate al mondo della fertilità e dell’amore materno.

Sempre nell’ambito della trasposizione cristiana di celebrazioni pagane può essere citata la “candelora”, originariamente celebrata in epoca romana durante un giorno delle calende romane, quando si illuminava la città per tutta la notte con fiacole e lucerne. Questa, infatti, rappresentava la funzione in onore di *Februa*, madre del dio della guerra Marte. La chiesa cattolica mantenne questa liturgia collegandola, però, alla purificazione di Maria in seguito al parto; a tutte le donne ebrae, infatti, per motivi igienici era prescritto un periodo di quarantena che corrispondeva anche alla pratica di particolari liturgie religiose.

Altro punto da dover considerare nell’analisi delle contaminazioni pagane nelle festività cristiane è sicuramente la strumentalizzazione del calendario.

Come già detto, infatti, non è un caso che il 25 dicembre sia riconosciuto come giorno della nascita di Cristo, poiché proprio questa data rappresenta il solstizio invernale. Ad esempio il 25 giugno, giorno del solstizio d’estate, ricade la ricorrenza di Giovanni Battista, mentre il 25 marzo, giorno dell’equinozio di primavera, vi è la celebrazione dell’annunciazione del concepimento di Maria.

5. Simboli e rappresentazioni

Da non sottovalutare, inoltre, anche quelle che sono le modalità di rappresentazione di Cristo nel corso della storia.

Appare significativo, infatti, come la rappresentazione del Messia spesso risponda a dei criteri che non sono affatto cristiani. A volte la rappresentazione era realizzata omettendo la barba¹⁸ e quindi avvicinando la raf-

16 Ricevette, infatti, il titolo di *Theotokos* proprio durante il concilio di Efeso. Tale affermazione risultò utile per definire l’unicità di Cristo in quanto persona umana e divina, e quindi possessore unico di entrambe le nature.

17 «E Giuseppe, destatosi dal sonno, fece come l’angelo del Signore gli aveva comandato e prese con sé sua moglie; ma egli non la conobbe, finché ella ebbe partorito il suo figlio primogenito, al quale pose nome Gesù» (Matteo 1:24-25).

18 La barba, così come molti altri elementi, ha un proprio significato di profondità e severità del messaggio, così come è caratteristico della cultura medio-orientale.

figurazione a quella di altri miti pagani (fig.1). Spesso i riferimenti erano ad Orfeo,¹⁹ personaggio capace di ammansire le fiere proprio come Gesù faceva con i non credenti e i peccatori ed entrambi presentano inoltre la capacità di scendere nell'oltretomba per poter poi tornare in superficie.²⁰ Ovviamente, anche in questo caso non si tratta di un contesto confuso o esoterico, bensì di una chiara esemplificazione dell'inculturamento che fu operato dai padri della chiesa.

Allo stesso modo, un altro importantissimo simbolo che ebbe una completa rifunzionalizzazione, fu quello della croce.

Questa, infatti, è riscontrabile in gran parte delle religioni del genere umano, e in quanto tale aveva una già larga diffusione all'interno dell'impero romano quando nacque Gesù.

La croce fu introdotta nel cristianesimo prendendola in prestito da quelli che erano i culti misterici. Tale utilizzo fu imprescindibile per non creare scontento all'interno della popolazione, che aveva metabolizzato interiormente questo simbolo. La sua presenza risulta essere legata ad un culto millenario riferito alla rinascita del sole e alle sue posizioni all'interno della volta celeste.

In realtà, la sua codificazione all'interno del panorama simbolistico cristiano è ben più tarda poiché, sebbene adottata a partire dal 310 d.C. e riconosciuta ufficialmente nel 500 d.C. circa, la sua adorazione, al pari di quella delle immagini e delle reliquie, fu adottata in modo definitivo solo a partire dal 788 d.C., per ordine dell'imperatrice Irene di Costantinopoli. Fino a quel momento, infatti, tale pratica di adorazione era considerata come vera e propria idolatria e quindi severamente condannata dalla Chiesa. Quelle che osservavano il Sabbath, in particolare, hanno a lungo rimandato l'utilizzo del simbolo della croce proprio perché ritenuto, a differenza di molti altri, così tanto pagano da non poter essere assimilato all'interno dei simboli cristiani.

Sullo stesso simbolo della croce, inoltre, si potrebbe discutere in merito alla sua esistenza o meno come strumento di morte di Cristo, poiché per molti il termine utilizzato per descriverlo è quello di *stauros*, identificabile principalmente come un palo.²¹ Gli studiosi sottolineano come fosse ancora più forte quindi l'identificazione successiva dello *stauros* con una croce, segno solare già ampiamente conosciuto, sul quale si compie la crocefissione di Cristo. Il

19 Lo stesso S. Eusebio riferisce «Così come Orfeo ammansiva le fiere, così Cristo con la sua parola di verità e di pace, ammansisce lo spirito dell'uomo». Vedi H. Küng, *Cristianesimo: essenza e storia*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 98-47.

20 Il riferimento è chiaramente anche alla capacità di resurrezione che contraddistinguono entrambi.

21 Il palo è un simbolo pagano molto diffuso, e in particolare la sua rappresentazione può essere legata a quella del fallo, e quindi dispregiativa nel caso di una crocefissione.

messaggio, dunque, sarebbe ancora più evidente se collegato alla successiva resurrezione del Messia.

Altro simbolo è quello della colomba, archeologicamente attestato anche in contesti pagani quali dimore private o luoghi di culto, con l'accezione di mezzo di rinnovamento e di libertà rispetto a qualcosa che non gode più di energie positive. Tale significato, inoltre, è riscontrabile anche nella rappresentazione del pavone, spesso citato all'interno dei testi sacri cristiani proprio come rappresentazione della purezza interiore.

6. *La trasformazione e conservazione delle strutture: da templi pagani a chiese cristiane*

Una serie di importanti informazioni ci vengono anche dalle strutture religiose, in quanto queste rispecchiano sempre la funzione dei culti in esse celebrati.

La trasformazione dei templi fu facilitata grazie all'editto di tolleranza emanato da Costantino nel 313, la cui opera fu portata avanti con successo dai figli, a parte la breve parentesi di resistenza operata da Giuliano l'Apostata (fig. 2),²² e completata nel corso del IV secolo attraverso la continua chiusura dei culti e la soppressione di interi ordini religiosi tramite una formula unica²³ che privilegiava nettamente la religione cristiana a svantaggio di quella pagana. Tali provvedimenti, si inasprirono con Teodosio I,²⁴ il quale dichiarò il divieto di avvicinamento a tutti i templi non consacrati, condannando tutti gli ufficiali che non applicavano tale decreto e, inoltre, operò la confisca di tutte le strutture e tutte le proprietà in loro dotazione. Successivamente, invece, con Teodosio II si procedette alla sistematica distruzione dei templi pagani affinché questi fossero purificati attraverso l'innalzamento della croce come simbolo cristiano. Nel 435 d.C. sempre dallo stesso imperatore venne emana-

22 Giuliano l'Apostata, Imperatore e filosofo romano, rappresentò l'ultimo sovrano di religione pagana; tentò di riportare in vita i culti attraverso una serie di provvedimenti atti a ristabilire l'onorabilità degli dei fondatori della storia di Roma. Il titolo di "Apostata" gli fu dato dai cristiani in senso dispregiativo, poiché fu additato come persecutore della nuova religione. In realtà, la rilettura dei suoi provvedimenti, mette in evidenza come fosse ampiamente supportata una totale tolleranza nei confronti delle altre religioni, comprese tutte le diverse dottrine cristiane. La sua formazione personale, infatti, era cristiana e scrisse opere religiose proprio su questo argomento, così come anche di carattere filosofico, polemico o celebrativo. All'interno dei suoi scritti fu molto critico nei confronti delle modalità di applicazione e diffusione della religione cristiana e degli altri culti poiché la sua ispirazione fu in gran parte di dottrina platonica. Vedi G. Coppola, *La politica religiosa di Giuliano l'Apostata*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, pp. 35-56.

23 «Cesset superstitio, sacrificiorum aboleatur infamia». Cod. Theod., XVI, 10, 2.

24 Attraverso l'emanazione di quattro diversi editti: Milano, Aquileia, Concordia e Costantinopoli.

to l'editto che ordinò di trasformare in chiesa tutte le strutture religiose rurali ancora non distrutte o "purificate".

Spesso, per l'applicazione di tali editti, gli imperatori si avvalsero della collaborazione dei vescovi locali che, approfittando del clima di favore, non evitarono fenomeni di fanatismo cristiano o di intolleranza.

Ovviamente tutte le strutture religiose pagane, essendo cadute in disuso, non poterono più essere curate attraverso operazioni di manutenzione, per cui furono soggette all'incuria. Tale fenomeno, infatti, portò alla spoliazione dei materiali più preziosi o all'estrazione di materiale da costruzione.

A questo destino scamparono esclusivamente quelle poche strutture templari che vennero rifunzionalizzate acquisendo la consacrazione cristiana, come ad esempio accadde a Roma per il Pantheon, il tempio di Portuno o quello di Antonino e Faustina.

Tra questi, proprio grazie alla trasformazione in chiesa cristiana, il Pantheon costituisce il miglior esempio (fig. 3). L'edificio, infatti, nel VII secolo venne trasformato in edificio di culto cristiano attraverso la dedica alla Beata Vergine e ai Martiri, ad opera del Papa Bonifacio IV, il quale ricevette tale concessione dall'imperatore Foca. Tale cambiamento ebbe sicuramente un importante ruolo sia a livello politico, che urbanistico, poiché Santa Maria ad Martyres divenne il centro dell'abitato di Campo Marzio, uno dei più grandi di tutta l'età medievale.

Attorno a questa trasformazione nacque poi l'importante celebrazione della funzione dedicata a Tutti i Santi. Tale episodio, infatti, fu inteso come la scacciata di tutti i demoni pagani presenti all'interno della struttura romana grazie alla potenza dei Santi cristiani ai quali quindi veniva officiato un importante culto.

Le trasformazioni dei templi di Roma furono molto più lente rispetto a quelle delle città orientali. Si stima che tale processo si completò con circa duecento anni di ritardo rispetto al resto del Mediterraneo, e solo quando questo venne portato a compimento venne riconosciuto a Roma il privilegio di essere la capitale religiosa del Cristianesimo.

La trasformazione risulta essere molto più veloce negli altri centri, anche se sotto lo stretto controllo di Roma. Un caso particolare, infatti, può essere identificato con il Duomo di Siracusa che sorse sopra la struttura del tempio dedicato ad Atena (fig. 4). L'opera di trasformazione iniziò subito dopo la diffusione del nuovo culto in Sicilia, ma il lavoro venne completato solo nel VII secolo per opera del vescovo Zosimo. Anche questo luogo venne dedicato a Maria, e in particolare alla sua Natività. Qui le strutture furono quasi tutte rispettate, e ancora oggi è possibile riscontrare l'intero impianto greco poiché le colonne furono murate chiudendo tutti gli intercolunni presenti tra di esse.

7. *Il culto mariano: dalla derivazione isiaca alla sua evoluzione*

Di sicuro il culto di Maria rappresenta un esempio particolare di come la religione cristiana abbia da subito abbandonato il rigoroso monoteismo a favore della diffusione di culti che si radicassero nella società a sostituzione delle divinità fino a quel momento venerate.

Dai Vangeli, infatti, si nota come Gesù rappresenti l'esempio della divinità unica, mentre l'ascesa del ruolo di Maria come madre di Dio è sicuramente successivo.

Le popolazioni pagane, per il loro substrato culturale, preferirono da subito l'adorazione di divinità multiple, a maggior ragione se queste ispiravano sensi di maternità, piuttosto che rivolgere le proprie preghiere ad un unico Dio. Questo sottolinea anche come psicologicamente si sia poi preferita una divinità protettrice e rassicurante di matrice materna piuttosto che una figura paterna.

Il culto della Madonna, inoltre, è collegabile direttamente a quello della dea egiziana Iside, la "vergine" per eccellenza del mondo antico. Questa, poiché identificava anche il lato oscuro della realtà e quindi la notte, spesso veniva raffigurata con statue dipinte con colori scuri; proprio questa caratteristica, trasposta in epoca cristiana, portò alla diffusione del culto della cosiddetta Madonna Nera (fig. 5).²⁵ I dati archeologici²⁶ hanno confermato in alcuni casi come tale culto sia stato impiantato proprio al di sopra di strutture dedicate alla venerazione della dea egizia.

Inoltre, l'iconografia di Iside rappresentata con in grembo suo figlio Horus, è stata spesso accostata per sovrapposizione alla Madonna con Bambino (fig. 6).

Col tempo la Chiesa ha saputo sviluppare una vera e propria "teologia Mariana" per giustificare la capacità del culto di Maria di impersonare differenti caratteristiche, spesso in contraddizione tra di loro o addirittura non rientranti in quelli che sono i dogmi della religione. Questa ha poi accostato a Maria tutti quelli che erano i precedenti culti femminili afferenti al mondo della verginità e della maternità.

Di conseguenza, anche le festività per le dee femminili furono indirizzate verso il nuovo culto mariano che quindi seppe rappresentare il tramite tra la vecchia e la nuova religione.

È da sottolineare, inoltre, come già dal IV secolo, il culto di Maria perse il suo rapporto di subalternità nei confronti di quello di Cristo.

Ai cristiani, a seguito dei vari concili e sinodi tenutisi sotto la dinastia Costantiniana, viene insegnato un modo di pregare Maria, che è del tutto particolare.

25 Ancora oggi esistono numerosissime testimonianze di questi culti. Solo in Italia si contano circa 450 chiese dedicate alla Madonna Nera. Spesso questa viene associata anche a poteri taumaturgici legati ad avvenimenti intercorsi sul territorio di riferimento.

26 In particolare gli scavi della Chiesa di S. Stefano a Bologna e la famosissima Notre Dame di Parigi, entrambe impiantate su strutture riferibili al culto di Iside. Vedi W. Burkert, *Antichi culti misterici*, Roma-Bari, Laterza, 1987, 98.

I fedeli, infatti, ancora oggi invocano la Madre di Cristo affinché possa portare le preghiere a suo figlio il quale, dato che le preghiere vengono intercesse dalla madre, non può rifiutare la richiesta di aiuto. Risulterebbe quindi che Maria è più compassionevole del figlio stesso, poiché più comprensiva e pietosa, a differenza di quanto viene riportato per diverse volte all'interno degli stessi Vangeli.

8. *Il Gesù della chiesa e quello dei vangeli*

Vi è grandissima differenza anche nella rappresentazione stessa della figura di Gesù, se questa viene analizzata in senso storico. Nelle prime testimonianze letterarie, il Messia appare connotato da caratteri particolarmente diversi da quelli poi divulgati dalla Chiesa cattolica. Quest'ultima, infatti, nel corso del tempo ha operato un radicale arricchimento dei Vangeli, utilizzando quelle che erano le testimonianze fino ad allora conosciute, e in particolare i testi supplementari delle Lettere di Paolo²⁷ e degli Atti degli Apostoli redatte da Luca.²⁸

La Chiesa si trovò costretta a stravolgere quelli che furono gli insegnamenti di Gesù proprio per favorire la diffusione dei suoi dogmi. Il primo argomento proposto nell'evangelizzazione dei pagani fu l'imminente avvento del Regno dei Cieli, nel quale molti riposero le proprie speranze, soprattutto a causa della crisi di valori che imperversava nella società romana.

Gli insegnamenti di Cristo sulla fratellanza, l'amore verso il prossimo e il rispetto dell'ordine divino vennero quindi applicati come strumento di purificazione dai mali che attanagliavano la società e non come probabile filosofia di vita da seguire per poter migliorare se stessi e, in collettività, l'intero sistema.

La differenza tra le ideologie originarie e quelle modificate fu riconosciuta spesso dagli uomini di chiesa e in particolare da Papa Leone X (1475-1521) il quale, in una lettera inviata al Cardinal Bembo scrisse: «La storia ci insegna quanto in realtà sia stata fruttuosa per noi la favola di Cristo».²⁹

9. *Discolpe del Cristianesimo*

Prima di concludere questo discorso, però, è da sottolineare che anche da parte delle istituzioni ecclesiastiche esistono numerosi studi a riprova del fat-

27 Le Lettere di Paolo sono databili tra il 50 al 60 d.C. anche se la loro attribuzione precisa è ancora incerta. I dati maggiori per la loro identificazione vengono appunto dalla descrizione di eventi storici conosciuti. Vedi G. Filoramo, M. Massenzio, M. Raveri, P. Scarpì, *Manuale di storia delle religioni*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 159-287.

28 Databili all'85-90 d.C., e quindi successive di due generazioni rispetto alla morte di Cristo. Vedi W. Burkert, *Antichi culti misterici*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pag. 114-124.

29 Il testo originale, in latino, è il seguente: «*Historia docuit quantum nos invasse illa de Christo fabula*».

to che la religione cristiana, seppure il suo impianto sia riconoscibile in una precedente organizzazione religiosa, presenta dei punti di innovazione unici nel suo genere. Questi, infatti, restano innegabili storicamente soprattutto per l'innovazione del messaggio di Cristo.

La Chiesa, infatti, così come tutte le istituzioni religiose, tramanda ancora oggi la valenza che ebbe la figura di Gesù nell'epoca storica della sua diffusione, in particolar modo all'interno della società romana che presentava cenni di crisi, e come questa ancora oggi sia attuale.

In realtà, per quanto questo possa essere vero e non contestabile, purtroppo la teoria gode di pochissimi cenni letterari che rendono non verificabile tale ipotesi.

Le fonti storiche non cristiane su Gesù, importanti proprio perché non condizionate dall'appartenenza a quella fede, risultano essere scarse. Queste appartengono ad autori di origine greca, romana ed ebraica in gran parte risalenti al II secolo. Forse l'analisi di queste testimonianze, confrontate con i contesti storici, o ancor meglio archeologici, potrebbe aiutare a comprendere meglio quelli che ancora oggi sono i dati controversi sia sulla figura di Gesù che sull'affermazione del Cristianesimo.

10. *Il sincretismo al giorno d'oggi*

Se la storia dovrebbe insegnare a capire quali sono le evoluzioni cui va incontro l'uomo, ancor di più aiuta a denotare come queste in realtà non terminano mai. Il criterio vichiano secondo cui la storia si compie attraverso la mediazione tra mondo umano e mondo divino, infatti, ancora oggi trova la sua attuazione.

I processi di inculturazione operati dalla religione cristiana continuano un po' in tutto il pianeta; tale fenomeno è propugnato dalle varie missioni che operano nei più disparati angoli della terra e creano delle nuove strutture religiose che in realtà sono la fusione tra il vecchio e il nuovo.

Un caso esemplare, utile alla comprensione di questo movimento, è la "sante-ria". Questa, infatti, è il risultato della creazione di una nuova religione opera del sincretismo svolto dalla religione cattolica nei confronti di quella tradizionalmente riconosciuta come lo "yoruba", praticata dai discendenti africani deportati principalmente nei territori di Cuba, Brasile, Porto Rico e Repubblica Dominicana.

Il divieto imposto dagli spagnoli di praticare le religioni animiste, diffuse tra la popolazione servile, portò alla creazione di una serie di espedienti per poter aggirare questa norma. Così, dietro l'iconografia cattolica, le popolazioni locali continuarono a venerare i loro antichi culti acquisendo lentamente quelle che erano le caratteristiche dei Santi cristiani.

Il sincretismo, quindi, è un fenomeno ancora attuale, basti pensare anche alla fusione presente nel cattolicesimo messicano che, seppur riconosciuto come fondamentale dalle autorità cristiane, venera ancora i culti primordiali legati ai fenomeni naturali e alla caducità del tempo.

Questo fenomeno è accettato in modo unanime da tutte le comunità religiose, di qualunque provenienza esse siano, proprio perché fa parte della naturale trasformazione sociale dell'uomo e quindi anche della religione.

11. Conclusioni-inculturazione

Quanto finora descritto, non può essere analizzato muovendo solo ed esclusivamente delle critiche al sistema proposto dalla religione cristiana nei confronti di quella pagana. Tale rifunzionalizzazione del mito, infatti, è costante in tutte le società e quindi, essendo un processo intrinseco nella natura dell'uomo, non può che essere giustificato. Ovviamente, tale fenomeno, non può rappresentare l'accettazione di gesti non rispettosi verso qualsiasi altro culto e quindi va sempre analizzato dal punto di vista antropologico.

L'antropologia umana definisce questo fenomeno come "inculturazione", evidenziando così la trasmissione della cultura da una generazione all'altra e quindi tra più generazioni. Questa include tutti i campi di educazione sia quella religiosa, laica, sessuale, o sociale.

L'inculturazione, inoltre è ben conosciuta dalla chiesa cattolica, la quale ha più volte affrontato il problema analizzando la radice sociale di questo cambiamento; in tal senso è significativa la posizione di Giovanni Paolo II espressa nella sua Enciclica *Slavorum Apostoli*.³⁰

Allo stesso modo, già in epoche molto precedenti, fin dall'anno 601 con Gregorio Magno, vi era stato il riconoscimento di questa politica:

Si dice che gli uomini di questa nazione sono abituati a sacrificare buoi. È necessario trasformare questa tradizione in un rito cristiano. Nel giorno della consacrazione dei templi (pagani), cambiati in chiese e nelle feste dei santi, le cui reliquie saranno conservate là, gli permetterete come in passato di costruire strutture di foglie attorno alle chiese. Essi porteranno alle chiese i loro animali, li ammazzeranno, non offrendoli più al diavolo, ma per un banchetto cristiano nel nome e in onore di Dio, al quale renderanno grazie, dopo essersi saziati. Solo così, conservando per gli uomini alcune delle gioie del mondo, li condurrete più facilmente ad apprezzare le gioie dello spirito.

Nel tempo, la chiesa ha riconosciuto quelli che sono i segni "negativi" del passato presenti all'interno della sua organizzazione, e al momento pare riconoscerne il pericolo; teoricamente, infatti, certi fenomeni sono ripetibili anche per la stessa chiesa cristiana che, se non dovesse attuare controlli e riforme che vadano di pari passo con i continui cambiamenti del presente, potrebbe lenta-

30 Il Papa definì l'inculturazione come «l'incarnazione del Vangelo nelle culture autoctone ed insieme l'introduzione di esse nella vita della Chiesa» (Enciclica *Slavorum Apostoli*, 1985, n° 21).

mente ritrovarsi inglobata a sua volta all'interno di nuovi culti generati da una società sempre meno "spirituale".

La storia, quindi, anche in questo caso serve da esempio e monito per chi l'ha utilizzata nella maniera più pericolosa, strumentalizzandola in modo da poter continuare il proprio cammino in una società sulla soglia del rinnovamento, proponendosi come innovatore invece che continuatore.

La differenza tra inculturazione e acculturazione,³¹ è proprio questa: l'acculturazione rappresenta il cambiamento delle usanze a seguito dei contatti con società più progredite, mentre l'inculturazione indica piuttosto la compenetrazione del nuovo all'interno del vecchio, creando una misura adeguata che goda di consenso popolare. Quest'ultimo, infatti, da sempre rappresenta il campo fertile per la creazione di dottrine politiche e religiose spesso anche controproducenti per il genere umano; genere umano che non sempre si è dimostrato capace di imparare dal proprio passato.

Bibliografia

- Altheim F., *Storia della religione romana*, Roma, Settimo Sigillo, 1996
 Arcella S., *I Misteri del sole*, Napoli, Controcorrente, 2002
 Beck R., *The religion of Mithras cult in roman empire*, New York, Oxford Press, 2006
 Benko S., *Virgin Goddess: Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology*, Leide, Brill, 1993
 Brugnoli G., *Il carnevale e i Saturnalia*, in *La ricerca Folklorica*, N. 10, Brescia, Grafo, 1984, pp. 49-54
 Buonaiuti E., *Storia del cristianesimo*, Introduzione di G.B. Guerri, Roma, Newton Compton, 2003
 Burkert W., *Antichi culti misterici*, Roma-Bari, Laterza, 1987
 Burrascano N., *I misteri di Mithra*, Genova, Il Basilisco, 1979
 Caltabiano M., *Epistolario di Giuliano imperatore. Saggio storico*, Napoli, M. D'Auria, 1991
 Cerinotti A., *Santi e Beati di ieri e di oggi*, Verona, Demetra, 1999
 Coppola G., *La politica religiosa di Giuliano l'Apostata*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007
 Cumont F., *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, New York, Dover, 1956
 Cumont F., *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Torino, Nino Aragno Editore, 2006
 Cumont F., *Le religioni orientali nel paganesimo romano*, Bari, Laterza, 1967
 Dal Ponte R., *La religione dei Romani*, Milano, Rusconi, 1992
 De Vita M. C., *Giuliano imperatore filosofo neoplatonico*, Milano, Vita e Pensiero, 2011
 Donini A., *Breve storia delle religioni*, Roma, Newton Compton, 1991

31 Entrambe possono riscontrarsi in tutti i campi sociali come ad esempio la letteratura, le arti pratiche, lo sport ed ovviamente la religione.

- Eliade M., *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Milano BUR, 2006
- Fabris R., *Gesù di Nazareth. Storia e interpretazione*, Assisi, Cittadella, 1983
- Filoramo G. Menozzi D., *Storia del Cristianesimo – L'antichità*, Bari, Laterza, 1997
- Filoramo G., Massenzio M., Raveri M., Scarpi P., *Manuale di storia delle religioni*, Laterza, Roma-Bari, 2001, pp. 159-287
- Fletcher R., *La conversione dell'Europa. Dal paganesimo al cristianesimo 371-1386 d.C.*, Milano, Corbaccio, 2000
- Frend W.H.C., *Martyrdom and Persecution in the Early Church*, Oxford, Basil Blackwell, 1965
- Giorgi R., *Santi*, Milano, Mondadori, 2005
- Gordon R., *Image and Value in the Greco-Roman World*, Aldershot, Variorum, 1996
- Graf F., *I culti misterici in I Greci: storia, cultura, arte, società*, a cura di S. Settis Torino, Einaudi, 1997
- L'intolleranza cristiana nei confronti dei pagani (Cristianesimo nella storia. Ricerche storiche esegetiche teologiche, XI, 3)*, a cura di P. Beatrice, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1990
- Iorio R., *Mitra. Il mito della forza invincibile*, Venezia, Marsilio, 1998
- Küng H., *Cristianesimo: essenza e storia*, Milano, Rizzoli, 1997
- Meier J. P., *Un ebreo marginale. Ripensare il Gesù storico. Vol. 1 - Le radici del problema e della persona*, voll. 2-3, Brescia, Queriniana, 2001-2003
- Merkelbach R., *Mitra*, Genova, Ecig, 1988
- Pascal C., *L'oltretomba dei pagani*, Genova, I Dioscuri, 1987
- Pietri C. e L., *Storia del Cristianesimo - Vol. 2: La nascita di una cristianità (250 – 430)*, Roma, Città nuova, 2003
- Rigon R., *Il culto di Mithra tra mito e storia*, Quaderno n. 1, Saluzzo, Ed. Barbarossa, 1983
- Storoni Mazzolani L., *Sant'Agostino e i pagani*, Palermo, Sellerio, 1987
- Testa E., *Legislazione contro il paganesimo e cristianizzazione dei templi (sec. IV-VI)*, in *Liber Annuus*, 41, 1991, pp. 311-326
- Tilliet X., *Il Cristo dei non-credenti e altri saggi di filosofia cristiana*, Roma, Editrice AVE, 1994
- Turchi N., *Le religioni misteriosofiche del mondo antico*, Genova, I Dioscuri, 1987
- Ulansey D., *I misteri di Mithra*, Roma, Ediz. Mediterranee, 2001
- Wind E., *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971

Federico Carbone è archeologo specializzato in numismatica antica, laureatosi prima in Lettere Classiche e poi in Archeologia presso l'Università degli Studi di Salerno; è attualmente iscritto al II anno della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici. Nei suoi studi è particolarmente attento allo all'evoluzione storica nei periodi di crisi, sia sotto il profilo economico-monetario che culturale.



Fig. 1. Affresco parietale raffigurante Gesù come Orfeo.

Fig. 2. Moneta raffigurante al dritto l'Imperatore Giuliano II e al rovescio il toro sacro Apis.

Fig.3. Fotografia storica del Pantheon con i campanili del Bernini rimossi nel 1984.

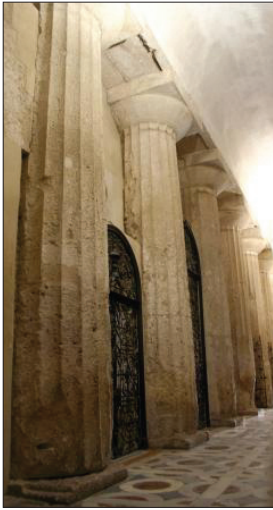


Fig. 4. Navata sinistra del Duomo di Siracusa.

Fig. 5. La Madonna Nera dell'Incoronata di Foggia.

Fig.6. La dea Iside con Horus.

Giustina Selvelli

Diaspora armena e alfabeto: etnosimbolismo di una scrittura identitaria

1. *Premessa*

Lo scopo di questo lavoro è stato quello di indagare quale fosse la correlazione fra mantenimento dell'identità armena in contesto diasporico e utilizzo del proprio sistema grafico, a livello non tanto pratico quanto soprattutto simbolico. La questione di fondo era quella di capire come fosse possibile che un popolo dalle vicissitudini storiche tali da averlo portato a disperdersi in tutti i luoghi del mondo abbia potuto mantenersi attivo a livello di coscienza identitaria nazionale nonostante la mancanza di una madrepatria indipendente (fino a venti anni fa) e le tendenze assimilatorie dei vari poteri ai quali è stato subordinato.

Partendo dal presupposto che «il significato culturale della scrittura va ben al di là della sua funzione tecnica»,¹ la mia ipotesi era che l'alfabeto armeno fosse un elemento talmente importante da venire utilizzato in differenti modalità di scrittura per mantenere vivo il legame con l'eredità spirituale e culturale della madrepatria storica armena, come componente fondamentale di un processo di coltivazione simbolica dell'immaginario collettivo. In questa visione, ho voluto integrare lo studio dell'etnia come gruppo operativo con lo studio dei fattori rappresentazionali che consentono a tale gruppo di sussistere nell'orizzonte simbolico² dei suoi membri, intendendo sottolineare l'aspetto simbolico dell'etnicità e tentando di individuare i meccanismi della sua persistenza nel tempo come costruito storico e culturale.

La mia analisi ha così riguardato l'uso dell'alfabeto a livello sia retorico che visuale, come dimostrazione del fatto che un sistema di scrittura può espandere la sua funzione ben al di là di quella comunicativa (in senso fonetico), rendendosi parte di uno schema più ampio di segni e simboli di cui l'uomo non può fare a meno di servirsi per definire il suo posto nel mondo.

1 G. Raimondo Cardona, *Antropologia della scrittura*, Torino, Utet, 2009 [1.ed. 1981].

2 U. Fabietti, *L'identità etnica, Storia di un concetto equivoco*, Roma, Carocci, 2004, p. 16 [1 ed., 1995].

Attraverso questa seconda funzione il particolare sistema di scrittura armeno entra a far parte di un processo di esaltazione dell'identità consistente in una "retorica etnogenica dell'alfabeto" (gli armeni affermano di essere storicamente divenuti quel popolo solo dopo la creazione del loro alfabeto), che viene portata avanti in diversi ambiti di scrittura al fine di nutrire la coscienza collettiva e promuovere la coesione interna presso le comunità diasporiche.

L'alfabeto armeno svolge una funzione primaria nelle pratiche di autorappresentazione collettiva essendo usato per includere chi vi si relaziona in un discorso di identità etnica: partecipazione provocata dal forte contenuto culturale simbolico ed emozionale di cui esso si fa carico.

Attraverso la mia ricerca intendo mostrare come l'alfabeto armeno costituisca dunque per questa comunità uno dei messaggi privilegiati della sua comunicazione interna, presentandosi come sorta di "oggetto" onorato, come tema da trattare nella stampa, nel contesto scolastico e nella decorazione degli spazi, vista

l' "etnistoria"³ di cui si fa portatore.

La mia esperienza con le comunità armene si è tradotta nella lunga permanenza (un anno) nella città di Plovdiv, in Bulgaria, ma anche nel contatto con le comunità armene di Venezia, Istanbul e Toronto, nonché nella visita della capitale della repubblica d'Armenia, Yerevan. Da ciò sono riuscita a definire le coordinate di quello che mi sembra un sistema di promozione attiva dell'identità che passa necessariamente attraverso l'uso di elementi suggestivi ed iconici.

L'alfabeto armeno diventa quindi uno strumento essenziale della "coltivazione simbolica" dell'identità etnica della comunità e, presentandosi come elemento di continuità nella storia di questo popolo, si rivela in grado di creare una forte suggestione identitaria specialmente in merito alla sua rilevanza a livello mitologico, visuale ed emozionale.

Durante la mia permanenza presso le comunità della diaspora armena, la mia ipotesi di partenza sull'importanza dell'alfabeto veniva ripetutamente confermata dalla sua presenza sulle pagine di giornali e libri, nelle storie suggestive raccontate dalla maestra a scuola, oppure su superfici diverse ed impensabili, da mura ad oggetti svariati che andavano a costituire lo spazio pubblico e privato della comunità.

L'alfabeto si trasforma infatti in decorazione, permea muri ed oggetti, diventa una presenza fissa iscritta su gioielli, borse e tappeti: attraverso la forma estetica dei caratteri alfabetici, il loro posizionamento nello spazio, le caratteristiche di ciò che rivestono, scopriamo che la comunità armena percepisce la propria scrittura come un inalienabile legame con la patria originaria, nella maggior parte dei casi solo immaginata e mai visitata nel corso della vita. È

3 F. Barth, *Introduction*, in : id., *Ethnic Groups and Boundaries*, Prospect Heights, Waveland Press, 1998, p. 12 [1 ed. 1969].

proprio per il livello immaginativo generato dalle emozioni che il popolo ha bisogno di simboli immediati ed efficaci. Infatti, solo quegli elementi simbolici che hanno qualche precedente risonanza fra una larga sezione della popolazione sono in grado di fornire i contenuti della cultura della nazione: gli elementi selezionati per essere trasmessi devono essere dunque “sulla stessa lunghezza d’onda” del pubblico.

2. *Etnia e(‘) memoria*

Negli studi etnici contemporanei e nell’analisi della persistenza etnica a lungo termine,⁴ l’accento viene posto sulle unità culturali collettive che reclamano discendenza comune, memorie e simboli condivisi: ciò implica che le comunità etniche possono sopravvivere per lungo tempo senza un’autonomia politica o un proprio territorio, ma dei fattori sociali, culturali e psicologici devono compensare l’assenza di questi. I membri di una comunità etnica devono sentire di possedere dei valori culturali insostituibili in modo tale che la loro eredità possa essere difesa dalla corruzione interna e dall’ingerenza esterna: vi è necessità di un’attribuzione di senso che si realizza mediante l’esplicito riferimento a simboli, riti e miti, un’azione di riattualizzazione di significati collettivi.

Nel caso armeno, l’alfabeto si inserisce in un sistema culturale che prevede un uso ideologico del passato⁵ ed entra a far parte dei meccanismi attraverso i quali l’identità etnica si perpetua, riproducendo e riformulando se stessa. Ciò avviene in virtù di rappresentazioni culturali tramandate definite come “memoria etnica”⁶ del gruppo, la quale consiste in simboli evocatori dell’appartenenza comune con cui i suoi membri continuano ad identificarsi proiettandovi alcune memorie, simboli e tradizioni persistenti.⁷

Per essere costitutivi della memoria etnica tali simboli hanno bisogno di essere “ricordati” mediante ripetizioni o attualizzazioni dipendenti da una specifica “cultura del ricordo”, che deriva a sua volta da un processo di selezione che molto spesso si serve proprio del mezzo della scrittura.

Nella diaspora armena, le modalità attraverso cui viene portata avanti questa memoria culturale sono essenzialmente due: a livello retorico essa si configura come un discorso sull’etnia coltivato attivamente nella produzione scritta e

4 A. Smith, *Chosen peoples: Why ethnic groups survive*, in «Ethnic and Racial Studies», vol. 15, Issue 3, 1992, p. 437.

5 T. Eriksen, *Small places, large issues. An introduction to social and cultural anthropology*, London, Pluto Press, 2001, p. 272 [1. ed., 1995].

6 U. Fabietti, *L’identità etnica*, cit., p.145.

7 A. Smith, *Chosen Peoples: why ethnic groups survive*, cit., p. 439.

nell'ambito educativo; a livello visuale essa si esplica nell'uso pratico di alcuni simboli ed immagini, a fini decorativi e monumentali.

Il modo in cui l'alfabeto appare nel suo uso simbolico a livello visuale e retorico nella vita della comunità della diaspora ci suggerisce che vi è una volontà di ricordare che è resa pubblica; la constatazione però delle riappropriazioni personali che la gente compie nel suo quotidiano ci fa capire che esiste un'ulteriore dimensione di elaborazione dell'identità etnica.

Pertanto, dobbiamo fare particolare attenzione agli elementi soggettivi che si attivano nei meccanismi di sopravvivenza etnica, ed essere coscienti allo stesso tempo delle dinamiche di diffusione delle ideologie nazionali che sono in atto nel contesto sociale circostante.

La "sopravvivenza etnica" non richiede il mantenimento della cultura intatta, e nemmeno di una madrepatria, come gli esempi armeni ed ebraici dimostrano, bensì l'esercizio di questa particolare memoria⁸ che dipende anche nella sua riuscita dall'attiva coltivazione da parte di specialisti di un elevato senso di "distintività" e di una missione collettiva.

3. *Alfabeto ed etnostoria*

Per penetrare il mondo simbolico di una comunità, qualunque essa sia, è essenziale familiarizzare con la sua "etnostoria", con le sue memorie condivise e le sue credenze, ed analizzare come esse vengano portate avanti grazie all'attività culturale di una particolare "intelligenza". Inoltre abbiamo bisogno di esplorare l'impatto continuativo di miti etnici, simboli e tradizioni nella coscienza del popolo, e il modo in cui continuano a condizionare comportamenti e attitudini presenti.

Per quanto riguarda gli armeni, un fatto non trascurabile funzionale alla preservazione della loro cultura è la credenza di essere un "popolo eletto"⁹: la fierezza di essere la prima nazione al mondo ad aver adottato il cristianesimo (nell'anno 301) si è unita all'orgoglio per la propria scrittura, cementando la credenza armena di elezione etnica e missione divina. Così, l'alfabeto ha costantemente ricoperto una funzione di difesa dal pericolo di assimilazione andando a costituire il legame con un'entità territoriale priva di indipendenza per lunghissimi secoli.

È risaputo¹⁰ che l'intimità e senso di autenticità creato dal legame linguistico corrisponde alla sua capacità di erigere una barriera simbolica contro gli estranei, e ritengo che ciò venga ulteriormente rafforzato nel caso la lingua si

8 U. Fabietti, *L'identità etnica*, cit., pp. 148-153.

9 A. Smith, *Chosen Peoples, why ethnic groups survive*, cit., p. 444.

10 F. Barth, *Introduction*, in: cit. p. 34.

presenti sotto forma di un sistema grafico unico e distintivo come nel caso di popoli quali armeni o georgiani: la storia della creazione del sistema grafico può così portare avanti un mito di ispirazione divina di tipo “etnico”.

L’alfabeto rappresenta un segno manifesto dell’antichità degli armeni, ed è allo stesso tempo lo strumento attraverso il quale essi hanno portato avanti la loro unicità e distinzione, il loro essere un popolo eletto: i suoi caratteri sono stati e continuano ad essere dunque degli elementi che li legano a Dio, in quanto il Santo Mesrop Mashtots inventò l’alfabeto armeno in seguito ad una vera e propria ispirazione divina.

Appare chiaro come l’alfabeto armeno sia molto di più di un semplice sistema di segni: se andiamo ad indagare dietro e dentro ad esso, si scopre una storia densa di significati chiave per questo popolo, che è anche la storia di una lunga dispersione nei luoghi più vari del mondo e di lotta per preservare la propria identità.

La conversione ufficiale al Cristianesimo nei primi anni del IV secolo e la pressione del proselitismo mazdaico da parte della Persia sassanide furono fattori diversi, ma concomitanti, che contribuirono a far emergere più netta l’identità nazionale armena.¹¹ A ciò si aggiunse la spartizione del territorio in due zone di influenza, romana e persiana, intorno al 387. Così l’Armenia del periodo si trovava all’incrocio fra grandi civiltà ed era di per se un territorio estremamente multiculturale e multilinguistico.

In un delicatissimo momento storico, all’inizio del V secolo, si verificò l’evento marcatamente culturale, ma dalle forti ripercussioni anche politiche, della creazione dell’alfabeto, il quale salvò la lingua, garantendone la continuità nei secoli, e con la lingua preservò la nazione.

Mesrop Mashtots era un uomo di chiesa a cui spettò il carico di una missione speciale per il suo popolo: inventare i caratteri di un nuovo alfabeto con cui poter tradurre le Sacre Scritture in lingua armena

L’alfabeto veniva così creato per rinforzare la fede delle genti armene disperse in terre differenti e sotto diversi regimi: divenne lo strumento con cui plasmare attraverso i mezzi dell’educazione una nuova identità nazionale definita dal suo carattere cristiano, la lingua e dal concetto di una madrepatria storica. L’avvio di una tradizione basata sulla lingua scritta autoctona poteva portare ad un movimento di pensiero e sentimento nazionale, esattamente come sarebbe stato per alcune nazioni molto più tardi nell’era dei nazionalismi basata sui principi herderiani di lingua e spirito del popolo.

La riuscita dell’impresa di Mashtots dipese inoltre dalla sua scelta di creare un sistema alfabetico il cui principio basilare era quello di far corrispondere ad

11 G. Uluhogian, *Lingua e cultura scritta*, in: A.A.V.V. *Gli Armeni*, Milano, Jaca Book, 1999, p. 117 [1.ed. 1986].

ogni suono della lingua orale una singola lettera, contrariamente agli altri alfabeti, siriano, greco, aramaico, che in questo non si rivelavano affatto adeguati.

È un principio fonemico: l'alfabeto armeno è uno dei più perfetti da questo punto di vista.

La nuova scrittura armena di fatto si trasformò anche in una delle armi più efficaci contro la politica assimilazionista della Persia e Bisanzio e per proteggere i legami fra le due parti dell'Armenia indebolita politicamente, rivelandosi un potente mezzo nelle mani di un popolo in lotta per un futuro glorioso.

Durante il periodo in cui Mashtots viveva, infatti, le genti armene erano divise fra due imperi, trovandosi ad occidente sotto l'Impero Romano e a Oriente sotto quello Persiano; inoltre alcuni di loro si trovavano anche a Nord, nel regno di Georgia e nei territori dell'Albania Caucasicca. Al posto di varie influenze e tradizioni che dividevano il popolo, un'unica lingua, fede e scrittura potevano così convergere ed essere forgiate in un'esperienza nazionale espressa nell'alfabeto autoctono, diventando accessibile a tutti i gli armeni.

E allo stesso modo, oggigiorno dopo più di 1600 anni gli armeni della diaspora affermano quanto l'alfabeto possa fungere da fattore unificante per questo popolo disseminato in ogni lato del globo: lo stesso messaggio di ideologia nazionale creato da Mesrop Mashtots basato sul proprio sistema di scrittura viene evocato e ricordato per la sua validità ancora intatta: secondo la retorica sviluppata dalla diaspora armena, mantenere attivamente tale tradizione nel presente diventa una questione di cruciale importanza, eticamente, per essere armeni.

Gli armeni della diaspora, pur non dovendo difendersi dai conquistatori stranieri, sono soggetti a molteplici influenze potenzialmente assimilatrici, ed il nemico è oggi rappresentato dalla tendenza a dimenticare la propria lingua ed il proprio alfabeto, visto il loro basso grado di utilità pratica nella vita quotidiana in un paese di lingua diversa.

Proprio per questo attraverso riviste, quotidiani e libri si pubblicano articoli che fanno riferimento all'importanza della lingua e dell'alfabeto armeno e del loro valore nella società contemporanea.

Così, sfogliando le pagine di giornali della diaspora armena, possiamo leggere frasi come le seguenti:

Quei caratteri sono 36 soldati, che ci conducono sempre alla vittoria. San Mesrop ci ha dato la possibilità di parlare con il Signore attraverso tali lettere, e attraverso questa lingua noi armeni abbiamo mantenuto la nostra identità come popolo e siamo riusciti a crearci come nazione.

Ci sono popoli, che non sanno chi e quando ha inventato il loro alfabeto. Ci sono popoli, che utilizzano un alfabeto, creato non specificamente per loro, bensì per altri. Ci sono anche coloro, i quali con fierezza pronunciano il nome di

colui il quale dopo un lavoro persistente, estenuante e di lunghi anni ha tracciato i segni, che ancora oggi continuano ad essere utilizzati.

Oppure, si legge,¹² gli armeni sono fra quei popoli “benedetti” che di generazione in generazione ritrasmettono la storia dell’apparizione dei loro caratteri alfabetici. La storia dell’alfabeto diventa quindi un fatto sociale e consiste indubbiamente di due cose distinte: veicola contenuti di lingua ma è soprattutto «un sistema simbolico primario, che cifra direttamente significati culturali»¹³ e ha il compito di far apparire l’etnia come un’entità “eterna”.¹⁴

4. *L’ideologia della scrittura*

Sembrano esserci delle culture che prediligono in modo particolare la scrittura, la cui identità dipende da quella particolare forma in cui ci si è abituati a visualizzare la propria azione nello spazio tramite il marchio della parola. Non sarebbe esagerato dire che nella cultura armena si esprime una sorta di visione da “mania dell’alfabeto”, che pare vedere tutta la propria storia in termini di evoluzione verso quel punto di arrivo che è il sistema di scrittura armeno.

Detto ciò, possiamo comprendere meglio come e perché vengano portate avanti precise tattiche di stimolo alla coscienza collettiva: un far leva su miti e simboli legati all’alfabeto e la scrittura. Provenienti da un tempo di antica gloria, la loro eco può risuonare ancora oggi attraverso la loro celebrazione e il ricordo collettivo. Così si giunge all’utilizzo dell’alfabeto armeno come tema particolarmente ricorrente nella stampa locale, attraverso articoli dedicati al suo inventore, alle sue conseguenze, alle sue celebrazioni... tutto ciò va a costituire il contesto di produzione di ideologie positive riguardo la scrittura autoctona.

Mesrop Mashtots, il suo alfabeto, l’attività di traduzione, i manoscritti ecc. vengono vivificati e risignificati nel loro valore presente come simboli della storia e del continuo sviluppo della cultura armena scritta che sopravvive ancora nel microcontesto di una comunità diasporica. Il sistema grafico è visto come carattere inalienabile dell’identità del popolo, la condizione per cui gli armeni possono essere ciò che sono e vantarsi di una cultura particolarmente sensibile a tutto ciò che è scritto, dai manoscritti ai libri stampati, ai giornali, ai monumenti, ai gioielli ecc.. in una linea diretta che unisce passato a presente.

12 Articoli estratti dalla stampa periodica armena, in particolare dalla rivista annuale *Menk*, dal mensile *Parekordzagan Tzain* e dal settimanale *Vahan*.

13 G. Raimondo Cardona, *Introduzione*, in: «La Ricerca Folklorica. La scrittura: funzioni e ideologie», n. 5, aprile 1982, p. 4.

14 U. Fabietti, *L’identità etnica*, cit., p. 150.

La retorica riguardante l'importanza dell'alfabeto armeno viene propagata principalmente attraverso i mezzi di stampa e a scuola, ed è per questo che un importante accento viene posto sui produttori di cultura scritta come giornalisti, scrittori, poeti, maestri e sul modo in cui essi si impegnano in pratiche sociali più ampie portando avanti questi discorsi ed ideologie. Essi si sforzano di trasmettere attraverso iniziative diverse, da articoli su quotidiani o riviste a lezioni a scuola e celebrazioni nella comunità, un senso di continuità con il proprio passato e di nutrimento dei suoi ideali e valori.

In merito a ciò, è importante sottolineare il forte rigetto della concezione di una divisione fra persone letterate ed illetterate nella ricezione dei messaggi ideologici di carattere etnico: all'interno della comunità diasporica, anche persone che non sanno leggere e scrivere in armeno o hanno bassi livelli di alfabetismo partecipano a complesse pratiche di alfabetizzazione e di scrittura. I testi scritti dunque non sono solo usati da coloro in grado di decodificarli.

In particolare, è interessante il ruolo dei maestri nelle scuole della minoranza armena, i quali rivestono il ruolo fondamentale di iniziatori alla scrittura, cosa che nella situazione armena implica automaticamente anche la familiarizzazione con la retorica dell'alfabeto e la sua etnostoria.

Dall'esempio di una lezione sul padre della scrittura armena presso la scuola armena di Plovdiv, si può vedere come la maestra non solo fornisca ai suoi allievi le basi per apprendere a leggere e scrivere l'alfabeto, ma soprattutto introduca un discorso più ampio di cui l'identità etnica è componente essenziale assieme al suo significato per la condizione armena. In questo senso si può parlare di un discorso *etnogenico*, essendo l'alfabeto uno dei simboli più importanti di cui il discorso si alimenta, e su cui si basa.

La figura di Mesrop Mashtots viene celebrata ed umanizzata attraverso "l'amore" con cui egli produce il speciale alfabeto per il suo popolo, ed oltretutto egli è stato il primo maestro degli armeni, fatto per cui ogni insegnante non può evitare di far riferimento a lui come massimo esempio, e sentirsi particolarmente legittimato e tutelato nella propria attività. Ciò porta ad un'interessante valorizzazione ed a un consistente contenuto "allegorico" dell'odierna figura dell'insegnante di lingua armena nella coscienza collettiva diasporica: una sorta di anello essenziale nella catena che da Dio stesso, il quale ha fatto conoscere attraverso l'ispirazione i caratteri dell'alfabeto a Mesrop Mashtots, si ricollega a coloro i quali si applicano a diffondere ancora la sua opera.

Così durante le lezioni si possono udire frasi come queste:

Mesrop non ebbe un sogno dormendo, non una visione da sveglio, ma nelle profondità del suo cuore apparve agli occhi della sua anima una mano destra scrivente sulla roccia; così la pietra trattenne le forme delle lettere come tracce lasciate impresse sulla neve.

I più diversi ornamenti sono stati fatti alle lettere di questo alfabeto, che sono state anche il soggetto d'ispirazione di numerosi artisti: allora anche voi dovete imparare a scriverle molto bene!

Per non dimenticare chi siamo, in che lingua parlavano i nostri nonni, e quale saggezza ci hanno lasciato in eredità, parlate in armeno, scrivete in armeno, pensate in armeno, vivete alla maniera armena! Questo è il nostro scopo.

L'esaltazione della scrittura armena produce spesso effetti anche a livello pratico nel modo in cui l'alfabeto si rivela uno scopo, motore, che spinge le persone a compiere azioni individuali per avvicinarsi ad esso, il che ci fa comprendere meglio cosa significhi l'alfabeto armeno per chi lo usa o recepisce.

Essendo una caratteristica della produzione grafica, ancor più che quella verbale, il fatto di essere socialmente controllabile, la scrittura si rivela anche uno strumento forte di potere: le persone colte possono esercitare un influsso anche sulla percezione che la comunità ha di sé, sulla propria autoidentificazione nazionale, e sui simboli che la costituiscono.¹⁵

Pur non ritenendo che la tradizione venga effettivamente “inventata” dagli armeni, in quanto essa esisteva già ed era costituita da certi elementi che sono rimasti invariati, è vero però che la cultura nella storia di un popolo viene rielaborata e risignificata in base alle contingenze del momento in tutto il suo capitale simbolico utile a portare avanti determinati valori e “politiche” considerati fondamentali al momento dato.

La coesione interna e il mantenimento dell'identità armena in diaspora sono possibili grazie all'accettazione di una cornice simbolica, una sorta di consapevolezza etnica che si attiva in determinati momenti di interazione fra i membri della comunità.

I temi che vengono utilizzati durante le lezioni a scuola quali la madrepatria armena, la lingua, l'alfabeto o la chiesa apostolica armena traggono forza dal loro presentarsi come simboli, e di essere parzialmente soggettivi, diventando così dei mezzi ideali attraverso i quali i bambini apprendono a comunicare sul terreno comune della comunità di appartenenza. L'individualismo e la socialità sono in questa maniera riconciliati: i simboli sono visibili e chiari a tutti nel loro significato ma sono esperiti anche soggettivamente.

Emerge così il valore che assumono i miti per la società, grazie al loro ruolo decisivo nel rafforzare la coesione interna e promuovere un certo tipo di comunicazione: il simbolismo opera in modo da unificare classi e provenienze differenti, livellare la coscienza collettiva facendo leva su discorsi “ancestrali” e oggetto della conoscenza primaria ed immediata delle emozioni. Chiaramente

15 A. Smith, *Ethno-symbolism and Nationalism, A cultural approach*, London and New York, Routledge, 2009, p. 31.

le ideologie etniche dipendono da “materiale grezzo” culturale come punto di partenza, ma esso viene rielaborato ed utilizzato in certi modi, e così l’etnicità risulta da una combinazione di una dimensione simbolica e di una sociale o politica.¹⁶

5. *Uso visuale e pubblico dell’alfabeto*

Parte della mia ricerca si è basata sull’attenta osservazione degli spazi nei quali la scrittura armena e spesso la tavola dell’alfabeto sono presenti: a Plovddiv il cortile interno della comunità, con le sue mura, i suoi monumenti e i suoi oggetti, il cimitero, il ristorante, la scuola, le redazioni dei giornali, altrove le chiese e ogni altro luogo importante per la comunità, oltre che gli spazi privati di alcune case.

Le scritte in armeno vengono guardate, afferrate con l’occhio, con un effetto potente di conoscenza visiva, e non solo un armeno ma chiunque si trovi a passare per certi luoghi molto difficilmente potrà risultare indifferente alla presenza dei caratteri di quest’alfabeto.

Come già accennato, la scuola e la stampa giocano un ruolo fondamentale nel nutrire un immaginario collettivo attraverso la valorizzazione dell’alfabeto; ma le lezioni, gli articoli e le pagine dei libri non riuscirebbero a propagare così efficacemente una retorica positiva sull’alfabeto se non fossero supportati da una componente visuale fondamentale, costituita dalle immagini e dagli oggetti in cui la scrittura armena si rende presente e diffonde il suo potere fortemente suggestivo.

Le immagini e le svariate superfici su cui l’alfabeto è manifesto diventano quindi attivamente partecipi nella costruzione del discorso di identità nazionale basato su un sentimento di appartenenza transtemporale e translocale ad un’armenità antica e culturalmente ricca, della quale non si può fare a meno di sentirsi profondamente orgogliosi.

L’alfabeto viene utilizzato nello spazio pubblico e privato attraverso l’immagine della sua tavola riprodotta su varie superfici: essa diventa una componente decorativa ricorrente dal valore anche estetico e molti altri oggetti, spazi, e monumenti iscritti con caratteri armeni sono usati esemplarmente a livello comunitario. In ogni ufficio, e sulle pareti di tutti gli edifici pubblici, troviamo immagini dell’alfabeto spesso accompagnate dal ritratto del suo inventore, Mesrop Mashtots: una presenza costante e quasi rassicurante.

Nei processi di coltivazione simbolica dell’identità armena diasporica è innegabile l’importanza degli oggetti scritti e dell’iscrizione dei luoghi: essi rappresentano degli esempi di marcatura dello spazio pubblico di questa cultura, fun-

16 T. Eriksen, *Small places large issues*, cit. p. 275.



Fig. 1. Statua di Mesrop Mashtots, padre della scrittura armena, con la tavola dell'alfabeto. Biblioteca nazionale Matenadaran a Yerevan, Armenia.

gono da “segnacontestò”, e ci fanno vedere lo scrivere come un'attività densa di significati, che talvolta si traduce anche nella fabbricazione di artefatti specifici.

Ad esempio, gli spazi armeni della città di Plovdiv colpiscono immediatamente il campo di visione del cittadino non armeno e inducono una sorta di meccanismo di avvicinamento, di interessamento verso di loro.

Dal punto di vista del lettore, essi catturano l'occhio ed invitano il passante, l'osservatore,¹⁷ il cui “senso visuale” è stato stimolato, a decifrarlo (fig. 1).

Questo tipo di scrittura si manifesta solo in punti precisi, ovviamente quelli in cui la presenza armena è preponderante, che diventano delle vere e proprie aree scritte, quasi una concentrazione urbana di scrittura esposta (iscrizioni incise, dipinte, graffite), che viene offerta alla lettura libera dei cittadini.

Le scelte di scrittura rivelano molto sul senso d'identità delle persone e il pubblico a cui si rivolgono. A questo proposito è opportuno tenere a mente il fatto che il contesto in cui si muovono gli armeni della diaspora è sempre quello di una città non armena e che dunque la scrittura dello spazio rappresenta anche un modo per appropriarsi simbolicamente di un luogo, di applicarvi un segno proprio che lo renda visibilmente “diverso” nei confronti del resto della città.

Dobbiamo avere in mente anche ciò quando tentiamo di ricostruire gli effetti desiderati dai cosiddetti atti di iscrizione, da interpretare come dei processi culturali significativi: la “politica di scrittura” ha il compito di diffondere valori,

17 M. Mc Luhan, *Galassia Gutenberg, nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando Editore, 1976 p. 6 [ed. or. *The Gutenberg Galaxy. The making of typographic man*, Toronto, 1962].

convincere la gente dei meriti della politica delle istituzioni (armene in questo caso) e della loro funzione essenziale per la coesione della comunità. Essa va a formare parte delle strategie visuali, usando luoghi centrali di esposizione per perseguire una politica comunicativa, finalizzata sia alla popolazione letterata che illetterata.¹⁸

La validità dell'alfabeto come forma di conoscenza dell'identità armena non dipende dal grado di comprensione dello stesso in senso fonologico da parte di ogni individuo: il simbolismo è trasparente nella sua totalità, ed i membri della società si accontentano di parteciparvi in qualche maniera, ognuno in misura diversa: c'è chi lo padroneggia a livello scritto, chi non lo capisce, ma tutti si trovano concordi nel definirlo un pilastro dell'identità armena.

C'è una volontà di costruire un'autorappresentazione della comunità basata anche sulla forza degli oggetti e delle immagini: ciò che l'occhio riesce ad afferrare (e tenta di decifrare, nei caratteri dell'alfabeto), si presenta come preponderante in questa cultura.

Il significato del sistema di scrittura si pone come direttamente culturale, ad esso vengono "iniziati" tutti coloro che ne fanno utilizzo, non solo attivamente ma anche come partecipanti del discorso sull'alfabeto che è ancora attuale. Infatti, ogni atto di scrittura può essere capace di produrre effetti quando letto, e questi effetti non sono riducibili unicamente alla trasmissione del messaggio scritto, ma avvengono in base al modo in cui qualsiasi affermazione è presentata al lettore.¹⁹

Una delle immagini più frequenti che ho trovato esposta nei luoghi pubblici della comunità armena di Plovdiv è quella degli enormi blocchi di pietra da cui sono state ricavate le lettere dell'alfabeto armeno. L'immagine delle pietre urlanti²⁰ il proprio nome, disposte più o meno ordinatamente su dell'arido terreno caucasico, la trovo all'interno della classe di armeno, sul muro di un corridoio, nel ricreatorio ed in altri spazi interni che ho modo di visitare. Scopro oltretutto che il sito in Armenia dove si trovano queste grandi lettere di pietra è considerato uno dei più turistici del paese. Oltre alla visita alla tomba di Mesrop Mashtots, questa è una tappa d'obbligo per un armeno della diaspora. Mi viene da chiedermi se esista un altro popolo al mondo che abbia trasformato i caratteri del proprio alfabeto addirittura in

18 A. Beroujon, *Lawful and unlawful writings in Lyon in seventeenth century*, in: *Anthropology of writing*,. *Understanding textually mediated worlds*, a cura di D. Barton e U. Papen, London, Continuum, 2010., p. 194.

19 B. Fraenkel, *Writing acts: when writing is doing*, in *Anthropology of writing*, cit., p. 36.

20 L'Armenia è stata definita "regno di pietre urlanti" dallo scrittore e poeta russo Osip Mandel'stam nel suo libro *Viaggio in*

Armenia.



Fig. 2 Il cosiddetto “Parco dell’alfabeto”, vicino ad Aparan, Armenia

enormi pietre “stampate” nello spazio del proprio territorio, quasi un segno indelebile della cultura sulla natura (fig. 2).

6. *Feticizzazione personale?*

Nell’ambito della storia generale dell’alfabeto fonetico sono state prodotte molte versioni visualmente inventive delle forme delle lettere ed esso ha persino beneficiato dell’attenzione di artisti calligrafici, disegnatori e mistici. Inoltre, nel corso dei secoli si è sviluppata un’interpretazione dell’alfabeto in termini di

matrice simbolica secondo cui le lettere incorporerebbero nella loro forma la storia della loro origine.²¹

Oggigiorno l’alfabeto è diventato anche un oggetto che può essere indossato, portato appresso e che rivela non solo l’origine dei suoi caratteri, ma anche la storia dell’origine di chi lo indossa. Un elemento di autoidentificazione che è talvolta un esplicito modo per farsi riconoscere come armeno e stabilire una sorta di continuità fra passato e presente.

Ciò prova come sia riduttivo relegare il “simbolico” all’esterno delle persone, come qualcosa di meramente costruito, a dimostrazione di quanto invece esso sia collocato anche nella sfera personale e soggettiva; ed è per questo che *élites* ed intellettuali costruttori del discorso nazionale fanno leva su elementi specifici per suscitare partecipazione emotiva dei membri della comunità: si tratta di un processo bidirezionale complesso.

21 J. Drucker, *The alphabetic labyrinth: The letters in History and Imagination*, New York, Thames and Hudson, 1995, p.13.



Fig. 3. Medaglietta d'argento con incisi i caratteri dell'alfabeto armeno. Dal patriarcato armeno di Istanbul

Così, attraverso analisi degli elementi simbolici presenti nella cultura possiamo riuscire ad entrare in qualche misura nel “mondo interiore”²² dei membri delle comunità nazionali (fig. 3).

Se dagli antichi greci l'alfabeto veniva visto come una manifestazione della totalità cosmologica, nel mondo cristiano esso perse questo significato atomistico divenendo un segno dell'interrezza del mondo divino.²³ Nel caso armeno però l'alfabeto non si rivelò solamente legato alla dimensione religiosa, ma divenne fondante l'identità nazionale, elemento etnogenico: da quei caratteri la nazione armena prese e continua a prendere forma.

Come abbiamo già visto, l'origine dell'alfabeto è legata indissolubilmente a quella delle persone che lo iniziano ad usare, e attraverso di esso si propaga la forza intergenerazionale di quest'invenzione mitica che oltre ad essere un mezzo adeguato per trascrivere la lingua e servire la sua funzione comunicativa, nel corso della storia ha creato un altro piano di significazione, quello del simbolo.

Focalizzandoci sulla dimensione simbolica della grafia armena, rendendoci conto della sua portata emozionale e suggestiva, possiamo in qualche modo misurare l'attrazione e l'effettivo richiamo esercitato da certi stimoli ideologici diffusi dalle élites dominanti su diversi strati della popolazione. Le ragioni di questa risposta sono individuabili in termini non solo degli interessi materiali

22 A. Smith, *Ethno-symbolism and nationalism*, cit., p.40.

23 J. Drucker, *The alphabetic labyrinth*, cit., p.56.

delle persone ma anche in virtù delle loro visioni ed aspirazioni, che emergono grazie alla familiarità dei concetti impiegati dalle ideologie dominanti.²⁴ Le forze propagatrici di queste ideologie non “inventano” i simboli: non solo perché l’alfabeto armeno è già stato inventato, ma in quanto il valore che la gente ad esso attribuisce esiste già a prescindere dalla retorica che lo fomenta, è un dato concreto, emotivo, innegabile.

Gli armeni infatti mostrano una particolare sensibilità ed affetto verso qualsiasi oggetto su cui appaiano i caratteri del loro alfabeto, e quando ne hanno la possibilità, lo comprano, lo fabbricano, lo toccano, lo espongono o lo rendono visibile agli altri, si tratti di un piatto, un gioiello, un portachiavi, ecc.. In questo modo, la “mania per tutto ciò che è scritto in armeno” si ripercuote anche sull’uso personalizzato che la gente fa del proprio alfabeto, “reificato”.

La memoria armena individuale quando si serve di oggetti scritti come medagliette, borse o tappetini, lo fa per dare espressione al proprio attaccamento ad un elemento identitario e culturale a cui non vuole rinunciare, ed esibendolo, lo condivide rendendolo un mezzo per favorire il riconoscimento e il contatto fra i membri di una stessa comunità.

I casi personali ci aiutano a comprendere come l’individuo autonomamente nutra ed “intessa” un immaginario simbolico fatto di forme precise, e come sia questa la motivazione per cui anche una retorica dell’identità sceglie determinati elementi su cui far leva per portare avanti i suoi obiettivi: dimensione soggettiva e strategie ideologiche e politiche trovano la loro conciliazione.

Molti di questi oggetti introducono inoltre la nuova caratteristica di “mobilità” dell’alfabeto: i bambini che si presentano a scuola con una borsa di tela decorata con i caratteri dell’alfabeto armeno rappresentano un esempio di come effettivamente ci sono vari modi per avere l’alfabeto con sé, e renderlo presente facendone uso pratico!

Chi è stato in Armenia invece, non può aver fatto a meno di notare le singolari, originali stele su cui sono artisticamente scolpite le trentasei lettere dell’alfabeto nazionale, nonché gli altri monumenti dedicati ad esso ed al suo inventore. I caratteri di Mesrop Mashtots sono persino riprodotti su tavolette di legno e di altro materiale, disegnati su tovaglie, ciondoli o lenzuola che i turisti portano a casa come souvenir del loro viaggio.

L’attualizzazione del simbolo si determina in relazione alle tensioni e alle tendenze in atto nella vita di una società: in questo momento la mercificazione è sicuramente un aspetto a cui va incontro ogni elemento della vita di un popolo, cultura compresa, e l’antichità di un alfabeto può essere esaltata anche attraverso mezzi moderni di produzione, i quali si rivelano utili ed efficaci nella diffusione di valori di appartenenza nazionale.

24 A. Smith, *Ethno-symbolism and nationalism*, cit., p. 59.

7. Conclusioni

L'esistenza di un popolo, specialmente se in diaspora, si lega fortemente ai simboli, che egli recepisce attraverso delle immagini: in esse si esprime anche la nostalgia di un passato lontano, mitificato, divenuto un mondo perduto per sempre, a cui però si fa continuo riferimento.²⁵

I simboli e i miti assicurano un grado di coscienza collettiva, se non coesione in periodi di crisi e mutamenti, dotando la comunità di un repertorio iconico e retorico che l'aiuta a differenziarsi da altre comunità agli occhi sia dei propri membri che degli esterni. Allo stesso tempo questa tradizione condivisa continua a definire le comunità e ad assicurare un senso di continuità con le generazioni passate.

Gli stessi sentimenti di venerazione della scrittura vengono portati avanti in forme modernizzate, che comunicano un messaggio però immutabile che sembra dire: “amo tutto ciò che è scritto nel mio alfabeto”. La fierezza e l'amore verso il proprio alfabeto è una costante che accomuna tutti gli armeni, in diaspora o meno: ciò che li unisce è ben più di un sistema grafico su base fonetica, divenendo un sistema simbolico su cui si impiantano memorie, valori e visioni del mondo. Il suo uso riflette la componente ideologica della comunità e trasmette conoscenza culturale.

L'alfabeto armeno essendo ritenuto derivato da Dio, trattiene dentro di sé la forza straordinaria della forma in cui la nazione armena è stata forgiata e nella quale da così tanto tempo ci si identifica con riconoscenza. Perché c'è proprio *riconoscenza* verso l'alfabeto: e ciò che l'ideologia dominante comunica efficacemente è un ringraziamento verso questo sistema grafico per la protezione data e per la possibilità di continuare ad essere armeni.

Ritengo sia dunque proprio l'alfabeto armeno, considerato anche in senso più ampio come “tradizione culturale della propria scrittura” per una nazione come quella armena che vive maggiormente in diaspora, a costituire una sorta di denominatore comune a cui ogni membro della comunità non può evitare di far riferimento nel momento in cui si definisce in rapporto ad essa, e che poi declina in modo personale a seconda delle proprie esigenze e possibilità. Ciò costituisce la base dalla quale partire, ma si pone in rapporto di non esclusione con ulteriori elementi chiave indispensabili per tracciare un quadro il più completo possibile della situazione: in questa visione l'importanza dell'alfabeto coesiste con la sua scarsa conoscenza pratica da parte delle persone della comunità.

²⁵ M. Eliade, *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Jaca Book, 1991, p.17.

Se Herder considerava la lingua come lo spirito di un popolo,²⁶ possiamo dire che nel caso degli armeni la questione è resa più complessa dal fatto che sono piuttosto i caratteri di quest'alfabeto che riflettono in un senso romantico l'immagine interiore della nazione e distillano la sua vera essenza. Esso viene dunque spesso trattato come il vero legame di intimità etnica e la pietra miliare della nazione e si pone in vari modi come elemento rivelatore dell' "autentica" esperienza collettiva.

L'esperienza armena della diaspora è quella di un popolo che ha lottato per sopravvivere mantenendo sempre viva la propria identità, non cedendo mai alla dinamica dell'assimilazione o dell'isolamento, bensì prestandosi ad un positivo esempio di "integrazione attiva".²⁷

Chi conosce la cultura armena ammira il suo alfabeto e sa quante emozioni si celano dietro ad ognuno di quei caratteri, i quali rappresentano la storia della creazione di un popolo che pure in diaspora continua a farlo vivere in maniere diverse ed imprevedibili.

L'immagine dell'alfabeto agisce efficacemente come simbolo nella misura in cui riesce ad avere un impatto sulle coscienze e trasportarle ad un livello di astrazione più alto.²⁸ Esso si presenta come la forma di una collettività nutrita e venerata, elemento di memoria che ha aiutato ad assicurare un senso di continuità con le generazioni passate.

Oltretutto, la memoria stessa può venire assimilata al mezzo scrittorio attraverso l'immagine dell'imprimersi, scriversi qualcosa nel ricordo della mente.

Perché, proprio come si fissa sulla cera sotto forma di lettere ciò che si scrive, così ciò che si affida alla memoria si imprime nei luoghi come su una tavoletta cerata, o sulla pagina; e il ricordo delle cose è conservato dalle immagini, proprio come se fossero lettere.²⁹

La metafora si rivela perfetta per il nostro caso, e così la memoria di essere armeni si imprime nelle persone anche attraverso le immagini che usano le lettere del loro alfabeto e intessono una storia che ha ancora tanto di nuovo da raccontare.

26 A. Smith, *The Power of Ethnic traditions in the modern world*, in: *Nationalism and Ethnosymbolism. History, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations*, a cura di A. S. Leoussi e S. Grosby, *Edinburgh*, Edinburgh University Press, 2007, p.332.

27 B. L. Zekiyan, *L'Armenia e gli armeni. Polis lacerata e patria spirituale: la sfida di una sopravvivenza*, Milano, Guerini e associati, 2000, p. 165.

28 «Un'immagine agisce come simbolo nella misura in cui raffigura cose ad un livello di astrazione più alto di quello in cui si trova il simbolo stesso». In R. Arnheim, *Il pensiero visivo, La percezione visiva come attività conoscitiva*, Torino, Einaudi, 1974, p.166,[ed. or. *Visual thinking*, Berkeley, 1969].

29 G. Cardona cita M. Capella, in: G.R. Cardona, *Antropologia della Scrittura*, cit., p. 109.

Bibliografia

- Arnheim R., *Il pensiero visivo, La percezione visiva come attività conoscitiva*, Torino, Einaudi, 1974, [ed. or. *Visual thinking*, Berkeley, 1969].
- Barth F., *Introduction*, in : id., *Ethnic Groups and Boundaries*, Prospect Heights, Waveland Press, 1998. [ed. or 1969].
- Beroujon A., *Lawful and unlawful writings in Lyon in seventeenth century*, in *Anthropology of writing. Understanding textually mediated worlds*, a cura di Barton, David e Papen, Uta, London, Continuum, 2010.
- Cardona G.R., *Antropologia della scrittura*, Torino, Utet, 2009 [1.ed. 1981].
- Cardona G.R., *Introduzione*, in «La Ricerca Folklorica», n. 5, *La scrittura: funzioni e ideologie*, aprile 1982.
- Drucker J., *The alphabetic labyrinth: The letters in History and Imagination*, New York, Thames and Hudson, 1995.
- Eliade M., *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Jaca Book, 1991 [ed. or. *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952].
- Eriksen T., *Small places, large issues. An introduction to social and cultural anthropology*, London Pluto Press, 2001, [1. ed., 1995]
- Fabietti U., *L'identità etnica. Storia di un concetto equivoco*, Roma, Carocci, 2004, [1 ed., 1995].
- Fraenkel B., *Writing acts: when writing is doing*, in: D. Barton e U. Papen, *Anthropology of writing, Understanding textually mediated worlds*, London, Continuum, 2010.
- Mandel'stam O., *Viaggio in Armenia*, Milano, Adelphi, 1988, [ed. or. *Puteshestvie v Armeniju*, Moskva, 1933].
- Mc Luhan M., *Galassia Gutenberg, nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando Editore, 1976, [ed. or. *The Gutenberg Galaxy. The making of typographic man*, Toronto, 1962].
- Smith A., *Chosen peoples: Why eyhnic groups survive*, in: «Ethnic and Racial Studies», vol. 15, Issue 3, 1992.
- Smith A., *The Power of Ethnic traditions in the modern world*, in: *Nationalism and Ethnosymbolism. History, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations*, a cura di A. S. Leoussi e Steven Grosby, *Edinburgh*, Edinburgh University Press, 2007.
- Smith A., *Ethno-symbolism and Nationalism, a cultural approach*, London and New York, Routledge, 2009.
- Uluhogian G., *Lingua e cultura scritta*, in: A.A.V.V, *Gli Armeni*, Milano, Jaca Book, 1999, [1.ed. 1986].
- Zekiyani B.L., *L'Armenia e gli armeni. Polis lacerata e patria spirituale: la sfida di una sopravvivenza*, Milano, Guerini e associati, 2000.

Giustina Selvelli è una giovane studiosa e viaggiatrice appassionata di Balcani e Caucaso. Laureatasi in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Trieste focalizzandosi sulle culture della penisola balcanica, ha proseguito poi i suoi studi presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, conseguendo la laurea specialistica in antropologia ed etnolinguistica con una tesi sugli armeni bulgari e la loro scrittura. Parla fluentemente otto lingue e se la cava bene in altre tre. Attualmente abita a Toronto dove sta preparando la sua proposta di dottorato con un progetto di ricerca sulle culture del Mar Nero.

Urs Kurth

Corporalità

Il Simbolo ha una qualità epifanica.

Per questo il Simbolo è legato al mondo reale, perché ha bisogno d'un corpo.

Il Simbolo non pensa.

Nel Simbolo troviamo sempre soltanto delle cose.

Nel Simbolo si uniscono e si confondono il mondo profano e quello sacrale.

Il Simbolo ha una forza dissociativa e perciò possiede una tragicità intrinseca.

Il Simbolo mette in relazione parte conscia e inconscia.

Il Simbolo significa qualche cosa. Ciò si può riconoscere da come viene trattato.

Nel simbolo si incontrano le opinioni, di ciò che deve essere.

Il Simbolo, ritrovato e sfuggito.

Nelle pagine seguenti, in ordine:

Genova (1997)

Parma (1998)

Firenze (1997)

Bologna (1997)

Urs Kurth è un artista svizzero che lavora tra Berna e Zurigo, città che ospitano i suoi atelier. La tecnica che predilige è la fotografia analogica. La sua cifra stilistica è l'assoluta rinuncia a qualsiasi forma di manipolazione della foto, siano esse fonti supplementari di luce o post-trattamento dell'immagine.

Le sue opere sono state esposte a Berna, Torino, Arles, Francoforte e presto lo saranno a Zurigo e Milano.

Maggiori informazioni all'indirizzo www.urskurth.ch

a cura di *Annalisa Cangemi*





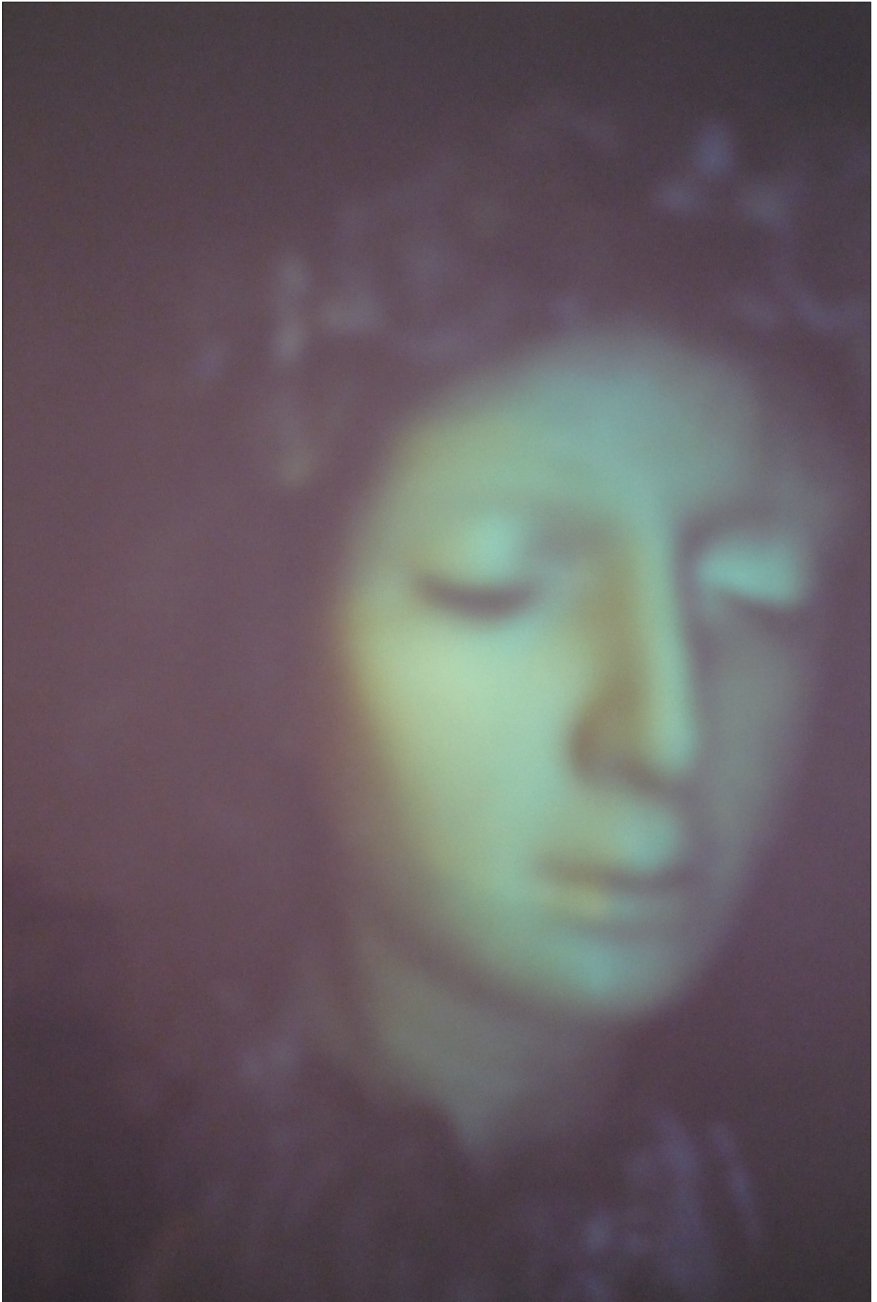




Tavola delle illustrazioni

Paolo Massimiliano Paterna (voltolapagina.blogspot.com):

p. 11, *Pulcinella*

p. 37, *Castello*

Monica Rubino (monikue85@hotmail.it):

p. 15, *I cigolii logici*

p. 29, *E noi sull'illusione*

pp. 47-54, *La voce vola*

Uno scoiattolo (scrivi@unoscoiattolo.com):

p. 24, *Ameno fonema*

Simone Geraci (simour@tiscali.it):

p. 34, *I tre sedili deserti*

p. 44, *Eterni in rete*

p. 55, *Lo so io solo*

Claudia Marsili (sally4t4@hotmail.it):

pp. 17, 19, *I nasi sani*

p. 43, *In otto bottoni*

p. 85, *Il sole di cera*

Vincenzo Todaro (enzotodaro@inwind.it):

p. 71, *I bar arabi*

p. 75, *[Sic]*

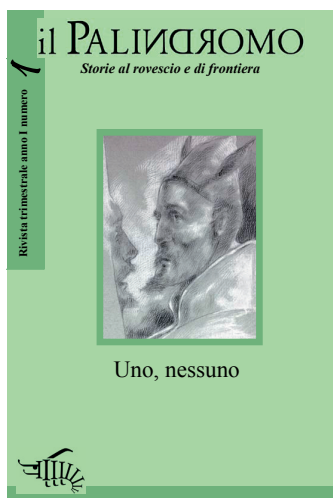
Angela Viola (vadoavanti@gmail.com):

p. 79, *Ma(la)sse *t, 2011* (Courtesy ImaginaboxGallery - www.imaginaboxgallery.com)

La vignetta di Pico è a p. 9

Per chi senza «il Palindromo» non può stare!

ricordate che i primi tre numeri si possono leggere e scaricare gratuitamente dal sito www.ilpalindromo.it
...che aspettate?



Publicata online all'indirizzo
www.ilpalindromo.it
il 22 dicembre 2011

THE
MUSEUM
OF
ARTS
AND
CRAFTS