

Culture /



# Metropoli

Estetica, arte, letteratura

Saggi in memoria di Francesco Iengo

*a cura di Antonella Del Gatto e Ugo di Toro*

**ombre corte**

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali, Università "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara*

Prima edizione: settembre 2016

© ombre corte

Via Alessandro Poerio 9, 37124 Verona

Tel./fax: 0458301735; mail: [info@ombrecorte.it](mailto:info@ombrecorte.it)

[www.ombrecorte.it](http://www.ombrecorte.it)

Progetto grafico copertina e impaginazione: ombre corte

Immagine di copertina: Lyonel Feininger, *American*, 1871-1956. Untitled [Street Scene, Double Exposure, Halle] 1929-1930. Gelatin silver print. Image: 17.8 x 23.7 cm (7 x 9 5/16 in.)

Gift of T. Lux Feininger, Houghton Library, Harvard University © Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn

ISBN: 9788869480539

## Indice

- 7   PREMESSA  
*di Antonella Del Gatto e Ugo di Toro*
- 11   Visioni d'Alessandria (in sogno). Narrazioni sulla fondazione di una metropoli "accademica"  
*di Giulio Lucchetta*
- 34   Aristofane primo giudice di Socrate. *Le nuvole*: due visioni di città  
*di Ugo Di Toro*
- 54   La "società stretta" di Leopardi. Luci e ombre della metropoli (francese ma non solo)  
*di Antonella Del Gatto*
- 67   Deprecazioni del moderno e approssimazioni alla 'metropoli'. Case nuove, demolizioni e 'testi minori' di cui siamo figli  
*di Luciano Curreri*
- 81   Crisi, ironia e disgrazia. Lo sguardo letterario sul paesaggio urbano del Novecento  
*di Paolo Bartoloni*
- 93   Joyce, Döblin e la metafora modernista  
*di Francesco Marroni*
- 109   Illusioni della civiltà nel *Tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler  
*di Nicolae Râmbu*
- 116   La rappresentazione della modernità in *Stramilano*  
*di Fabio Andreatza*
- 126   Dio linguaggio deserto. Margini della metropoli in *The Broom of the System* di David Foster Wallace  
*di Adriano Ardovino*

- 147 Urbano, più che urbano e i social network  
*di Mario Perniola e Enea Bianchi*
- 162 L'urbanizzazione indigesta. Fenomeni di folklore moraleggiante nelle  
città abruzzesi  
*di Lia Giancristofaro*
- 175 POSTFAZIONE  
*Di Roberto Salizzoni*

## Premessa

*di Antonella Del Gatto e Ugo Di Toro*

La pubblicazione di questo volume risponde a diverse esigenze. Prima fra tutte quella di stimolare un dibattito interdisciplinare intorno ad uno fra gli argomenti che maggiormente suscitarono l'interesse di Francesco Iengo: il concetto di metropoli, o meglio la sua macroarea concettuale, a cui si collega la riflessione sulla società e sulla civiltà moderne e sull'idea stessa di modernità. Ulteriore preoccupazione è stata quella di evitare il classico omaggio "alla memoria" confrontandoci con i lavori scientifici di Iengo in modo interlocutorio, eludendo malinconiche rimembranze e sterili piaggerie accademiche. Che è difatti ciò che ha guidato il Convegno svoltosi a Chieti il 15 e 16 ottobre 2015 grazie all'iniziativa di Aldo Marroni e al sostegno morale e fattuale di Eide Spedicato Iengo: in quell'occasione gli interventi che compongono questo volume sono stati presentati e discussi in un clima amichevole, rilassante, e in un contesto scientificamente positivo e propositivo.

Non tutti gli studiosi che hanno partecipato al convegno ed ora al volume (provenienti da diverse università e paesi europei) hanno avuto una frequentazione assidua con Iengo: qualcuno è stato suo collaboratore e collega, qualcuno suo allievo, ma molti non l'hanno neppure conosciuto personalmente. Cionondimeno, in tutti i lavori qui raccolti si percepisce, in modi più o meno espliciti, un dialogo in absentia con lui, nell'intento di portare a leggibilità la fitta rete di stimoli e di agganci ideali che le ricerche di Iengo sono tuttora in grado di incoraggiare e di ispirare.

Il risultato è un quadro collettivo movimentato e ampio che spazia storicamente e geograficamente, in una varietà di approcci e di spunti, tra estetica, filosofia, letteratura, antropologia, cinema, seguendo un fil rouge che dopo il trauma politico e storico, e culturale, della

Rivoluzione francese percorre le diverse culture in direzione di un rinnovamento radicale della percezione dell'io: in relazione al mondo, e all'idea di convivenza sociale, che dalla città tradizionale transita verso la nuova dimensione ottocentesca della metropoli. La panoramica scientifica che il volume offre parte dall'analisi del passaggio dalla polis aristotelica, frutto di aggregazione spontanea, alla metropoli "di nuova fondazione" che fu Alessandria d'Egitto, concepita e realizzata da un sovrano, e dunque totalmente innovativa nella progettazione e nello spirito comunitario (Giulio Lucchetta), proseguendo con lo studio sul difficile rapporto tra il Socrate aristofaneo e la città e su come questa si senta minacciata da un siffatto *persecutore* dei buoni cittadini dediti ai traffici e alla *kalokagathía* (Ugo di Toro). Si apre poi un'ampia sezione dedicata al concetto di metropoli – legato a quello, complesso e spesso contraddittorio, di modernità – tra Otto e Novecento: si analizza la posizione critica di Giacomo Leopardi rispetto alla città moderna, con tutto il suo carico settecentesco ma anche con la sua profonda lungimiranza e sensibilità già "novecentesche", decisamente inedite nell'Italia del tempo (Antonella Del Gatto); si indagano le deprecazioni del moderno di Arrigo Boito e di Ferdinando Fontana lette come approssimazioni alla metropoli milanese (Luciano Curreri) e come la reazione nei confronti della metropoli, sia essa di denuncia o di approvazione, è sempre veicolata da impressioni personali, emotive, culturali e estetiche (Paolo Bartoloni).

In ambito mitteleuropeo ci trasportano il saggio sulla metropoli vittoriana riletta da James Joyce, a sua volta riletto da Alfred Döblin il quale attraverso la tecnica del montaggio tesse un discorso che mima la partecipazione delle tante voci della metropoli (Francesco Marroni), e il saggio successivo che mette in luce l'influenza kantiana su quel libro discusso e controverso che è *Il tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler (Nicolae Rambu). Ci viene poi offerta un'analisi del film *Stramilano* (1929) in cui si esalta la modernità senza rinunciare a una conciliazione con l'antico attraverso un uso attento delle tecniche cinematografiche con le quali trasferire allo spettatore un'idea di città come spazio organico, armonico, che ha metabolizzato il processo di modernizzazione (Fabio Andreatza), a cui segue un'attenta disamina dell'idea attuale di "più che urbano" come decostruzione tanto della nozione classica di città quanto di quella ottocentesca di metropoli, in nome della nuova dimensione individuale di socialità (Mario Perniola e Enea Bianchi). Proprio in quest'ottica, può risultare illuminante l'appassionata perlustrazione del mondo contemporaneo attraverso la

metropoli operata da David Foster Wallace nel romanzo del 1987 *The Broom of the System* (Adriano Ardovino). E forse in una prospettiva di superamento dell'idea tradizionale di città potrebbero essere letti alcuni bizzarri fenomeni contemporanei, quali le diverse riproposizioni forzate e ideologiche di costumi tradizionali come astratta bandiera delle tradizioni rurali all'interno di un contesto urbano (Lia Giancristofaro).

A questi studi abbiamo voluto aggiungere, a mo' di postfazione e con l'entusiastica approvazione dell'autore, la riedizione della premessa che Roberto Salizzoni scrisse per il volume postumo di Iengo *La batisfera del doktor Faustus. Scritti dal 1980 al 1999*. Ci è parso significativo il lavoro di contestualizzazione e di inquadramento filosofico che Salizzoni faceva in quella sede relativamente all'opera di Iengo: un buon punto di (ri)partenza per valutare adeguatamente in prospettiva storica una visione critica acuta e perspicace, in sintonia con un filone estetico in cui Salizzoni inseriva Gianni Carchia e Mario Perniola (ospite d'onore del convegno ed ora di questo volume) in nome della ricerca di un'alternativa estetica tra idealismo platonico e materialismo stoico che sfocerà in un'ulteriore alternativa tra accettazione della modernità e suo netto rifiuto. Iengo – nota giustamente Salizzoni – mantiene costante, all'interno del suo viaggio ermeneutico che tocca testi e argomenti anche molto disparati tra loro, una “misura filosofica” che gli permette una visione originalissima e autonoma nella sua caratteristica contaminazione di diverse prospettive e di aperture disciplinari multiple.

Il nostro auspicio è che questo volume, che segue di poco la meritevole ristampa di *Scrittori e gusto urbano fra Settecento e Ottocento* (a cura di Aldo Marroni e Ugo Di Toro, Introduzione di Eide Spedicato Iengo, ombre corte, Verona 2015), possa incoraggiare la ricerca sulle tematiche qui affrontate nella prospettiva dialogica e dialettica prediletta da Iengo e adottata dagli studiosi qui riuniti e che ringraziamo di cuore.



Visioni d'Alessandria (in sogno)  
Narrazioni sulla fondazione di una metropoli "accademica"  
di Giulio A. Lucchetta

1. *Libri e fantasmi nel Faust di Iengo*

Così scriveva Francesco Iengo nella novella *Un Faust di fine millennio*:

Faust, così, in breve tempo aveva dato in una scoperta sotto molti aspetti sorprendente: gli pareva, cioè, non solo che i libri fossero gli unici responsabili dell'esistenza di quelli che la voce popolare chiama *fantasmi*, ma anche che i *fantasmi* generati da ogni libro, di norma non replicassero che quelli degli altri libri, per modo che si poteva benissimo sostenere che tutti i *fantasmi* di tutti i libri del mondo, in fondo non fossero che repliche, variamente mascherate, di quelli dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, che erano con la Bibbia i primi libri dell'umanità in assoluto<sup>1</sup>.

Come tributo al fruttuoso decennio di apprendistato formativo con Iengo, mi sono messo sulle tracce di una "replica variamente mascherata" dell'atto fondativo di una metropoli che fosse anche capitale culturale: Francesco la delineò nei racconti ironizzando su un'immaginarsia Gottinga<sup>2</sup>, sede di un'altrettanto improbabile "Libera Università". Tratterò di Alessandria d'Egitto, del cui peso nell'immaginario intellettuale avevo con lui discusso nella ventilata ipotesi di riprendere e ampliare i parametri temporali di *Scrittori e gusto urbano*, sulla scia di un denso testo sul destino degli scritti di Aristotele e della biblioteca di Alessandria allora appena pubblicato da Luciano Canfora nell'in-

1 Francesco Iengo, *Un Faust di fine millennio*, in Id., *Sintomi di ordinaria intossicazione Racconti*, Edizione del Leone, Venezia 1989, pp. 122.

2 Mi rifaccio a Francesco Iengo, *Variazioni su una descrizione di Montaigne e Un ispettore generale a Gottinga*, tutti in Id., *Sintomi di ordinaria intossicazione*, cit., pp. 31-40 e 61-70 (già in Id., *Sintomi di intossicazione letteraria. Nove prose della transretroguardia*, Vecchio Faggio, Chieti 1989).

tento di ricostruire alcuni frangenti riesumati dal *Nome della rosa* di Umberto Eco<sup>3</sup>: in definitiva, un'altra traiettoria di *fantasmi* libreschi.

D'altronde nell'ultimo libro di Domenico Musti, dedicato all'idea-forma di città antica<sup>4</sup>, risalta il rilievo che assunse la sua fondazione nella biografia di Alessandro, dato il susseguirsi di fonti letterarie che la riportano; e tenendo conto della prospettiva ienghiana dei rimandi testuali, è possibile seguirne la scia vedendo marcati sempre più gli aspetti straordinari, vere e proprie variazioni nelle repliche narrative in grado di trasfigurare il fatto storico in un mito, quindi in una profezia.

È inutile dire che affioreranno in vario ordine gli ingredienti che lo sguardo di Iengo soleva cogliere: dalla metamorfosi della città moderna in metropoli alla progettualità della città che nei suoi testi definiva di 'nuova fondazione', fino alla possibilità di una lettura del piano urbanistico per rinvenirne lo stile di vita perseguito; alla fine, tra i *fantasmi* evocati non mancherà il tema del corpo, caro alla sua ultima produzione.

## 2. *L'antefatto in Aristotele*

Un'aura di eccezionalità circonda il sorgere di questa città: e per capire invece quali potessero essere le norme allora condivise sarà bene consultare Aristotele, che nella *Politica* circoscrive i criteri a tale riguardo:

1. *Fine della città*. Si vive nella comunità cittadina per libera scelta, in ragione dell'obiettivo condiviso di conseguire la felicità, altrimenti irraggiungibile<sup>5</sup>.

2. *Eterogeneità della città*. La materia prima è la popolazione: una moltitudine (*plethos*) di uomini, specificamente diversi, perché uno stato non si forma dall'unione di uguali, bensì dalla coesione di elementi differenti; la sopravvivenza della comunità è garantita dalla sua capacità organizzativa, siglata dalla costituzione<sup>6</sup>.

3. *Fisiologia urbana*. I diversi popoli vanno a caccia della felicità con mezzi differenti, così col termine *polis* si indicano diverse forme

3 Luciano Canfora, *La biblioteca scomparsa*, Sellerio, Palermo 1986; Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980.

4 Domenico Musti, *Lo scudo di Achille. Idee e forme di città nel mondo antico*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 71-80.

5 Aristot. *Pol.* I 2, 1252 b 27-1253 a 7.

6 Ivi, VII 4, 1325 b 37-1326 a 8; VII 8, 1328b 16-17; II 2, 1261 a 22-30.

associative a seconda dei vari stili di vita non solo sanciti dalle costituzioni, ma anche riconoscibili dalla conformazione urbanistica degli insediamenti; l'acropoli marca la presenza di oligarchie o monarchie, del clima aristocratico sono segno torri e palazzi fortificati, mentre spazi pubblici pianeggianti si confanno ai regimi democratici<sup>7</sup>.

4. *Mercato*. La felicità non si consegue senza autosufficienza, perciò la città deve aprirsi al traffico delle merci garantendo porti, approdi e facili vie di comunicazione, senza temere contaminazioni con altri popoli<sup>8</sup>.

5. *Espansione*. È necessario che i cittadini si conoscano l'un l'altro, mentre il gran numero rende possibile l'anonimato, la non riconoscibilità sia degli amministratori disonesti, sia degli stranieri mal intenzionati<sup>9</sup>.

6. *La difesa*. Le mura possono salvaguardare la popolazione inerme dalla ferocia del nemico, altrimenti in pace fungono da arredo urbano secondo un adeguato piano regolatore che delimiti l'abitato e ciò che deve rimanerne escluso; si garantisce così la comunicazione, anche se controllata, con il porto (come le lunghe mura del Pireo)<sup>10</sup>.

7. *Idoneità del luogo*. Se la dislocazione urbanistica deve risultare di facile sortita e di difficile accesso in guerra, il sito deve essere comunque salubre: al riparo dai venti e con un clima mite, dotato di abbondanza d'acqua, con sorgenti o con serbatoi d'acque piovane. L'acqua corrente, necessaria in caso di guerra, è utile in tempo di pace per l'igiene degli abitanti, la cui salute deve essere il pensiero primo di chi governa:

Le cose che usiamo in grandissimo numero e spesso per il corpo concorrono molto alla salute, e l'acqua e l'aria sono per loro natura precisamente di questo genere. Perciò negli stati lungimiranti, se le fonti non sono tutte

7 Ivi VII 8, 1328 a 41-b 2; III 3, 1276 a 23-24; VII 11, 1330 b 17-21; cfr. Enrico Nuzzo, *Tra acropoli e agorà. Luoghi e figure della città in Platone*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 2011.

8 Aristot. *Pol.* VII 4 e 6.

9 Ivi 4, 1326 a 14-25.

10 Ivi, VII 5, 1327 b 32-40 e 11, 1330 b 17-1331 a 18; poter abbracciare a colpo d'occhio il territorio per lo Stagirita era necessario alla difesa (4, 1326 b 22-25), mostrando così di condividere lo sguardo panoramico sulla città rintracciato da Francesco Iengo nei viaggiatori del '700, specie per Montesquieu a Venezia; Francesco Iengo, *Scrittori e gusto urbano fra Settecento e Ottocento*, Clua, Pescara 1984, pp. 53-54; (ora ristampato a cura di Aldo Marroni e Ugo di Toro, ombre corte, Verona 2015, pp. 59-64 e 89-91); cfr. Id., *Gli scrittori e la città che cambia. Letteratura urbana fra Illuminismo e Romanticismo*, Vecchio Faggio Editore, Chieti 1992; Id., *La grande città dei letterati. Testi esemplari da Cartesio a Leopardi*, Unicopli, Milano 1988.

egualmente pure e non ce n'è in abbondanza, si deve tenere separata l'acqua potabile da quella adibita ad altri usi<sup>11</sup>.

I criteri urbanistici sono in parte tratti da Ippodamo di Mileto, ma il taglio sociologico adottato da Aristotele porta a definire comunità cittadina, non un mercato attivo e fiorente, neppure il villaggio vincolato da rapporti di clan con gli altri sparsi nel territorio (Sparta); bensì una massa che deve, sì, condividere il luogo, ma soprattutto per realizzare quella forma di vita in comune, deliberata assieme e per la quale si struttura secondo un principio interno di gerarchia, sancito da una costituzione che contempra per il cittadino esclusivamente le funzionalità del comandare e dell'obbedire, a turno<sup>12</sup>.

Ora è chiaro che da subito, ancor prima di venire edificata, Alessandria rappresenta un problema perchè non vengono rispettati alcuni criteri focalizzati da Ippodamo e da Aristotele<sup>13</sup>; quest'ultimo lo rileva nel *Trattato sull'economia*, parlando dei discutibili comportamenti di Alessandro e del satrapo d'Egitto, Cleomene Alessandrino:

Il re Alessandro gli aveva dato ordine di fondare una città presso l'Isola di Faro e di trasportare colà il mercato che prima si teneva a Canopo. Si recò quindi per mare a Canopo dai sacerdoti e da quanti possedevano ricchezza e

11 Aristot. *Pol.* VII 11, 1330 b 11-21; trad. Renato Laurenti, *Politica. Trattato sull'economia*, Laterza, Roma-Bari 1973.

12 Numa D. Fustel de Coulanges, *La città antica*, Vallecchi, Firenze 1924 (1864); Gustave Glotz, *La città greca*, Einaudi, Torino 1948; Mason Hammond, *The City in the Ancient World*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1972; Antonio Giuliano, *Urbanistica delle città greche*, Saggiatore, Milano 1978; Karl-Wilhelm Welwei, *La polis greca*, il Mulino Bologna 1988; Oswyn Murray e Simon Price (eds.), *The Greek City from Homer to Alexander*, Clarendon, Oxford 1990; Oswyn Murray, *La città antica*, Einaudi, Torino 1993; Marcel Piérart (ed.), *Aristote et Athènes. Aristotle and Athens. Fribourg (Suisse) 23-25 mai 1991*, De Boccard, Paris 1993; Carmine Ampolo, *Il sistema della polis*, in Salvatore Settis (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte, società 1. Noi e i Greci*, Einaudi, Torino 1996, pp. 297-342; Lucio Bertelli, *Progettare la polis*, in Salvatore Settis (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte, società 2. Una storia greca II: Definizione*, Einaudi, Torino 1997, pp. 567-618; Lynette G. Mitchell e Peter J. Rhodes (eds.), *The Development of the Polis in Archaic Greece*, Routledge, London-New York 1997; A. Bresson e P. Rouillard (eds.), *L'Emporion*, De Boccard, Paris 1993; Alain Bresson, *La cité marchande*, De Boccard, Bordeaux 2000; Id., *L'économie de la Grèce des cités (fin VI-I siècle a. C.) II. Les espaces de l'échange*, Armand Colin, Paris 2008; Giuseppe Cambiano, *Polis. Un modello per la cultura europea*, Laterza, Roma-Bari 2007; Kostas Vlassopoulos, *Unthinking the Greek Polis. Ancient Greek History Beyond Eurocentrism*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

13 Guido A. Mansuelli, *Contributo a Deinokrates*, in Aa.Vv., *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, a cura di Nicola Bonacasa e Antonino Di Vita, vol. I, L'Erma di Bretschneider, Roma 1992, pp. 78-90.

disse loro ch'era venuto per trasferirli altrove. Allora i sacerdoti e i proprietari misero insieme denaro e glielo dettero perché lasciasse il mercato nella loro terra. Egli lo prese e partì: ritornò poi quando tutto era pronto per la costruzione e chiese ad essi del denaro eccedendo nella richiesta; era, diceva la differenza necessaria per far rimanere il mercato lì e non trasferirlo altrove. E poiché loro dissero che non potevano corrispondergliela, egli li trasferì.

L'anomalia è rappresentata dalla città che si realizza senza che ci siano i cittadini, che risulterebbero scelti per essere tali a propria insaputa; segno, questo, che l'insediamento non è frutto di libero proponimento, ma risultato di una deportazione di massa, come fa intendere Curzio Rufo: "Avendo ordinato che gli abitanti delle città vicine si trasferissero ad Alessandria, riempì la nuova città di una gran massa di gente"<sup>14</sup>.

Con Alessandria si è al cospetto di un concetto completamente nuovo di città: non è più la *polis* che studia Aristotele, frutto di aggregazione spontanea, è la metropoli, concepita e realizzata da un sovrano, che Francesco Iengo definiva di 'nuova fondazione'.

### 3. *Panoramiche d'Alessandria in età posteriore*

Per comprendere l'orizzonte in cui vanno posti i racconti di fondazione è necessario intuire dai resoconti posteriori l'ampiezza del futuro ruolo di Alessandria, a cerniera tra Oriente e Occidente. Applicando i suggerimenti di Iengo sullo sguardo dei viaggiatori stranieri, sarebbe necessario partire dal resoconto di un personaggio che non appartenesse all'uno o all'altro dei due schieramenti in cui risultava spezzato il bacino del Mediterraneo nel Medioevo: trovo quindi opportuno dare la parola all'ebreo Beniamino da Tutela che nel XII secolo venne mandato dalla sua comunità di Spagna in missione esplorativa in Oriente fino a Baghdād, col compito di portare informazioni sulle condizioni di vita delle varie comunità ebraiche sparse nel mondo allora conosciuto e strette tra i due fronti. Da Barcellona, attraversando l'Italia e raggiungendo Costantinopoli, puntò a Babilonia e ritornò in patria, circumnavigando la penisola arabica; così l'ultima città del mondo islamico toccata fu, significativamente, Alessandria:

14 Quinti Curtii Rufi *Hist. Alex. Magni* IV 8, 5; trad. di John E. Atkinson e Virginio Antelami: Curzio Rufo, *Storie di Alessandro Magno*. Volume I, Fondazione Valla Mondadori, Milano 1998.

In due giorni di viaggio si arriva ad al-Iskandriyyah di Misraim, cioè 'Ammon di No'; ma quando Alessandro il Macedone la costruì, le diede il suo nome, e la fece straordinariamente bella e forte; le case, i palazzi, le mura sono di splendida architettura. Fuori città c'è l'Accademia di Aristotele, il maestro di Alessandro: è un gran edificio, situato fra venti altre accademie, con una colonna di marmo fra un'accademia e l'altra. Da tutto il mondo la gente veniva qua ad apprendere la sapienza di Aristotele il filosofo. La città è costruita sul vuoto per mezzo di arcate; Alessandro la edificò con grande sapienza. Le strade sono larghe e diritte, così che si può percorrerle con uno sguardo per la distanza di un miglio da una porta all'altra, dalla porta di Rasid alla porta in riva al mare. Alessandro costruì anche un molo per il porto, una strada reale che corre in mezzo al mare; e là eresse una grande torre, un faro che chiamano in arabo *Manar al-Iskandriyyah*: in cima alla torre c'è uno specchio di cristallo, e tutte le navi che cercavano di attaccare o danneggiare la città, provenienti da Javan o dai paesi d'occidente, venivano avvistate grazie a questo specchio di cristallo alla distanza di venti giorni di viaggio... Ai nostri giorni il faro è un punto di riferimento per tutti i naviganti che vengono ad al-Iskandriyyah, poiché lo vedono di giorno da cento miglia di distanza, e di notte, grazie alla torcia accesa dal guardiano, lo scorgono da lontano e ci si indirizzano. Questo è un luogo di commercio per tutti i popoli; i mercanti vengono da tutti i regni cristiani... la città è chiassosa e trafficata; ogni nazione ha il suo proprio fondaco<sup>15</sup>.

Mi limito ad elencare gli aspetti urbanistici che sembrano aver colpito l'occhio del visitatore:

1. Seguendo la teoria di colonne appare l'Accademia di Aristotele, maestro di Alessandro.
2. La città giace sul vuoto, secondo la volontà del suo fondatore.
3. Il piano urbanistico è regolare: strade lunghe, larghe e diritte.
4. Una strada reale porta fino al porto artificiale, dove si erge la torre del faro.
5. La doppia funzione del faro: difesa e guida per i mercanti provenienti da tutta la cristianità.
6. La relazione si conclude sulla cura dell'autorità nell'armonizzare le varie comunità.

Vanno chiariti i punti rilevati a partire dalla "scuola di Aristotele": si tratta di ciò che resta del Museo con l'annessa Biblioteca; è detta florida perché ancora vi si pratica l'insegnamento medico che gli arabi attribuivano ad Aristotele e per il quale continuavano ad arrivare studiosi da tutte le parti del mondo arabo e non.

15 Benjamin da Tudela, *Libro di viaggi*, a cura di Laura Minervini, Sellerio, Palermo 1989, pp. 92-93; cfr. Binyamin da Tudela, *Itinerario (Sefer massa'ot)*, a cura di Giulio Busi, Luisè, Rimini 1988.

Secondariamente stupisce il vuoto sotto Alessandria: una soluzione edificatoria coraggiosa per una città costruita sulla foce del Nilo, e la sua funzionalità verrà chiarita in seguito.

Invece è il faro il punto d'arrivo del disegno urbanistico proiettato sul porto che è stato interamente costruito *ex novo*, collegando la terra all'isola di Faro: serve, come suggeriva Aristotele, a facilitare l'ingresso delle navi con le merci, e nello stesso tempo protegge la comunità da assalti improvvisi.

Maggiori spiegazioni di questa 'città macchina' sono offerte da un'altra fonte, sempre spagnola ma musulmana: è il resoconto di un viaggio di pellegrinaggio alla Mecca di Ibn Jubayr<sup>16</sup> che ebbe più di altri la possibilità di approfondire gli aspetti urbanistici di Alessandria poiché là si insediò fino alla morte nel 1217. Della città e della sua eredità culturale si dimostra certamente più consapevole fino al punto di spiegarci la ragione di quel vuoto, che aveva così colpito l'immaginazione di Beniamino, descrivendoci compiutamente il suo funzionamento dell'intero meccanismo urbano:

1. *L'urbanistica grandiosa*; l'impareggiabile estensione di edifici e strade:

La prima cosa da osservare di questa città è la bellezza della sua struttura e l'estensione dei suoi edifici, tanto che noi non ne abbiamo mai vista alcuna che avesse le vie più larghe di questa, né edifici più elevati, più antichi e più superbi. I suoi mercati sono bellissimi<sup>17</sup>.

2. *La "meravigliosa" parte sotterranea*; più antica, altrettanto vasta, ma vuota:

Una delle meraviglie della sua costruzione consiste in ciò, che la parte sotterranea è come quella sopra il suolo, ed è più antica e più solida: perocché l'acqua del Nilo attraversa sotto terra tutte le sue case e le sue vie; i pozzi sono in comunicazione fra di loro e gli uni versano l'acqua negli altri<sup>18</sup>.

3. *La sopravvivenza delle colonne*; rimando all'antica tradizione astronomica del Museo:

16 Ibn Jubayr, *Ribla*, ed. W. De Goeje, Brill, Leyden 1907, p. 284.

17 Ibn Jubayr (Ibn Giobeir), *Viaggio in Ispagna, Sicilia, Siria e Palestina, Mesopotamia, Arabia, Egitto*, trad. Celestino Schiaparelli, Casa Editrice Italiana, Roma 1906, p. 10 [36].

18 Ivi, p. 10 [37].

Osservammo inoltre in essa molte colonne e lastre di marmo che per numero, per le dimensioni e per la bellezza, l'immaginazione non se le può figurare. Difatti tu incontri in alcune vie della città delle colonne dalla cui altezza lo spazio resta soffocato: non si sa che cosa significhino né lo scopo per cui furono innalzate. Ci fu detto che anticamente sorreggevano edifici destinati a uso dei filosofi e dei grandi di quel tempo – Dio lo sa meglio di noi – e pare che servissero a fare delle osservazioni astronomiche<sup>19</sup>.

#### 4. *Descrizione del faro come prodigio tecnico*; pure metaforica guida per chi smarrisce la fede:

Fra le cose più meravigliose da noi vedute in questa città è il faro che Dio glorioso e possente eresse per mano degli operai a cui fu imposto tale lavoro, affinché serva di esempio a coloro che osservano attentamente (Cor. XV, 75), e di direzione ai naviganti i quali senza di esso, mal saprebbero dirigersi verso la costa di Alessandria. Esso si scorge da più di settanta miglia lontano. La sua costruzione rimonta all'età più remota ed è da ogni lato di una solidità straordinaria. Slanciasi verso il cielo con cui rivaleggia in altezza; qualunque descrizione è al di sotto della realtà. L'occhio s'affatica ad arrivare alla sua cima, la parola è insufficiente ad esprimere la vastità dello spettacolo che esso presenta. Noi misurammo uno dei suoi quattro lati e lo troviamo più di cinquanta braccia. Si dice che in altezza si contino più di centocinquanta tese. Il suo interno, poi, è cosa che sbalordisce lo sguardo, sì per ampiezza di scale e d'ingressi e sì per il numero di stanze, tanto che colui che lo gira e ne percorre gli anditi talora si smarrisce. Insomma non è possibile descriverlo in modo da formarsene un'idea. - Dio faccia che non venga meno in esso la predicazione dell'islam ed a questo lo conservi – Sulla sua sommità è posta una moschea celebre per la benedizione che vi acquista chi dentro vi prega. Noi salimmo il giovedì 5 di *du-l-biggagh* e pregammo nella santa moschea, ed osservammo nella sua costruzione tal meraviglia che nessuno può descrivere adeguatamente<sup>20</sup>.

#### 5. *La vocazione all'ospitalità*; ospizi, ospedale e *madāris* rimandano alla tradizione medica ancora viva, sostenuta dall'oculata politica sanitaria del Sultano d'Egitto *Ṣalāḥ ad-Dīn*:

Fra le istituzioni di munificenza che fanno onore a questa città, dovute senza dubbio al Sultano, sono i *madāris* e gli ospizi eretti in essa per comodità degli studiosi e delle persone pie che arrivano dai paesi lontani. Ivi ognuno di loro trova una stanza dove ricoverarsi, ed un professore che lo istruisce nel ramo di scienza che desidera, oltre ad un assegno per provvedere a

19 Ivi.

20 Ivi, pp. 10-11 [37-38].

qualunque necessità. Le premure del sultano per i forestieri che là arrivano sono tante, che ordinò [financo] che fossero messi a loro disposizione dei bagni in cui lavarsi quando ne abbiano bisogno. Fondò per essi un ospedale, che affidò a dei medici i quali ne studiano le condizioni di salute. Questi hanno sotto di sé degli infermieri incaricati di provvedere le cose salutari prescritte, riguardanti la cura e il nutrimento. Disposero inoltre che vi si trovino delle persone che hanno il mandato di recarsi a visitare gli infermi, specialmente forestieri, che si vergognino di ricorrere all'ospedale, e i medici sono informati delle condizioni di costoro affinché ne assumano la cura. E fra questi nobilissimi propositi del Sultano v'ha pure che egli assegnò per i viaggiatori [poveri] magrebini due pani quotidiani per ciascuno, qualunque sia il loro numero, e per la distribuzione di questi delega ogni qualunqu persona di sua fiducia. I pani così distribuiti [giornalmente] ammontano a duemila ed anche più, secondo il minore o maggiore numero [de' beneficiandi], e ciò senza interruzione. Per tutto questo [egli fondò] degli *awqāf* del suo, oltre alla parte della *zakāt al-ʿayn* che egli ha destinato a tale scopo, e obbligò gli incaricati di ciò, quando viene a mancare parte degli assegni fissati, di ricorrere al suo patrimonio. In quanto alla popolazione di questa città essa vive nella più grande abbondanza ed in condizioni agiatissime. Non è tenuta a sborsare tributo di sorta, né a far prestazione a favore del Sultano del paese, eccettuati gli *awqāf* vincolati e fissati da parte di lui per detti scopi, e la *gizyah* da pagarsi dagli ebrei e dai cristiani, e particolarmente i proventi della *zakāt al-ʿayn*, dei quali però soltanto tre ottavi, essendo gli altri cinque ottavi devoluti agli scopi su indicati. Il Sultano che promulgò queste leggi encomiabili ed emise queste ordinanze generose, benché non siano applicate in tutta l'estensione, è Salāh ad-dīn (Saladino) abū-l-Muzaffar Yūsuf ibn Ayyūb – Dio [ci] accordi il suo conforto e aiuto<sup>21</sup>.

Le fonti concordano sulla planimetria dalla linearità dominante, che Diodoro attribuiva a un Alessandro preoccupato dalla salubrità del luogo; la direzione delle strade permetteva che vi scorressero liberamente i venti che dal mare rinfrescavano l'aria. Inoltre il circuito delle mura, avendo il lago da una parte e dall'altra il mare, garantiva alla città ampiezza e forza a un tempo: vi si entrava per soli due punti di facilissima custodia<sup>22</sup>. Sembrerebbe che così si fosse ottemperato alle raccomandazioni di Aristotele sulla funzionalità del sito: la sua difendibilità garantisce l'insediamento, la libera circolazione dell'aria pura offre salubrità, la via obbligata sotterranea del flusso del Nilo evita le inondazioni e permette di usufruire della sua acqua. Così è garantita l'ospitalità all'attivissimo mercato della città che attira navi e mercanti da tutte le parti del mondo, motivo che apre e conclude

21 Ivi, pp. 11-12 [38-39].

22 Diodori *Biblioth.* XVII 52, 2

le due testimonianze; ma non va trascurato il cenno a un “mercato culturale”, orientato alla cura e alla formazione medica. In ambedue le fonti si riaffaccia il ruolo dell’oculata autorità, quella del grande Saladino, di etnia curda, alla cui mente si era imposta la vocazione di Alessandria a diventare capitale intellettuale grazie alle pressioni dello storico e medico arabo di etnia ebraica Ibn Jumay’, che in una lettera indirizzata espressamente al Sultano lo invitava a farsi erede consapevole della cultura scientifica antica facendovi rifiorire quella scuola medica che era caduta in disuso sotto i cristiani<sup>23</sup>.

#### 4. Storia della fondazione: Plutarco e Arriano

Andiamo ai racconti di fondazione: non si trattava solo di erigere una città dove non c’era, ma di costruire dove non era costruibile, in un territorio inadatto all’insediamento urbano per la sua natura paludosa, trattandosi di una lingua di fango nel delta del Nilo, stretto tra un crinale calcareo e un lago poco profondo: non c’era alcuna insenatura che giustificasse l’esistenza di un porto od offrissi lo spunto per la sua edificazione, bensì di fronte c’era solo un’isola. Come mettono

- 23 Ibn Jumay’, *Treatise to Salab ad-Dīn on the Revival of the Art of Medicine*, ed. Hartmut Fähndrich, Steiner, Wiesbaden 1983; Abū’l-Faraj Muḥammad ibn Ishāq al-Nadīm, *The Fihrist. A Tenth Century Survey of Muslim Culture*, ed. by Bayard Dodge, Columbia University Press, New York 1970; Lucien Leclerc, *Histoire de la médecine arabe*, 2 voll., Leroux, Paris 1876; Donald Campbell, *Arabian Medicine and Its Influence on the Middle Ages. Origins and Development of Arab Medical Science and its Subsequent Cultivation Among the Arabistae of the Latin West*, Paul Trench Trubner, London 1926; Max Meyerhof, *Von Alexandrien nach Bagdad. Ein Beitrag zur Geschichte des Philosophie und Medizin. Unterrichts bei den Arabern*, De Gruyter, Berlin 1930; Id., *La fin de l’école d’Alexandrie d’après quelques auteurs arabes*, “Archeion”, XV (1933), pp.109-123; Id., *On the Transmission of Greek and Indian Science to the Arabs*, “Islamic Culture”, XI (1937), pp. 17-29; Id., *Sultan Saladin’s Physician on the Transmission of Greek Medicine to the Arabs*, “Bulletin of the History of Medicine”, XVIII (1945), pp. 169-178; Id., *Science and Medicine*, in Thomas Arnold e Alfred Guillaume (a cura), *The Legacy of Islam*, Oxford University Press, Oxford 1949, pp. 311-355; Id., *Studies in Medieval Arabic Medicine. Theory and Practice*, a cura di Penelope Johnstone, Variorum Reprint, London 1984; De Lacy O’Leary, *How Greek Science Passed to the Arabs*, Routledge and Kegan Paul, London 1969; A. Z. Iskandar, *An Attempted Reconstruction of the Late Alexandrian Medical Curriculum*, “Medical History”, XX (1976), pp. 235-258; Manfred Ullmann, *Islamic Medicine*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1978; Muhammad Salin Khan, *Islamic Medicine*, Routledge, London 1986; Fazlur Rahman, *Health and Medicine in the Islamic Tradition. Change and Identity*, Kazi Publ., New York 1987; Michael W. Dols, *Islam and Medicine*, “History of Science”, XXVI (1988), pp. 422-423; Danielle Jacquart - Françoise Micheau, *La médecine arabe et l’occident médiéval*, Maisonneuve e Larose, Paris 1990.

in luce le fonti, Alessandro entra in dissidio con gli architetti militari che portava al seguito, per il progetto, più che ardito, delirante, proprio perché frutto di una visione in sogno<sup>24</sup>.

Un azzardo simile va a genio a Plutarco che, tra le fonti più autorevoli su Alessandro, si dichiara svincolato da ogni biografismo e impegnato sul piano psicologico a desumere i tratti più significativi del personaggio; così l'atto di perimetrare la città gli sembra rilevante perché causa di diverbio col suo *entourage*:

Quando ebbe assoggettato l'Egitto, volle edificare una città greca, grande e popolosa, e darle il suo nome, e seguendo il parere di architetti stava per recintare e misurare uno spazio di straordinaria grandezza. Ma la notte, mentre dormiva, ebbe una straordinaria visione: gli apparve a fianco un uomo dai capelli bianchi, d'aspetto venerabile, che gli recitò questi versi: "C'è un'isola nel mare ondosso, dinnanzi all'Egitto; la chiamano Faro..." Subito si alzò e venne a Faro, che a quel tempo era ancora un'isola, un poco più sopra la bocca di Canopo e ora è unita al continente da un molo. Quando vide il luogo eccezionalmente adatto per la posizione naturale (è infatti una striscia di terra simile a un ampio istmo che opportunamente separa una grande laguna da un braccio di mare che termina in un gran porto), allora disse che Omero era davvero straordinario per molti altri motivi, ma anche sapientissimo architetto; ordinò quindi di tracciare la pianta della città adattandola a quel luogo. Siccome non c'era terra bianca per segnare le linee, i geometri si servirono di farina, e sulla pianura nera delinearono un'area circolare con un perimetro interno racchiuso da due linee diritte che suggerivano l'immagine di una clamide uniformemente allargantesi in ampiezza. E mentre il re era lieto del disegno, ecco all'improvviso giunsero uccelli dal fiume e dalla palude, numerosissimi, e d'ogni grossezza e genere, e riunitisi in quel luogo come una nuvola, non lasciarono neanche un filo di quella farina, tanto che Alessandro rimase sconvolto da quel presagio. Ma gli indovini gli fecero coraggio dicendogli che egli costruiva una città che sarebbe stata ricchissima e avrebbe dato nutrimento a uomini di ogni genere: allora ordinò agli incaricati di attendere al lavoro, mentre egli partì alla volta del tempio di Ammone<sup>25</sup>.

Curzio Rufo<sup>26</sup> fa notare che i geometri macedoni usavano spargere farina per le fondazioni, semmai è il pasto degli uccelli che porta

24 Giovanni Caruso, *Alcuni aspetti dell'urbanistica di Alessandria in età ellenistica: il piano di progettazione*, e Wiktor A. Daszewski, *Notes on Topography of Ptolemaic Alexandria*, tutti in Aa.Vv., *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, pp. 43-69; Luisa Ferro e Giulio Magli, *The Astronomical Orientation of the Urban Plan of Alexandria*, "Oxford Journal of Archeology", XXXI (2012), pp. 381-389.

25 Plutarco *Vita Alexandri* XXVI 4-1; trad. di Monica Centanni, *Alessandro il Grande. Il Romanzo di Alessandro. La Vita di Alessandro di Plutarco*, Paravia - Bruno Mondadori, Milano 2005.

26 Curtii Rufi *Hist. Alex. Magni* IV 8, 6.

profumo di presagio: potrebbe essere segno dell'ospitalità della città. Originale in Plutarco è il rimando letterario, citazione esplicita del ritorno di Menelao nell'*Odissea*, libro IV; confrontata con il parallelo testo di Arriano si manifestano le ricorrenze cercate dal Faust del racconto di Iengo (Arriano – Plutarco – *Odissea*).

Ma più interessanti potrebbero essere le variazioni di Arriano (95-175 d. C.):

Giunto a Canopo e dopo aver circumnavigato il lago Mareotide, sbarcò là dove ora è sita la città d'Alessandria, che ha nome da Alessandro. Gli parve che il sito fosse bellissimo per fondarvi una città e che questa potesse essere prospera. Fu dunque preso dal desiderio di realizzarla ed egli stesso dispose il piano per la città, dove in essa era da costruire la piazza, quanti dovevano essere i templi e di quali dèi, degli dèi greci, ma anche di Iside egiziana, e in che punto doveva essere eretto tutt'intorno il muro. E per questo fece dei sacrifici e i presagi risultarono favorevoli. Si tramanda anche il seguente racconto, non inverosimile, almeno per me; Alessandro intendeva demandare ai costruttori il tracciato delle fortificazioni, ma essi non avevano nulla con cui segnare il terreno; allora uno dei costruttori ebbe l'idea di mettere insieme la farina che i soldati portavano in recipienti e di spargerla per terra, dove il re indicasse, e così di segnare il perimetro delle fortificazioni che Alessandro intendeva costruire per la città. Gli indovini e specialmente Aristandro di Telmesso, che si diceva avesse rivelato la verità ad Alessandro in molte altre occasioni, dopo aver riflettuto su questo, asserirono che la città sarebbe stata prospera sotto tutti gli aspetti e in particolare per i frutti della terra<sup>27</sup>.

I punti in comune sono: l'insorgenza del desiderio in Alessandro di legare il suo nome alla fondazione di una città, in concomitanza al viaggio da Menfi al tempio di Amon; la scelta del sito e il disegno smisurato; il perimetro grandioso segnato con la farina; se sfuma il pasto degli uccelli del Nilo, permane segno di futura floridezza.

Le divergenze: Plutarco sostiene che il desiderio di fondare la città gli venne *dopo* l'assoggettamento dell'Egitto e *prima* della visita al tempio di Amon, effettuata quando i lavori erano a buon punto. Sua intenzione era di avvalersi del *disegno degli architetti* al seguito; ma dopo un sogno in cui un vecchio (Omero) gli parla dell'isola di Faro dove visse Proteo, li fermò; trovato quel luogo, *adattò il progetto* alla palude che giaceva di fronte all'isola. È solo allo sguardo di Alessandro che quel sito poteva sembrare "eccezionalmente adatto": egli vede il molo che non c'è, e già pensa la lunga e malferma striscia di

27 Arriani *Alex. Anab.* III 1, 5-2,2; trad. a cura di Delfino Ambaglio, 2 voll., Rizzoli, Milano 1998.

terra consolidata in un istmo che separi il mare dalla laguna. Plutarco conclude che Omero da “compagno né ozioso né inutile” per Alessandro si è trasformato in “sapientissimo architetto”.

Per Arriano le cose si svolsero altrimenti: è *durante* il viaggio da Menfi al tempio di Amon, che passa per un luogo che gli pare idoneo a un nuovo insediamento; preso dalla sua smania di protagonismo, non si limita a desiderare una città a suo nome, ma *la disegna da sé* dislocando ogni sua singola parte. Speciale è il riguardo per i templi dedicati a dei greci ed egiziani, tra i quali spicca quello di Isis.

I racconti si concludono sul presagio di floridezza del luogo, mentre sul ruolo culturale svolto da Alessandria le fonti greche non fanno cenno; prospettando la futura fortuna si insiste sul programma di ospitare diversi popoli distinguibili per la diversità dei loro culti e sulla capacità di alimentarli con i numerosi “frutti della terra”.

##### 5. *Sogno di una metropoli accademica*: Romanzo di Alessandro.

Sono altre le fonti che fanno riferimento a questo destino, delineatosi fin dai tempi dei primi Lagidi (305-30 a.C.), Tolomeo Soter e Tolomeo Filadelfo. Sul racconto originale, nei margini lasciati indistinti nel sogno dalla profezia del vecchio, s’innestano digressioni tali che la previsione sul florido futuro di Alessandria viene implicando l’aspetto sanitario; oppure si amplifica la portata della visita al santuario di Amon, arricchendola di presagi simbolici. I testi che propongo sono le due versioni romanzate che circolano in Occidente e in Oriente della stessa biografia, già di per sé leggendaria, di Alessandro. Da una parte c’è il *Romanzo di Alessandro*, scritto in greco tra il III secolo a.C. e il I d. C. assemblando favole e racconti leggendari circolanti sull’eroe macedone in Alessandria d’Egitto subito dopo la sua morte, forse per avvelenamento, mirante a esaltare la politica dei Tolomei; il testo circolerà anche nel medioevo romanzo, a volte attribuito allo Pseudo Arriano, a volte, per paradosso, allo Pseudo Callistene, lo storico, probabilmente nipote di Aristotele e che ebbe la disgrazia di venire eliminato da Alessandro. Dall’altra fa eco la sua versione armena, *Storia di Alessandro il Macedone*, giunta a Venezia in un codice del XIV secolo, a seguito delle ripetute diaspore di quella comunità, e che mira a fare di Alessandro una figura-ponte tra le due culture, evidenziando il peso dell’eredità scientifica coltivata nella città da lui fondata. Nella relazione intertestuale risalta il diverso registro delle

due fonti, dato dalla rilevanza della visita ad Amon e dalla sua apparizione in sogno ad Alessandro.

Riporto il testo greco del *Romanzo* in sezioni tematiche da 1 a 9, anche se la narrazione è continua.

### 1. *L'oracolo di Amon:*

Dopo che ebbe veduto la potenza di Ammone, Alessandro restaurò il santuario, fece dorare la statua lignea e quindi la consacrò con questa iscrizione: “Al dio Ammone, suo padre, Alessandro, dedicò”. Chiese poi di avere da lui un oracolo per sapere dove fondare la città che portasse il suo nome, la cui memoria fosse imperitura. E vide ancora Ammone con l'aspetto di un vecchio, con la chioma d'oro e le corna d'ariete sulla fronte che gli diceva: “Febo ti parla che ha corna d'ariete./Per infinite età, re rivivrà / se la gloria del nome affiderai / a una città che devi fondare: /l'isola guardi dove Proteo ha quiete, / ed il Plutonio Aion siede signore, /che dalla cima delle cinque alture /l'infinità del cosmo fa girare”. Avuto quest'oracolo, Alessandro si mise a cercare quale fosse quell'isola che era designata come “l'isola di Proteo” e chi fosse il dio che vi presiedeva<sup>28</sup>.

La visita al tempio di Amon è ispiratrice della visione dove il vecchio che parla di Pharos è Amon stesso: così nell'oracolo Omero viene oscurato, mentre si evoca Proteo per il quale si istituirà un culto ufficiale.

### 2. *Il legame con Osiris:*

Giunse a Tafosirion e seppe dagli abitanti l'origine di quel nome: gli dissero che quel santuario era la tomba di Osiris [*Taphos Osirios*]. Anche in quel luogo Alessandro fece sacrifici, e poi arrivò alla meta del suo viaggio: giunge da quelle parti e vede una vasta regione che si estende all'infinito, circondata da dodici villaggi. Alessandro segna dunque il tracciato della sua città: dal villaggio che si chiama Pandisia, fino alla bocca Heracleotica la lunghezza; da bendiddio fino al piccolo Hormupolis (che non si chiama Hermupolis – città di Hermes – ma proprio Hormupolis – città dell'approdo – perché chi risale il Nilo trova lì un buon approdo)<sup>29</sup>.

Se il dio egizio Amon prende decisamente piede, il processo di avvicinamento è altrettanto sovranaturale, passando per terre che

28 Ps. Callisthenis, *Hist. Alex.* XXX; uso la citata traduzione di M. Centanni (p. 30), ma cfr. anche Anonimo, *Romanzo di Alessandro*, a cura di Carlo Franco, Luciano Canfora e Corrado Petrocelli, Sellerio, Palermo 2005.

29 Ivi, XXXI, p. 31.

portano tracce nel nome dei luoghi del passaggio di Osiris<sup>30</sup>. È un percorso programmato per portarci a un'altra divinità, Serapis, che sarà detta più antica, in realtà frutto della politica interculturale dei Tolomei, siglata dal sincretismo religioso.

### 3. *Il dissidio con gli architetti sull'ampiezza della città:*

Alessandro segnò fino a questi confini il tracciato della città, e da quel tracciato deriva la zona denominata fino ai nostri giorni 'provincia alessandrina'. Ma Cleomene di Naucrati e Nomocrate di Rodi consigliarono al re di non fondare una città di quelle dimensioni: "Non riuscirai a trovare abbastanza gente per riempirla! E anche quando vi riuscissi, i trasportatori non potranno fornire gli approvvigionamenti necessari: gli abitanti si metteranno a fare la guerra fra loro perché la città è troppo grande e sconfinata. Le città piccole invece sono facilmente amministrabili ed è più agevole decidere d'accordo, per il bene della città: se la fonderai immensa come il perimetro che hai tracciato, gli abitanti si divideranno in gruppi differenti, perché saranno un numero immenso". Alessandro, persuaso da tali argomenti, commissionò agli architetti di fondare la città con le misure che ritenevano più giuste<sup>31</sup>.

Nell'inseguire il progetto di rendere eterna la propria memoria Alessandro era giunto significativamente in una regione che conserva i resti materiali di Osiris; ma è la grandezza del suo progetto a portarlo al dissidio con gli architetti. Questi sembrano impugnare le tesi che Aristotele riportava da Ippodamo, per cui una città non è bene che si espanda oltre certi limiti.

### 4. *La deportazione dei cittadini:*

Quindi Alessandro ordinò che venissero portati in quel luogo degli abitanti e che venissero distribuiti nei villaggi per un raggio di trenta miglia fuori dal perimetro della città: divise quindi il territorio fra loro, dando a tutti il nome di 'alessandrini'. I prefetti di quei villaggi erano Eurilico e Melanto, e questi nomi sono rimasti da allora a denominare quelle cariche<sup>32</sup>.

Alessandro sembra comprendere gli argomenti dei suoi architetti e si dedica a procacciare gli abitanti di questa nuova città distribuendoli nei villaggi attorno al sito prescelto, nel modo narrato da Aristotele.

30 Diodori *Biblioth.* I 20-26.

31 Ps. Callisthenis *Hist. Alex.* XXXI, p. 31.

32 Ivi, p. 32.

### 5. *Il vuoto sotto Alessandria:*

Alessandro scelse poi altri architetti per costruire la sua città, e tra questi c'era Numenio, il capomastro, Cleomene di Naucrati, l'ingegnere, e Cartero di Olinto. Numenio aveva un fratello, che si chiamava Ipponomo: questi consigliò ad Alessandro di costruire la città su fondamenta di pietra, e di costruire anche condotte idriche e canali per far scorrere l'acqua in mare: i canali di questo tipo si dicono 'ipponomi' proprio dal nome di chi ne progettò la costruzione<sup>33</sup>.

Significativo cambio di architetti che comporta l'attuazione di un ardito progetto per la salvaguardia della città dalle piene: man mano che la città viene costruita la si correda di condotte idriche per far scorrere direttamente al mare le acque del Nilo e del Lago, passando sotto il suolo di Alessandria; questo spiega la ragione di quel vuoto nelle fondamenta che abbiamo visto stupire i viaggiatori posteriori.

### 6. *Il presagio degli uccelli:*

Da terra Alessandro vide in mezzo al mare un'isola e chiese come si chiamasse. "Faro" gli risposero gli abitanti del luogo "e lì abitò Proteo; colà v'è anche la sua tomba che noi veneriamo". Lo condussero, quindi, al santuario dell'eroe e gli mostrarono la tomba: e dopo aver sacrificato a Proteo, Alessandro ordinò che il tumulo fosse restaurato, perché vide che era rovinato dal tempo. Alessandro dette quindi l'ordine che venisse tracciato il perimetro della città per poterlo vedere; gli operai presero della farina di frumento e con quella segnarono la traccia. Ma degli uccelli di varie specie volarono giù, mangiarono la farina, e poi rivolarono via. Alessandro, preoccupato per il significato di questo segno, mandò a chiamare gli indovini e raccontò loro cos'era accaduto; e quelli così lo interpretarono: "La città che hai ordinato di fondare, o re, nutrirà tutta la terra, e gli uomini che in lei nasceranno si diffonderanno per ogni dove: gli uccelli, infatti, volano per tutta la terra"<sup>34</sup>.

L'episodio del pasto degli uccelli è già diventato un *topos*; da qui viene ripreso anche per la narrazione della fondazione di *al-Qāhira* (Il Cairo)<sup>35</sup>, come di tutte le città islamiche di 'nuova fondazione'; questo gesto diverrà sempre più frequente perché idoneo a siglare nella tradizione le politiche innovativa di califfi e sultani.

33 Ivi.

34 Ivi, XXXII, p. 32.

35 Keppel A. C. Creswell, *L'architettura islamica delle origini*, il Saggiatore, Milano 1966, p. 45-6; John D. Hoag, *Architettura islamica*, Electa, Milano 1978, p. 65.

### 7. *La scrittura della città:*

Alessandro ordinò allora di fondare la città; nel gettare le fondamenta della parte principale della città, volle che il tracciato seguisse i segni di cinque lettere: alfa, beta, gamma, delta, epsilon. Alfa come *Alexandros*; beta come *basileus*; gamma come *genos*; delta come *Dios*; epsilon come *ektisen* (fondò): ovvero: “Il re Alessandro della stirpe di Zeus fondò questa inimitabile città”<sup>36</sup>.

Non solo dalla conformazione urbanistica della città si poteva per Aristotele desumere l'orientamento politico, ma ora è possibile la lettura stessa della città, dato che il suo tracciato in superficie parla esplicitamente di sé e del suo fondatore.

### 8. *L'apparizione dei serpenti:*

Buoi e muli si misero al lavoro; ma mentre gettavano le fondamenta dell'anticamera del tempio, venne fuori all'improvviso una lastra di pietra antichissima, tutta piena di lettere e segni; e da questa uscirono molti serpenti, che si sparpagliarono strisciando verso le soglie delle case di cui erano appena state gettate le fondamenta. Da allora i guardiani delle soglie, quando i serpenti strisciano nelle case, li venerano come spiriti benigni - perché non sono animali velenosi - e al loro passaggio incoronano le bestie da soma e concedono loro una pausa dal lavoro. Da allora fino ai nostri giorni gli Alessandrini hanno conservato questa usanza, e nel giorno venticinque del mese di Tybi celebrano la festa della loro fondazione. In cima alle alture Alessandro trovò le fondazioni di un tempio e colonne antiche e un santuario degli Eroi; andava in cerca del Serapeion, secondo l'oracolo che gli aveva dato Ammone<sup>37</sup>.

Dall'apparizione di serpenti durante i lavori deriva l'istituzione di un culto, preambolo al futuro incontro con Serapis, del cui antico santuario Amon aveva suggerito la ricerca.

### 9. *Tracce di Serapis e sue profezie sulla città e su Alessandro:*

Cercava Alessandro “colui che tutto vede” e fece costruire di fronte al santuario degli eroi un grande altare (l'attuale splendida Ara di Alessandro) e su questo compì un sacrificio. Pregando diceva: “Che qui ci sia un dio che provvede a questa terra e controlla con lo sguardo l'infinità del cosmo, è evi-

36 Ps. Callisthenis *Hist. Alex.* XXXII, p. 33.

37 Ivi.

dente. Questo dio dunque io prego: Accetta la mia offerta e sii al mio fianco nelle guerra che combatterò”. Con queste parole pose le offerte sacrificali sull’altare ma all’improvviso un’enorme aquila piomba sulle viscere delle vittime e le rapisce, le porta su per aria e poi le fa cadere sopra un alto altare. Alessandro, che aveva seguito con lo sguardo il volo dell’uccello, si precipita in quel luogo e trova le viscere deposte sull’altare. Era un altare costruito dagli antichi, e vicino c’era un sacro recinto e dentro la statua lignea di una divinità seduta in trono; con la mano destra teneva un mostro multiforme, e con la sinistra uno scettro; accanto c’era un’altra statua, grandissima, di una fanciulla. Chiese allora agli abitanti del luogo chi mai fosse quel dio: e quelli risposero che non lo conoscevano, ma avevano sentito dire dai loro antenati che era un tempio dedicato a Zeus ed Era. Colà vide anche degli obelischi, che sono stati conservati fino a oggi e si trovano ora nel tempio di Serapis all’esterno dell’attuale muro di cinta, e su questi era incisa un’iscrizione in geroglifici, il cui senso era il seguente: “Dote di questa città: sarà bella di templi e grandissima per il numero delle sue genti. Su tutte eccellerà per la mitezza del suo clima. Io sarò il suo protettore, affinché mai catastrofi in lei durino, né pestilenze né terremoti; ma i mali la attraversino fuggevoli come se fossero un sogno. Molti re giungeranno fin qui non per farle la guerra ma per inchinarsi a lei; e tu sarai qui venerato come un dio dopo la tua morte, e il tuo corpo riceverà doni dai re di tutta la terra. Tu l’abiterai da morto, ma non sarai morto: la tua tomba sarà la città che hai fondato”<sup>38</sup>.

Nell’invenzione di questo culto, verso il quale sembra proiettarsi tutta la narrazione, si fondono Zeus e Ade con Osiris e Api: ma la commistione nel racconto con un culto delle serpi prospetta un’apertura verso Asclepio<sup>39</sup>. Dapprima si rintraccia un Santuario degli Eroi, dal quale Alessandro durante il rito viene distolto da un’aquila che porta le offerte a un altro luogo di culto, ancora più antico, circondato da colonne con la statua del dio (Zeus?) che tiene sotto la mano la bestia multiforme (Proteo?) e a fianco la statua di una fanciulla (Era?); tutti elementi che si fondono nel nuovo culto di Serapis, passato per il più antico, per cui si progetterà un tempio nella nuova capitale<sup>40</sup>.

Significativa è l’iscrizione sugli obelisco che garantisce alla città una precisa dote nel suo futuro:

a. Estesa per accogliere le molte diverse genti, persino i re, che la visiteranno per venerarne il sepolcro.

b. Il luogo sarà immune dalle patologie endemiche, mettendole in fuga come sogni.

38 Ivi, XXXIV, pp. 34-35.

39 Diodori *Biblioth.* III 36-37.

40 Garth Fowden, *Gli effetti del monoteismo nella Tarda Antichità dall'impero al Commonwealth*, Jouvence, Roma 1993, p. 60-61.

c. “L’abiterai da morto ma non sarai morto”: la sua memoria lo conserverà come vivo, perché il suo corpo, ospitato nella città che ne è sepolcro, si nutrirà della vita dei suoi cittadini.

Passando ora al confronto con la versione armena del *Romanzo* giuntaci da Oriente, è possibile notare come la narrazione della fondazione della città di Alessandria si arricchisca, sì, di superfetazioni atte ad amplificare l’elemento culturale, ma manifestino ancor più come sia stata recepita l’azione di Alessandro relativamente all’incontro e alla commistione tra le due culture: il luogo, per la città da costruire, viene cercato là dove “vi era il sepolcro di Osiris divenuto un santuario”<sup>41</sup>.

Ma anche gli avvertimenti degli architetti sembrano già turgidi dei futuri avvenimenti, quali possono essere i contrasti tra le comunità etniche e religiose, le cui ribellioni sembrano garantite dall’anonimato che, secondo lo stesso Aristotele, si gode facilmente in una città troppo vasta:

Non costruire una città così grande, che non riuscirai a riempirla d’uomini. E se anche la riempirai, non potrai trovare la terra per soddisfare gli abbondanti bisogni alimentari. Coloro che verranno a vivere nella città si faranno la guerra a vicenda, perché saranno così infinitamente numerosi. Per gli abitanti di una città piccola è invece facile consigliarsi e avvantaggiarsi; mentre con tanta gente, gli abitanti di una grande città non si conoscono tra loro, e quindi si danno alle ribellioni; la loro inimicizia è originata dalla vasta moltitudine<sup>42</sup>.

All’origine c’è la vasta moltitudine che confligge con la comunità: il rischio è di non sentire più alcun stimolo per conoscersi tra cittadini e aiutarsi l’un l’altro, e all’amicizia si sostituisce la diffidenza per chi rimane comunque estraneo. L’appartenenza viene allora sentita solo all’interno delle micro-comunità etniche e religiose, e nel clima di concorrenzialità tra queste si accentuano differenze e reciproche intolleranze; così inevitabilmente il confronto diventa scontro, portando la metropoli multietnica al collasso.

Sempre strettamente legato all’estensione dell’agglomerato cittadino, maggiore rispetto alle altre megalopoli del tempo, viene ad articolarsi meglio la funzione della città nella rete di condotte sotterranee ideate dall’architetto che abbiamo già conosciuto come Ipponomo:

41 Giusto Traina (a cura di), *La storia di Alessandro il Macedone. Codice armeno miniato del XIV secolo* (Venezia, S. Lazzaro, 424), “Centro Veneto Studi e Ricerche sulle Civiltà Classiche e Orientali – Venezia”, 2 voll., Bottega d’Erasmus – Aldo Ausilio, Padova 2003, 78 [21 r.]. p. 68.

42 Ivi, 80 [21 v.], p. 69.

Hiponemos... consigliò ad Alèk'sandros di tagliare per prima cosa la trincea di fondazione ed eseguire le condotte d'acqua in direzione del mare. Il re convinto, ordinò di fare quello che non possiede nessun'altra città: le chiamarono Hiponosk', dato che le progettò il libēac'i Hiponemos. E, invero, nessuna città è grande come Alèk'sandria, visto che tutte le città progettate sono state misurate. Infatti, in Asorik' la gran città di Andiok'a... è di nove asparēz... mentre in Africa vi è Cartagine, di ventuno asparēz e trecentocinque piedi<sup>43</sup>.

Anche qui la città gode di una sua lettura e le lettere in armeno danno luogo a un significato diverso: "A come 'Alèk'sandros', B come 'Benefico sovrano di'; C come 'Celebri nazioni'; D come 'Di Aramazd vicario'; E come 'Effettuò la fondazione di una città incomparabile'"<sup>44</sup>.

Sulla scoperta del santuario vi è perplessità, essendone smarrita la memoria; le divinità individuate sono dell'olimpico armeno precristiano di derivazione zoroastriana: Aramazd, divinità creatrice, supremo padre degli dei, e Anahit, dea della guerra, conosciuti in età ellenistica come Zeus e Artemide. Seguendo la pista indicata dagli *obelik*, Alesandro s'imbatte in una iscrizione di Sesonk'usis, antico re egiziano, che lo introduce al culto di un nuovo dio ("Re Egiptac'i Sesonk'usis, dominatore del mondo, al primo dio rivelato al mondo Serapis posi e dedicai") a cui si rivolge chiedendogli di dimostrarsi; e Serapis gli apparve "nitidissimo" nel sonno:

Nel suo sogno pregò il dio, dicendogli se "la città sarebbe rimasta con la salda denominazione con cui era stata costruita, Alèk'sandria, oppure cambierà il nome mio nell'appellativo di un altro re, dichiaramelo". Vide il dio prenderlo per mano e condurlo su una gran montagna, dicendogli così: "Alèk'sandrē, forse puoi trasferire questa montagna da un'altra parte?". Ci pensò e rispose: "Come farei, signore?". Il dio gli disse: "E così, neanche il tuo nome può spostarsi in favore degli appellativi di altri re. Ma Alèk'sandria crescerà bene e abbondantemente, soccorrendo e cacciando tutti i mali in misura superiore a tutte le città esistenti". Disse questo Alèk'sandr "Signore mostrami però anche in che modo è disposto che io muoia". E quello disse: "Non è doloroso anzi è cosa bella e doverosa che il mortale non sappia prima come mai terminerà la vita sua. Ché gli uomini non concepiscono nella loro mente che la vita attuale è immortale e varia, mentre nulla sanno delle sciagure. Ora ti sembra bello anche che non ti sia dato di sapere, mio caro. Ma poiché chiedi, desideroso di sapere cosa ti è destinato, lo saprai subito. Ché tu con la tua soldatesca, grazie al mio operato, ridurrai all'obbedienza tutte le stirpi delle nazioni barbariche, e poi tor-

43 Ivi, 82.

44 Ivi, 87 [23 r.], p. 70.

nerai da me, morendo e non morendo. Allora la città di Skandaria, che ergi in mezzo al territorio, sarà per il mondo desiderabile, e molti giorni e tempi passeranno su queste terre popolate dagli dei. E continuerà a passarsela bene, adorna di numerosi templi e svariati santuari, abbondante in bellezza, grandezza e in popolazione incredibilmente numerosa. Tutti quelli che vi discenderanno lì resteranno, dimenticando la loro primissima terra genitrice. Ma sarò io il tutore, per sempre preposto, incorruttibile e sempre giovane, a destinare le terre. La città organizzata resterà sempre salda, rischiarerà gli abissi e illuminerà il fuoco, dando il panico al sud, quando soffia il vento infernale, sì che le sostanze infernali dei dew cattivi non faranno nulla alla città. Ché il terremoto l'avrà per un po', e una volta la peste e la carestia. Sulla città passerà presto anche la guerra, ma non troppo minacciosa, più che altro simile a un sogno passeggero. Com'è nell'uso locale, molti re sempre ti si prostreranno, quasi fossi divenuto un dio. Quando tu morirai, si prostreranno a te divinizzato. E sulla loro piazza vi sarà una moltitudine di gente, che aumenterà per via del clima temperatissimo. Ma io sarò il loro custode e tutore, sì che nessuna difficoltà si protragga mai completamente, sia essa una carestia mortifera o un terremoto, ma attraverserà la città come una sorta di sogno; la loro inimicizia è originata dalla vasta moltitudine una sorta di sogno. Verranno molti re, non per farle guerra, ma per prostrarsi a te divinizzato, e adorarti; da morto i re ti daranno offerte in ogni momento. Tu vivrai in essa morto e non morto, ché questa città che costruisci sarà la tua tomba<sup>45</sup>.

Per il nuovo dio del luogo, che gli appare in sogno, Alessandro ha due richieste che riguardano la conoscenza del futuro: in che modo egli morirà e se la città cambierà nome. La rivelazione di Serapis è complessa: una città così macchinosa non può cambiare il nome, perché impresso nella memoria di troppa gente, ma sarà inamovibile come una montagna; sarà invece famosa, più di tutte le altre, per tutto il mondo per la capacità di curare e cacciare i mali. Alessandria, eretta in un luogo già di per sé desiderabile, “continuerà a passarsela bene”: aumenterà la sua popolazione perché accogliente verso i profughi in fuga dai propri paesi, nei quali non desidereranno più tornare per aver lì trovato la migliore qualità di vita. Le eventuali crisi civili e guerre intestine, che potrebbero sorgere dato il numero spropositato di abitanti, come tutte le epidemie endemiche per il sovraffollamento non attecchiranno sulla città, ma si sfalderanno sulle sue mura come se fossero sogni, grazie alla sua costituzione salubre. Erigendo una città così salda, Alessandro innalza la sua tomba che ne conserverà il corpo per sempre, al punto da divenire luogo di culto: una volta

45 Ivi, 92-93 [ 24 v-25r], pp. 72-73.

divinizzato, sarà nel suo sepolcro e contemporaneamente vivrà nella memoria dell'umanità<sup>46</sup>.

### 6. *Conclusioni. Sulle apparizioni e sogni collettivi*

La parabola delle rivelazioni in sogno, attraverso le quali Serapis rivela ad Alessandro la sua notorietà eterna, si conclude con un'altra testimonianza che sembra riportarci allo stretto rapporto tra il condottiero macedone e il suo maestro Aristotele.

Se nella relazione di viaggio Beniamino attribuiva ad Aristotele la direzione del Museo di Alessandria ora nel testo *La storia di Dārāb e Iskandar* lo Stagirita è detto dirigere un convento, dove Alessandro viene ospitato per imparare la saggezza necessaria a chi deve dominare il mondo. L'autore è Al-Tarsūsī che, analogamente alle altre narrazioni su Alessandro, narra di un mirabile sogno:

Iskandar rimase quaranta giorni nel convento di Aristotele, e quando arrivò il quarantesimo giorno sognò Dio l'Altissimo: lo aveva fatto crescere così tanto che i suoi piedi erano poggiati sulla schiena di un pesce, e la sua testa toccava il culmine della sfera celeste. Una mano era verso Oriente e l'altra verso Occidente e all'improvviso dal cielo si staccò una goccia brillante più del sole, somigliante a cristallo, delle dimensioni di un uovo. Iskandar aprì la bocca per raccogliere quella goccia e berla. Vennero due uccelli, uno da Oriente e uno da Occidente, e Iskandar impaurito si svegliò e si alzò piangendo forte. Disse Aristotele: "Iskandar, il tempo della tua regalità è giunto e domani verranno a cercarti, perché io questa notte ho fatto un sogno e tu lo stesso, e ciò significa che girerai il mondo". E chiese Iskandar: "Maestro, cosa sai tu del mio sogno?". "Tu hai fatto un sogno del genere, per questo girerai il mondo cercando l'acqua della vita, e la troverai, però un altro la berrà, non tu, ma tutto il mondo ti sarà consegnato". Iskandar si meravigliò di queste parole e disse: "Maestro, non ho parlato del sogno: ma come hai potuto conoscerlo e interpretarlo?". "Interpretare ciò che un sogno dice davanti a te è facile, vera scienza risiede nel fatto che io faccio un sogno e tu anche, e io interpreti il mio sogno in accordo con il tuo ed entrambi siano chiari". "Maestro, questo non me l'hai insegnato!". "Iskandar – esclamò Aristotele – Centoventi anni ho servito Platone per poter imparare questa scienza, e tu vuoi apprenderla in un momento?". Mentre accadeva ciò, gli uomini di Filqūs arrivarono al convento e gridarono: "O saggio, è con te Iskandar? Se c'è, digli di uscire ché dobbiamo conferirgli il regno!": Ari-

46 Achille Adriani, *La tomba di Alessandro. Realtà ipotesi fantasie*, a cura di Nicola Bonacasa e Patrizia Minà, L'Erma di Bretschneider, Roma 2000.

stotele uscì tenendo per mano Iskandar, si presentò dinanzi a quelli e disse: “Voi, valorosi, abbiate cura di quest’uomo perché ha un futuro nel mondo, e il mondo gli è stato donato, poiché suoi saranno l’Iran e il Turan, e del bene verrà a chiunque sarà con lui e obbedirà ai suoi ordini. Quest’uomo compirà due volte il giro del mondo, protegetelo quando uscite”<sup>47</sup>.

Adottando la prospettiva che Iengo ci suggeriva attraverso la figura del suo Faust bibliofilo, è possibile avvertire che in questa narrazione di Tarsūsī confluiscono molti dei motivi del *Romanzo d’Alessandro*, nelle sue versioni. Ci sorprende semmai che a rivelare la conoscenza del futuro al posto di Serapis ci sia ora Aristotele: costui, nell’interpretare un sogno in cui il corpo di Alessandro si dilata quale connettore tra Oriente e Occidente, di fatto pronostica proprio il ruolo che verrà svolto dalla città che ne conserva il sepolcro. Ma Aristotele non risulta detentore di un sapere sovranaturale; considera i sogni sintomi chiari se ben interpretati alla stregua di altre manifestazioni fisiologiche o sensoriali. Nello stesso sogno, quindi, può entrare e comunicare con il sognatore: è la teoria della percezione dell’immaginario condiviso.

Mi colpisce che di fronte alla pressante richiesta di Alessandro di imparare tale arte, egli ironizzi sulle proprie capacità di insegnare e apprendere, non diversamente da come soleva fare il nostro amato e venerato Iengo in mezzo ai suoi studenti. Ora, sulla scia di quest’immagine, permettetemi di chiudere questo mio tortuoso percorso interculturale facendo uso di questi temi della memoria e della città-sepolcro: questa università che ci ospita e la città di Chieti continueranno nella mia memoria a essere sacre perché legate unicamente all’incontro con questo uomo numinoso che con entusiasmo ho adottato come “maestro che tutto vedeva” con sguardo sereno e ironico. A sedici anni dall’improvvisa scomparsa di Francesco, le aule che ad altri sembrano spoglie e vuote, a chi ha avuto la fortuna di conoscerlo e di seguirlo sembrano ancora risuonare del timbro della sua briosa voce e del suo geniale insegnamento.

47 Francesca Chiesa (a cura di), *La storia di Dārāb e Iskandar. Dal Dārāb Nāmè /Romanzo di Darad di Abu Taber Mubammad ibn ‘Alī ibn Mūsa Al-Tarsūsī*, Carabba, Lanciano 2012.

Aristofane primo giudice di Socrate  
*Le nuvole*: due visioni di città  
di Ugo di Toro

Μάκαρ ὦ Στρεψιάδες,  
αὐτός τ' ἔφυς ὡς σοφὸς  
χοῖον τὸν υἱὸν τρέφεις.

Beato Strepsiade,  
che sapiente tu stesso,  
hai allevato un figlio sapiente.

Aristofane, *Le nuvole*

Nel 423<sup>1</sup> a Socrate, molto prima che si celebrasse il suo processo<sup>2</sup>, si contrappose un intellettuale per il tramite di una commedia. Autore era Aristofane che, quasi profeticamente, muoveva a Socrate le seguenti accuse: di corrompere i giovani, di non tributare gli onori dovuti alle divinità cittadine e di introdurre divinità fantasiose in cui credeva lui soltanto. Ma il capo di imputazione più grave consisteva, infine, nell'accusa di essere un pericoloso sovversivo le cui intenzioni, per giunta neanche tanto nascoste, erano di realizzare un totale rovesciamento dello *status quo* politico, per rifondarlo sulle basi di una *strana paideia* politica da lui stesso escogitata e, soprattutto, incarnata. Chiaramente Aristofane mostra di essere consapevole che dal nuovo *ethos* politico professato da Socrate viene direttamente esclusa la tirannide, ma allo stesso modo intende avvertire lo spettatore che questo fatto di per sé non diminuisce il timore che la nuova *paideia* politica socratica possa generare confusione e caos, sovvertendo ogni ordine costituito, fino a riaprire la via all'odiata tirannide. Infatti, Socrate prendendo le mosse dal proposito di una radicale rimozione dei pensieri condivisi dalla *polis*, mediante la confutazione dialettica e l'interrogazione maieutica, ingenerava dubbi e incertezze nei suoi interlocutori e le reazioni di questi differivano secondo il temperamento di ciascuno.

1 Le date sono da intendersi tutte p.e.v.

2 Suggestive le parole di Antonio Labriola quando rievoca, come se stesse dettando una lapide commemorativa, la vicenda conclusiva della vita di Socrate: "L'anno 1° dell'Olimpiade 95° nel mese di Targelione (maggio del 399 a.C.) moriva nel desmoterio ateniese Socrate figlio di Sofronisco, condannato a bere la cicuta, qual reo di violata religione e corruttore della gioventù", Antonio Labriola, *La dottrina di Socrate secondo Senofonte Platone ed Aristotele*, in "Atti della reale Accademia di Scienze morali e politiche di Napoli", 1871; ora in Senofonte, *Memorabili*, Rizzoli, Milano 2010<sup>6</sup>, p. 5.

Si può dire che, nella esagerazione comica di Aristofane l'effetto, anzi la condizione irrinunciabile, della predicazione socratica è proprio di sconvolgere intenzionalmente, e senza prevederne gli esiti, le menti dei malcapitati. Per dimostrare questa sua tesi, il commediografo ateniese, non solo mostra il filosofo agire sulla scena – per avvertire i concittadini della pericolosità di questo bizzarro riformatore – ma costruisce un'immagine di Socrate che poco ha a che vedere con quella con la quale si è familiari e con la quale si dialoga ancora oggi: l'immagine, cioè, che alcuni anni dopo ci consegneranno suoi discepoli e/o difensori, come Platone e Senofonte. Aristofane costruisce un'immagine negativa del dialettico, del sofista e del fisiologo Socrate che persegue come unico interesse di studio l'applicazione pratica del raggiro e vede nel guadagno l'orizzonte etico praticabile. In questo breve studio si tenterà di mettere in luce gli aspetti più notevoli del difficile rapporto tra il Socrate aristofaneo e la città e come questa sia minacciata da un siffatto *persecutore* dei buoni cittadini dediti ai traffici e alla *kalokagathía*.

Prima di addentrarci in questa visione negativa del maestro ateniese è opportuno richiamare brevemente alcune questioni, peraltro già note, sull'immagine di Socrate.

Intorno all'immagine di Socrate la tradizione si è divisa in fazioni contrapposte, a tale punto che si escludono a vicenda e rendono assai difficile, se non impossibile, ricostruirne l'autentica esperienza biografica<sup>3</sup>. Qualunque sia il dato vero e storico, quello comune sembra essere quello che schiaccia la personalità e l'azione politico-paideutica di Socrate sul ruolo *maieutico*: Socrate è, in analogia con sua madre, l'ostetrico iperattivo del sempre gravido pensiero altrui<sup>4</sup>. Pungolo fastidioso sia per la città sia per i cittadini che gli capitavano fra i discorsi, Socrate non ha mai rivendicato apertamente un ruolo politico attivo<sup>5</sup>, almeno nei termini che abitualmente si è portati a credere

3 Mario Montuori, *Se questo è Socrate. Postille molto critiche al Socrate di Vlastos*, in "Atti Accademia Pontaniana", Napoli, N.S., vol. L, 2001, p. 245: "In un problema storico come quello socratico, che dopo due secoli e più di studi e ricerche è miseramente naufragato nella desolante conclusione che di Socrate, nonostante tutto, sappiamo solo che non sappiamo niente, è certamente confortante che Gregory Vlastos annunci di avere proposto lui e di aver finalmente risolto il problema che è Socrate, troppo a lungo, egli dice, rimasto insoluto nelle mani di storici, filologi e filosofi".

4 Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, II, 18, scrive: "Socrate era figlio di Sofronisco, scultore, e di Fenarete, levatrice, come dice anche Platone nel *Teeteto*. Era ateniese, del demo Alopeco".

5 Senofonte, *Memorabili*, I, 6, 15: "In un'altra occasione Antifonte gli chiese come poteva

che questa attività si svolga. Rare volte ha ricoperto le cariche pubbliche che spettavano ai cittadini ateniesi e ancora più rare sono state le occasioni in cui era andato fuori Atene, prevalentemente per ragioni militari. Platone nel *Fedro* attesta questa peculiarità socratica quando fa esclamare a Fedro che finalmente è riuscito a convincere Socrate a seguirlo fuori le mura della città:

FEDRO: Mirabile amico, sembri una persona davvero strana (*atopóatos*): assomigli proprio come dici a un forestiero condotto da una guida e non a un abitante del luogo. Non lasci la città per recarti oltre confine, e mi sembra che tu non esca affatto dalle mura.

SOCRATE: Perdonami, carissimo. Io sono uno che ama imparare; la terra e gli alberi non vogliono insegnarmi nulla, gli uomini in città invece sì<sup>6</sup>.

È questa la più nota descrizione platonica del Socrate innamorato dei discorsi, disponibile a farsi trascinare per tutta l'Attica pur di ascoltarne uno. Allo stesso modo contiene l'altra fermissima convinzione socratica sull'inesauribile desiderio di conoscenza che lo contraddistinse sempre. Socrate, dunque, è un amante dei discorsi che non ha una conoscenza da spacciare come assoluta e realizzata, al contrario, afferma sempre di essere un non-sapiente ma con una e una sola fermissima convinzione: sapere di non sapere, solo il dio è sapiente, e questo dio è il signore di Delfi, Apollo.

Ma di Socrate esistono immagini divergenti, difficilmente conciliabili e che spesso rispondono più alle intenzioni del loro costruttore, per denigrare o difendere o far eccellere, che alla verità storica.

Il Socrate descritto da Platone o da Senofonte si differenzia da quello di Aristofane per la ragione, non marginale, che mentre i primi due ne fanno un maestro eccellente che insegna non solo come si dovrebbe vivere, ma, persino, come si dovrebbe affrontare la morte e, quindi, morire; si tratta di una figura inserita in un sistema di pensiero che mantiene vivo il rispetto per le istituzioni cittadine, anche quando queste, per mezzo dei loro interpreti, commettono errori. Al contrario, il Socrate che si agita nei versi comici di Aristofane ha la presunzione esclusiva di insegnare come si deve vivere per raggirare lo stato e i propri concittadini. Se il Socrate platonico-senofonteo non si antepone allo stato, alla *polis*, o alle sue istituzioni democratiche, quello aristofane non solo si spende alacramente per il suo tornacon-

pensare di fare diventare uomini politici gli altri, se lui stesso non praticava la politica, se pure la conosceva”.

6 Platone, *Fedro*, 230 c-d. Inoltre, Diogene Laerzio, *Vite e dottrine*, cit., II, 22.

to, ma insegna anche come sovvertire l'ordine sociale demolendone le regole tradite ricorrendo a una biforcazione funzionale del discorso: il discorso forte e quello debole che niente hanno più a che fare con il contenuto di verità che ciascun discorso filosofico dovrebbe sempre mantenere saldo. Pertanto, se il filosofo platonico-senofonteo alla fine della sua predicazione insegna come si affronta con coraggio il pensiero del limite estremo dell'esistenza e, cosa ancor più importante, come ci si consegna a esso, al contrario quello aristofaneo non ha alcun interesse per questo tema, preso come è dalle vicende mondane e dai suoi affari materiali, e si sofferma a sottolineare che ciò che massimamente ha valore per l'uomo è il dover vivere furbescamente il momento presente. In questa divaricazione c'è tutta la vicenda ricostruita di Socrate: la duplice e inconciliabile immagine di un martire politico o di un attore politico eversivo. Tra le pieghe di questi inconciliabili ritratti si nasconde la reazione della città che genera da sé i fenomeni che la possono rendere serena o turbata più o meno nel profondo. Socrate, quale figlio di Atene, è un pensatore degenerato, un cittadino degenerato, un figlio degenerato, insomma, egli si è allontanato troppo dal *ghenos* cittadino o metropolitano. Probabilmente, sintomatica della malattia<sup>7</sup> mortale che affliggeva la città, la degenerazione socratica poteva anche rappresentare un tentativo di curare la malattia stessa, per restituire la *polis* al suo perduto vigore e alla sua funzione generatrice. Socrate non ha insistito fino allo stremo sulla metafora della levatrice per il solo gusto di farlo, o per ironia.

Si tratta di un Socrate totalmente lontano dalla posteriore fissazione platonico-senofonteica, con vaghi accenni laerziani, ma soprattutto rispecchia, nell'esagerazione comica, quel che doveva essere, almeno in misura minoritaria, la percezione della città di questo *bizarro* pensatore sempre scalzo e sconvenientemente brutto. Pertanto se il Socrate storico rappresenta, ha rappresentato e, forse, rappresenterà un enigma, lo stesso non si può dire per quello letterario, a patto di non cadere in equivoci e trasferire di piano l'uno o l'altro. Certo è che dopo la morte del maestro i suoi discepoli iniziarono a difenderne la memoria, fedeli a quel motto che vuole che dei morti non si parli se non per elogiarli e quindi solo bene (*de mortuis nihil nisi bene*). Vale per Socrate quel che scriveva Francesco Adorno per Platone: "non bisogna spiegare Platone con il 'dopo Platone' (con ciò che *dopo* è diventato Platone); occorre invece attraverso Platone [...] cercare di

7 Mario Vegetti, *Quindici lezioni su Platone*, Einaudi, Torino 2003, pp. 86-103.

cogliere i significati esatti dei termini usati”<sup>8</sup>, con il problema insormontabile che noi non sappiamo assolutamente quali siano le parole esatte di Socrate, non avendo egli scritto alcunché. Di Socrate, quindi, cosa dobbiamo cogliere con esattezza? Cosa possiamo prendere come autenticamente suo? Un dato semplice e del tutto estraneo ai dialoghi in cui il personaggio Socrate vive e dibatte: egli ci ha consegnato un modello, uno schema di pensiero che fa di lui l’archetipo del filosofo come ricercatore della verità. Di Socrate abbiamo l’*immagine* e non la persona, l’*outline* di un pensiero, ma non il fedele resoconto del suo pensiero, Platone può aver inventato tutto di sana pianta e riferito discorsi non autentici e del tutto infedeli. In fondo nessuno potrebbe conservare nella sua memoria l’esatto contenuto di un dialogo platonico<sup>9</sup> e riferirlo senza il supporto dello scritto. Mentre è esatto affermare il contrario, e cioè, che ognuno è in grado di conservare lo schema generale del pensiero socratico e ricostruirlo secondo le sue parole, mai quelle vere o pronunciate da Socrate. Ma la filosofia, e quindi il filosofo, cerca la chiarezza, la semplicità in ciò che è complesso e il complesso in ciò che è semplice<sup>10</sup>, si pongono entrambi in una condizione di *atopía*.

La *stravaganza* socratica, come sostiene Alcibiade, è multiforme: per un aspetto riguarda come egli appare a un osservatore per il suo modo di comportarsi, per un altro aspetto si concentra sul contenuto della sua filosofia, il suo pensiero. Un’altra manifestazione della stravaganza socratica riguarda i discorsi, il modo in cui vengono elaborati e in cui vengono condotti: per rimarcare l’*atopía* di Socrate, Alcibiade, ricorre all’immagine del sileno. Il giovane, ultimo esponente della nobilissima casata degli Alcmeonidi<sup>11</sup>, per parte di madre, dopo aver assicurato gli astanti che dirà soltanto la verità (*taleshê erô*) sul suo maestro, non senza averne avuto prima il consenso, afferma che per lodare Socrate non si può fare altrimenti se non ricorrendo a delle immagini (*eikónon*) a suo dire esemplificative della persona e del suo fare.

8 Francesco Adorno, *Introduzione a Platone*, Laterza, Roma-Bari 1994<sup>6</sup>, p. 3.

9 Anche il celeberrimo discorso di Pericle riportato da Tucidide non è fedele, ma è un resoconto più o meno fedele di quel che lo statista ateniese disse in quel frangente. Se le parole non sono quelle esatte, almeno sono vicine per ideologia a quelle che effettivamente furono pronunciate.

10 Robert Nozick, *Puzzle socratici*, Raffaello Cortina, Milano 1999, p. 2 e ss.

11 Lo stesso casato dal quale era venuto fuori Pericle, il quale fu anche affidatario dell’ancora fanciullo Alcibiade.

Effetto e preconditione della filosofia socratica è, secondo la peculiare visione di Aristofane, di sconvolgere la mente del suo interlocutore. Azione che è contemporanea a quella di inculcare germi di una gnoseologia di raffinata elaborazione, propedeutica per attingere un *telos* pedagogico che ha nella conoscenza del carattere dell'interlocutore il suo fondamentale momento iniziale e nella ristrutturazione del medesimo il suo momento finale. Questo è il momento intorno al quale ruota la rilettura di Aristofane del *modus agendi* del suo Socrate.

Il carattere è quell'insieme di convinzioni, vere o presunte tali, che ciascun individuo ha costruito nel trascorrere del tempo. *Ethos* inveterato che tiene insieme la comunità facendola riconoscere come città: una dimensione umana che condivide una direzione e che diviene collettività politica solo dopo aver stabilito le basi dell'agire stesso codificandole per il tramite di una costituzione, o *politeia*. Scardinare il carattere di un individuo di questa collettività organizzata significa, nella polemica aristofanea, consegnare la città nelle mani della triade *Kaos*, Nuvole e Lingua. Un disordine politico, per usare una formula quasi neutra, che potrebbe sfociare, se non opportunamente e duramente contrastato, nella *stasis*, che avrebbe annientato i progressi civili che il popolo greco aveva fino a quel momento conquistato. In fondo la *Teogonia*, il racconto del mondo divino escogitato da Esiodo per raccontare la nascita di un nuovo ordine cosmico, era anche il testo dal quale si iniziò a derivare anche il diritto positivo degli uomini. Giocare con gli dei, con la loro relazione con il mondo, come fa fare Aristofane a Socrate, significava anche mettere in crisi un modello di riferimento. Esautorare la triade esiodea Urano, Crono, Zeus per sostituirla con successive, nonché posticce, rielaborazioni razionali, si traduce nell'atto concreto di riconsegnare il mondo al caos, all'indistinto, al senza forma. Un regresso a una condizione primordiale inaccettabile attuato per mezzo della sacralizzazione dell'organo deputato a esprimere ciò che la razionalità escogita: la lingua, resa abile dal "pensiero insonne"<sup>12</sup> è ora pronta a ribaltare tutte le affermazioni nel loro contrario e ancora nel loro contrario e così via senza sosta, e sotto l'egida delle nuove divinità proteiformi le Nuvole, che anche plasticamente sottolineano l'inaffidabilità di una forma, sia essa mondana sia essa ideale. Le nuvole ammantano il cielo e il sole, generano nebbie noetiche e si concentrano nel mostrare il momentaneo e il trascorrente, il transeunte: ogni cosa grazie alle nuove divinità diviene poco visi-

12 Aristofane, *Le nuvole*, 420-422. Trad. it. di Guido Paduano.

bile, poco teoretica; crollano le certezze e si precipita di nuovo in quel caos iniziale dal quale Esiodo diceva che le prime cose furono tratte<sup>13</sup>. Il rovesciamento delle cose ventilato da Socrate di Aristofane intende colpire l'assetto attuale dell'Olimpo, e con esso sconvolgere l'ordine costituito, non si limita a riscrivere la storia divina. La triade aristofanea è verticistica, analogamente all'assetto attuale stabilito da Zeus e raccontato da Esiodo: Caos è il sovrano assoluto che sostituisce Zeus nel dominio sul mondo, ne assume il potere-carattere; le Nuvole sono le divinità di grado inferiore, le quali, proprio in virtù del loro essere multiformi e instabili nella forma, possono raggruppare in uno tutte le manifestazioni delle precedenti divinità *specializzate* e sottoposte al capriccio di Zeus; la Lingua, terza e ultima divinità, è preposta alla diffusione e alla dimostrazione di questa nuova costruzione unilateralmente stabilita dall'arbitrio socratico. La Lingua è usata abilmente per demolire l'intero sistema di valori, un modello di convivenza civile regolato da norme consuetudinarie. Socrate, dunque, nella critica di Aristofane, esautorate le tradizionali divinità, si spende per trovare adepti per la sua nuova visione, il suo nuovo universo di valori tutto fondato sulle parole e sui discorsi ingannevoli.

Il rischio più grande sia per il carattere di ciascun cittadino sia per la città stessa è di essere corrotti in modo irrimediabile dalla predicazione socratica. Infatti, stando ad Aristofane, Socrate somiglia a un cattivo maestro, un pericoloso pensatore che aggirandosi per le vie cittadine deliberatamente diffonde i germi della dissoluzione morale e politica della città. Da qui le accuse che verranno riproposte dai sostenitori del processo nel 399? Il Socrate che Aristofane attacca è quello *potente*, al massimo del suo *potere* e, quindi, della sua *pericolosità*. Vale per il filosofo quello che il commediografo aveva già fatto valere per Cleone:

E il poeta, che sono io, non porta i capelli lunghi, né vuole imbrogliarvi presentandovi per due o tre volte la stessa cosa, ma cerca di darvi sempre nuove idee, diverse l'una dall'altra e buone tutte. Ho colpito al petto Cleone quando era al massimo del suo potere, ma, una volta caduto, non ho avuto cuore di calpestarlo<sup>14</sup>.

13 Esiodo, *Teogonia*, 114-116: "Questo cantatemi o Muse, che abitate le olimpiche dimore, / fin dal principio, e ditemi quale per primo nacque di loro. / Dunque, per primo fu Caos e poi [...]". Trad. it. di Graziano Arrighetti.

14 Aristofane, *Le nuvole*, 545-550.

Socrate può essere fatto oggetto di strali irriverenti in quanto non è stato formalmente accusato di crimini verso la città. Con *Le nuvole* siamo ancora in un lasso di tempo compreso fra il 421 e il 417, ben lontani dal tragico 399; le irriverenti accuse di Aristofane intendono far aprire gli occhi ai suoi concittadini sul pericolo che la predicazione socratica implicava, amplificandone comicamente gli effetti e, forse, esagerando anche la forza di persuasione della persona che le difendeva e diffondeva. È contro l'immagine del Socrate fastidioso attaccabrighe, rompiscatole di professione che si scaglia Aristofane, quello dai tratti quasi super-umani, il cittadino modello, il soldato instancabile e generoso, l'uomo che rifugge da qualsiasi onore civile, quello che preferisce passare ad altri i premi. Insomma, il Socrate che verrà in seguito esaltato da Senofonte e Platone: l'infaticabile pensatore che non si lamenta né di dover camminare a lungo né di dover stare immobile, quello che non sente i morsi della fame, della sete e della stanchezza. Quello che si tiene alla larga dagli eccessi alimentari, alcolici ed erotici, quello che fa dell'autocontrollo il cardine della felicità umana. Dietro questa immagine fastidiosa, troppo pulita, quasi perfetta, di uomo e di cittadino, doveva, necessariamente, celarsi qualcosa di estremamente negativo. Contro questa immagine di uomo tutto controllo e nessuna impulsività Aristofane muove la sua accusa: empietà. Il suo Socrate non rispetta il culto degli dei civici, peggio ne introduce di nuovi e fantasiosi. Riferito alle Nuvole gli fa esclamare:

SOCRATE: Queste sono le divinità. Le altre sono tutte frottole

STREPSIADE: Ma in nome della terra, dimmi: Zeus, il signore dell'Olimpo, non è un dio?

SOCRATE: Ma quale Zeus? Non dire sciocchezze: Zeus non esiste!

STREPSIADE: Che dici? Allora chi è che fa piovere? Spiegami questo prima di tutto.

SOCRATE: Le nuvole, e te lo dimostrerò con prove inconfutabili. Hai mai visto piovere senza che ci fossero nuvole in cielo? Se fosse Zeus, dovrebbe far piovere anche se loro non ci sono, a cielo sereno<sup>15</sup>.

La devozione a queste nuove divinità produrrà individui rinnovati nel carattere e nel pensiero, abili nel condurre i propri affari nella direzione sperata. Ne dovrebbe derivare una città felice, una nella quale ciascuno si industria per portare a compimento il ruolo affidatogli dal destino e dall'intelligenza personale. Infatti, Strepsiade si infervora nel

15 Aristofane, *Le nuvole*, 365-371.

definire il nuovo cittadino rappresentante dell'educazione socratica appresa dalle divine Nuvoles:

STREPSIADE: Farò così. Mi fido di voi e mi preme la necessità ... colpa dei purosangue e del matrimonio, che è stata la mia rovina. Ora consegno loro il mio corpo; ne facciano quello che vogliono; mi infliggano percosse, fame, sete, caldo, freddo. Mi scuoino per farne un otre; purché possa sfuggire ai debiti e mostrarmi agli uomini ardito, facondo, audace, sfacciato, svergognato, inventore di frottole con la parola pronta, caudioso, codice vivente, nacchera, volpe, scaltro, flessibile, dissimulatore, viscido, spaccone, canaglia, volubile, molesto, leccapiatti. Purché mi chiamino in questo modo, possono fare di me quel che gli pare, anche salsicce da dare in pasto ai filosofi<sup>16</sup>.

Si indovina fra le righe l'immagine di Socrate secondo la personale visione di Aristofane. Insomma, Strepsiade, pressato dalla necessità, vuole consegnare il suo corpo alle Nuvoles e i termini usati, che abitualmente connotano negativamente il carattere di un cittadino, vengono qui, invece, esaltati nella speranza di passare dalla condizione di debitore a quella di uomo liberato dai debiti. Mentre questo dialogo si svolge, Socrate sta già pregustando la riconversione del malcapitato. Il linguaggio del Coro assume, inoltre, connotanti religiosi, i nuovi maestri di sapere vengono definiti sacerdoti. I filosofi sono i sacerdoti di questo nuovo culto e le Nuvoles stesse, novelle Muse, sostengono il pensiero, lo ispirano e sono le garanti della loro autenticità. Qui non c'è alcun bisogno di fare ricorso alla verità, tanto ricercata dal Socrate della tradizione platonica. Ad Aristofane non interessa il legame con la verità del pensiero di Socrate, per il momento è urgente ribadire la pericolosità rappresentata – e non solo per la *polis* – da un siffatto imbrogliatore, lo stesso che si è impossessato dell'agorà<sup>17</sup> per fare commercio di racconti mitici e frottole con l'intenzione di sconvolgere le menti dei passanti. Le Nuvoles, infatti, impartiscono al

16 Aristofane, *Le nuvoles*, 435-456.

17 Lo spazio urbano messo a disposizione dell'intellettuale fu l'agorà, la piazza degli scambi economici, politici e religiosi. Era questo il cuore pulsante della città, il simbolo stesso della democrazia. Cfr, Robin Osborne, *Did Democracy Transform Athenian Space?*, in "British School at Athens Studies", Vol. 15, BUILDING COMMUNITIES: House, Settlement and Society in the Aegean and Beyond (2007), p. 195: "There is no doubt that, outside the town, the constitutional changes of c. 507 BC politicised those Attic villages which acquired 'deme' status, added a new factor to rural residential decisions, and created a new, or at least newly pressing, need for spaces in which the citizen population identified with the particular deme could meet. It is unlikely that the immediate effect of the Kleisthenic reforms was at all drastic".

filosofo il compito di educare/convertire il cittadino ateniese al nuovo verbo, di modo che gli sia concesso di vivere con la fama e con “una gloria alta fino al cielo”<sup>18</sup> (γλέος οὐρανόμεγες). Ma prima occorre la riconversione al nuovo credo, e qui Aristofane non scherza più e si fa serissimo quando fa esclamare alle Nuvole e poi a Socrate:

NUVOLE: (A Socrate) E tu, comincia a erudirlo sugli elementi propedeutici. Scuotigli la mente, e metti alla prova il suo intelletto.

SOCRATE: Orsù, rivelami il tuo carattere. Quando lo conoscerò, potrò muovere all’assalto con nuovi espedienti.

STREPSIADE: In nome degli dèi, che vuoi fare? Radermi al suolo?<sup>19</sup>.

Solo l’apprendistato presso così valenti sacerdoti garantirà la fama promessa dalle Nuvole, il prezzo da pagare non è solo economico, Strepsiade sembra averlo ben compreso quando tenta di schermirsi chiedendo di non essere raso al suolo dalla confutazione socratica e dal suo peculiare modo di procedere. Se esito della educazione civile di Socrate deve essere l’abbandono delle certezze tradite, gli elementi propedeutici sono quelli che mirano alla demolizione morale dell’individuo, alla sua corruzione senza possibilità di ritornare indietro. Inoltre in questo modo di procedere socratico c’è qualcosa del Socrate che verrà poi descritto da Senofonte nei *Memorabili* quando sostiene che il suo maestro “parlava sulla base di ciò che egli stesso aveva compreso”<sup>20</sup>, un filosofo auto-nomo, autoreferenziale, o, come dice Aristofane, un “inventore di frottole con la parola pronta”. Questa immagine di un Socrate sofista cavilloso e snervante, che proponeva un suo personalissimo *pharmakon* reiterando la medesima domanda “Che cos’è x?” – domanda che avviava la confutazione elenchica e che spesso conduceva allo stallo e non alla definizione dell’oggetto cercato – viene ridicolizzata da Aristofane, e con essa anche il metodo socratico di indagine assimilandolo alla fastidiosa e capziosa pedanteria dei Sofisti, i quali avevano invaso le vie cittadine alla ricerca di discepoli da educare e dai quale ricevere cospicue somme di denari. Al Socrate che, come dirà poi Platone, aveva a cuore l’educazione sua e dei suoi concittadini in vista della costruzione di una comunità politica migliore e più consapevole, Aristofane aveva già opposto l’immagine della “zabetta di Atene”<sup>21</sup>, dell’irrefrenabile chiacchierone. Ciò che

18 Aristofane, *Le nuvole*, 460.

19 Aristofane, *Le nuvole*, 476-481.

20 Senofonte, *Memorabili*, I, 4.

21 Luciano di Samosata, *I filosofi all’asta*, 15, (στωμύλος, chiacchierone).

sembra essere massimamente pericoloso non è tanto la passione per le chiacchiere fastidiose che contraddistingue comicamente il Socrate aristofaneo, quanto la pretesa che la sua filosofia non sia solo parola ma vita vissuta. Muovere all'assalto del carattere significa costruire una via di conversione della propria vita su basi finora inedite e i cui esiti, peraltro, sono imprevedibili, o, se non lo sono, appaiono, comunque, sempre negativi. Se, dunque, il Socrate storico, o platonico, si illudeva, con la sua predicazione quotidiana, di offrire un efficace rimedio alla città malata, quello restituito dal comico aveva i connotati di un portatore di caos, anzi di un suo inesauribile costruttore. Con questo lavoro certosino sulle anime, il fastidioso filosofo scardinava le certezze e le regole, metteva in pericolo la vita civile e l'universo morale degli ateniesi: il suo corpo era diventato il luogo di scontro della nuova ideologia e non più il momento in cui si esprimeva il massimo esempio di coerenza tra vita pensata e vita vissuta.

L'immagine di Socrate sovvertiva, anzi doveva sovvertire, il canone, doveva mostrare e dimostrare che non era sbagliato continuare a credere nella bellezza esteriore come riflesso di quella interiore, per cui un individuo esteticamente brutto doveva anche essere moralmente brutto. Si tratta del noto ideale etico-estetico della *kalokagathía*<sup>22</sup> mediante il quale il filosofo perde ogni relazione con l'altissimo ideale e gli viene rimproverata la sua bruttezza, quasi si trattasse di un nuovo Tersite<sup>23</sup>. Questo insistere sull'aspetto esteriore brutto contribuirà alla costruzione dell'immagine del Socrate sileno, che sarà resa immortale dall'Alcibiade del *Simposio* platonico. Per descrivere il personaggio Socrate, così come era percepito dai suoi concittadini, Alcibiade ricorre ad uno stratagemma:

Socrate, signori, io tenterò di lodarlo così, mediante immagini. Costui forse crederà che io cerchi gli aspetti più ridicoli, ma l'immagine ci sarà in vista del vero, non del ridicolo. Giacché affermo per certo che egli assomiglia, in modo perfetto, a quei sileni – posti nelle botteghe degli scultori – che gli artigiani elaborano, dotandoli di zampogne o di flauti, e i quali, aperti in due, rivelano all'interno di possedere immagini di dei<sup>24</sup>.

22 Sulle origini del termine si veda Walter Donlan, *The Origin of Καλὸς Κάγαθός*, in "The American Journal of Philology", Vol. 94, 4 (Winter, 1973), pp. 365-374.

23 Tersite è il prototipo della bruttezza del corpo umano, al quale si associano tutte le peggiori qualità mortali, si veda Omero, *Iliade*, II, 212-224: "Era l'uomo più brutto che venne sotto Ilio". Trad.it. di Rosa Calzecchi Onesti.

24 Platone, *Simposio*, 215 a-b. Trad. it. di Giorgio Colli.

Socrate rivela un aspetto divino se, e quando, si riesce a superare l'aspetto irritante e respingente della sua conformazione fisica. Il Socrate che viene tramandato dalle fonti antiche viene sempre descritto come un uomo palesemente brutto, con la pancia prominente e gli occhi protrusi, il viso piatto e largo, esageratamente largo e piatto, elementi che contraddicevano i canoni estetico-morali della *kalokagathía* contribuendo alla creazione della maschera silenica di Socrate; una maschera brutta nel senso che nella percezione comune essa non si riferiva soltanto alla bruttezza esteriore, ma era lo specchio anche di una cattiva inclinazione. La bruttezza, quindi, connotava Socrate come pessimo cittadino e non, invece, come cittadino esemplare, una persona la cui frequentazione non era raccomandabile in quanto avrebbe corrotto gli animi. Insomma, Socrate con la sua bruttezza inverava l'opposto della *kalokagathía*: brutto come un sileno e insolente come il satiro Marsia<sup>25</sup> non poteva passare inosservato ai suoi concittadini, né risultare piacevole la sua frequentazione.

Nell'immagine costruita da Aristofane, al di là della demolizione estetica, centrale risulta il concreto pericolo che la filosofia di Socrate celi, in quel fluire inarrestabile di parole e in quel criptico intrecciarsi di discorsi, il male maggiore della città: la fine dell'*isonomía* e il conseguente restaurarsi di un regime improntato al *kràtos*<sup>26</sup>. Il filosofo è mostrato come il conduttore di indagini scientifiche, o pseudo tali, che hanno lo scopo di confondere l'interlocutore e di trasportarlo su posizioni di forte contrapposizione prima con se stesso e quindi con la *polis* stessa. Mutare la mente del cittadino significa snaturare la città, le sue credenze condivise e le sue istituzioni. Aristofane sembra avere presente che il movimento sofistico, e con esso Socrate, rappresentava una seria minaccia per la tenuta delle istituzioni e della convivenza civile, il ritorno al caos, all'individualismo e, peggio, alla legge della forza. Forse, Aristofane, intravedeva sullo sfondo lo spauracchio più temuto dai cittadini ateniesi, i germi di una possibile restaurazione di un regime tirannico che con molta fatica era stato sconfitto e bandito dalla *polis*. Insomma, gli attacchi alla giustizia erano intollerabili, chiunque ne fosse l'artefice.

Aristofane, al termine di una serrata indagine delle qualità del carattere di Strepsiade, fa inveire Socrate così:

25 Gli viene attribuita una grande abilità nel suonare il flauto, a tal punto da osare sfidare Apollo in una gara. Sconfitto dal dio, venne scorticato vivo e appeso a un albero. Apollodoro, *Biblioteca*, I, 4.

26 Si veda Domenico Musti, *Demokratía. Origini di un'idea*, Laterza, Roma-Bari 1995.

SOCRATE: Per l'ispirazione, per il caos, per l'aria, mai ho visto uno più rozzo, incapace, stupido, smemorato. Non ha ancora finito di sentire quattro sciocchezze che già se le è dimenticate. Via proviamo a chiamarlo fuori alla luce. Dove sei, Strepsiade? Vieni, e portati fuori il letto<sup>27</sup>.

Con questo sfogo Socrate non soltanto mette in risalto la scarsa qualità intellettuale del suo nuovo allievo, ma sembra essere anche fraudolentemente consapevole del fatto che tutto il suo insegnamento non si risolva in nient'altro che quattro sciocchezze (ἄττα μὲν καὶ μανθάνων) spacciate per verità, con il solo scopo, peraltro poco nobile per un cittadino ateniese libero, di farsi pagare. La *paideia* socratica non si addice a un cittadino che si dovrà occupare delle faccende cittadine, conoscere i piedi metrici per fare bella figura nei convivi, saper distinguere i sostantivi maschili da quelli femminili, per non confondere il pollo con la polla la mano con la man<sup>a</sup><sup>28</sup>, e via di seguito, sono inutili per la vita politica. Quattro sciocchezze, appunto, che non aiuterebbero Strepsiade a risolvere i suoi problemi e non aiuterebbero la comunicazione tra i cittadini. Inoltre, demolire le convenzioni sul linguaggio significa minare la possibilità stessa di una comunicazione tra i cittadini. Come potrebbero comprendersi reciprocamente giudici e imputati, come risolvere una questione legale se le parti non riescono più a comunicare? Queste sono esagerazioni del commediografo che intendono però raggiungere un esito serissimo: avvertire la comunità cittadina dei rischi ai quali si sta esponendo seguendo gli insegnamenti dei nuovi maestri di verità, insieme indica il *milieu* dal quale questi attingono i loro clienti. Lo scopo non è costruire una nuova classe di cittadini partendo da principi morali, al contrario si fa leva sull'ignoranza dell'interlocutore e la si mostra in piena evidenza. Strepsiade interrogato secondo il metodo dialettico alla domanda di avvio di Socrate non risponde in maniera congrua, o meglio risponde precisando le sue reali motivazioni di studio:

SOCRATE: Dimmi, che cosa vuoi imparare, di tutte le cose che non sai?

Misure, ritmi versi?

STREPSIADE: Misure. Il fornaio mi ha appena imbrogliato sul peso.

[...]

SOCRATE: Ma va in malora, ignorante e imbecille che non sei altro! Vediamo di farti imparare i ritmi.

STREPSIADE: Roba che si mangia?

27 Aristofane, *Le nuvole*, 627-633.

28 Aristofane, *Le nuvole*, 660-674.

SOCRATE: Servono a fare bella figura in società; distinguendo i piedi enopli dai dattilici:

STREPSIADE: Ma i piedi li conosco.

SOCRATE: Ah sì; e allora dimmi, che piede c'è oltre questo (*indicandosi il piede destro*).

STREPSIADE: Questo, che io sappia. (*indicando il piede sinistro*).

SOCRATE: Razza di ignorante!<sup>29</sup>

Il Socrate di Aristofane irride l'ignoranza altrui. Proprio lui, quello che nelle piazze cittadine sosteneva di non conoscere le risposte alle domande che poneva, e lo riteneva persino un vantaggio su quanti andavano escogitando soluzioni, a suo dire, fantasiose a problemi serissimi. Lo stesso Socrate, insomma, era fermamente convinto che alcune conoscenze sono innate e che il non possederle significa essere simile a un animale. Ma il suo sapere di non sapere conteneva un trucco retorico: egli non ha mai affermato di essere ignorante in modo totale e irrimediabile, al contrario Socrate conosceva le basi e le regole etico-morali della sapienza *socratica*, convinzioni che si possono riassumere nelle seguenti regole di condotta: nessuno commette il male volontariamente, ma solo per ignoranza del bene<sup>30</sup>, è meglio patire un'ingiustizia che commetterla. Socrate, dunque, affermava soltanto di ignorare la risposta alla domanda "Che cos'è X?". Insomma, Aristofane ribalta contro Socrate quella che, con una felice formula, Gregory Vlastos ha definito il "paradosso centrale di Socrate"<sup>31</sup>: Socrate afferma di non aver certezze infallibili, ma di avere solo credenze che hanno superato la prova elenchica, quella che rende democratica la ricerca del sapere e la sua acquisizione, come pare sia implicitamente affermato da Hans Georg Gadamer:

[...] la pretesa di sapere, che Socrate sottopone ad esame, è una pretesa nobile. Non si tratta di un sapere, che uno avrebbe e un altro no — non si tratta, quindi, di un sapere per il quale si segnalano soltanto i «saggi», bensì di un sapere che ognuno deve pretendere di avere, e quindi cercare instancabilmente, nel caso non l'abbia. Perché la pretesa di possedere questo sapere costituisce il modo di essere della stessa esistenza umana: si tratta del sapere che ha come oggetto il bene, l'*areté*. È proprietà dell'essere dell'uomo che questi si comprenda nella propria *areté*, si comprenda cioè in base alle possibilità che egli è, in base a ciò che può essere<sup>32</sup>.

29 Aristofane, *Le nuvole*, 637-655.

30 Su questo riassunto del profilo intellettuale di Socrate si veda Nozick, *Puzzle socratici*, cit., p. 173 e nota 1 p. 423.

31 Gregory Vlastos, *Socrate: il filosofo dell'ironia complessa*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p. 4.

32 Hans Georg Gadamer, *Studi platonici*, Marietti, Casale Monferrato 1983, vol. I, p. 45.

Pretesa sicuramente nobile da parte del Socrate *ufficiale* e non di quello eversivo della commedia, poiché quest'ultimo ribalta proprio l'*areté* e il suo presentarsi alla coscienza individuale come un dovere, o cura, personale da trovare per farne il faro della propria condotta. Socrate sottopone a indagine dialettica, alla forza della dialettica, il povero Strepsiade, ma solo per sconvolgerne la mente, per saggiarne il carattere e riconvertirlo all'utile più bieco e immediato. In spregio all'alto ideale democratico della virtù come condivisione tra persone dotate di un *idem sentire* che le affratella, il cattivo maestro aristofaneo lavora per rafforzare l'egolatria e l'autoreferenzialità, per adombrare il risorgere di una figura politica odiata e temuta dagli ateniesi, il tiranno<sup>33</sup>. Ogni tentativo in tale direzione doveva essere immediatamente denunciato e combattuto. Nella nascente democrazia ateniese sovrana era la legge, quella che regolava i rapporti tra cittadini garantendo diritti uguali e doveri uguali. Ora, Socrate, che nella realtà quotidiana di Aristofane, si aggirava per l'*agorà* predicando l'altissimo valore del discorso svincolato da qualsiasi rapporto con la verità, quindi da una legge garante di autenticità, che insegnava come aggirare le istituzioni cittadine, le regole del buon vivere civile, poneva come elemento qualificante del discorso solo il capriccio personale. Strepsiade non vuole pagare i debiti che ha contratto, allora paga Socrate per apprendere come ingannare il suo creditore, ovvero la *polis* e le sue regole sul debito, stabilite da Solone stesso. Socrate si prepara a istruire Strepsiade su come liquidare il diritto, muovendo dalle regole sul debito imposte dal fondatore della democrazia<sup>34</sup>. L'operazione del commediografo è mostrare al pubblico della commedia quali saranno gli effetti dell'insegnamento socratico, e dei sofisti suoi pari, se non verranno messi in condizione di non nuocere oltre alla città. Ovviamente, Aristofane, non pensa neanche alla possibilità di chiedere la condanna a morte per Socrate, come altri faranno, il suo

33 Si veda Fulvia De Luise, *I filosofi e la città*, in Alessandro Barbero (direttore), *Storia d'Europa e del Mediterraneo. I Il mondo antico. Sezione II. Volume IV: Grecia e Mediterraneo dall'età delle guerre persiane all'Ellenismo*, Salerno Editrice, Roma 2008, p. 595 e ssg: "L'opposizione alla tirannide in sé [...] si impone come sigla dell'identità politica ateniese". Sulle origini del termine tiranno, Santo Mazzarino, *Fra Oriente e Occidente. Ricerche di storia greca arcaica*, Rizzoli, Milano 1989, p. 185: "[...] quanto al concetto e al nome di tyrannos, questo è un concetto e un nome popolare greco, il nome con cui si indica prima il 'signore' senz'altro, poi [...] colui che [...] fonda la sua autorità sulla forza". Carmine Catenacci, *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, Bruno Mondadori, Milano 1996, specialmente Introduzione.

34 Su questa problematica si veda Musti, *Demokratia*, cit. pp. 283284.

compito lo ritiene esaurito nel gioco teatrale del mostrare-dimostrare-denunciare.

Quando Socrate, dopo aver abbandonato il suo allievo ai dubbi e alle circonvoluzioni noetiche, riappare sulla scena della commedia-città, dopo averlo maltrattato, riconsegna di nuovo il suo allievo alle voraci cimici. Strepsiade, martoriato nel pensiero e nel fisico, ormai preda dello sconforto, si rivolge alle nuove divinità della città socratica, le Nuvole, queste lo consigliano in continuità con il pensiero socratico: “CORO: Non devi riposare su un letto di rose; devi solo coprirti. E poi bisogna trovare un tranello, un’idea truffaldina”<sup>35</sup>. Tutte le idee truffaldine che verranno in mente a Strepsiade non saranno giudicate idonee dalla esigente furfanteria socratica e saranno riconsegnate, in malo modo, al mittente. Anzi, il loro inventore finirà per essere allontanato dal maestro. Se il Socrate storico sosteneva che sapere era ricordare il già visto nel mondo delle idee, quello aristofaneo insiste sì sulla memoria come strumento di reminiscenza ma non per fini etici. Uno stremato Strepsiade, smemorato e dubbioso, giunto allo stallo, bloccato dai forti pensieri di Socrate, mostra alla città l’altro capo di imputazione che porterà Socrate alla rovina: corruzione dei giovani. È una corruzione duplice, sia morale sia intellettuale. Qui ritorna l’immagine del Socrate-sileno, sofista ed eversivo che plagia le menti dei giovani, quella stessa maschera che nell’arte plastica ha contribuito a fissare l’immagine brutta di Socrate, la caricatura del filosofo che, per troppa e intensa attività speculativa, diviene strano e brutto. Nella caricatura di Aristofane Socrate è anche un pericoloso nemico delle nascenti istituzioni democratiche, e per dimostrare, ancora una volta, la pericolosità del sileno Aristofane cambia scolaro. Strepsiade, stremato dal *pensiero insonne*, e dalla mancanza di sonno dovuto alle continue punture delle cimici, decide di porre fine alla sua carriera di scolaro socratico e chiede aiuto alle Nuvole che rispondono in modo perentorio:

STREPSIADE: E ora che ne sarà di me, disgraziato? Non ho imparato a usare bene la lingua, e sono rovinato. Nuvole, datemi voi un buon consiglio.

CORO: Vecchio, il nostro consiglio è questo: se hai un figlio cresciuto mandalo a scuola al tuo posto.

STREPSIADE: Un figlio ce l’ho e coi fiocchi! Ma non vuole andare a scuola, che posso farci?

CORO: E tu glielo permetti?

35 Aristofane, *Le Nuvole*, 725-730.

STREPSIADE: Però ha un bel fisico, pieno di vita; è figlio di una dama! Ora vado da lui e se non accetta, lo butto fuori di casa. Tu, Socrate, rientra in casa e aspettami un momento<sup>36</sup>!

Il figlio di Strepsiade è, contrariamente al maestro sileno, bello e pieno di forze vitali, un ragazzo sportivo che preferisce andare a cavallo piuttosto che perdere tempo dietro le inutili chiacchiere dei maestri. Il giovane Fidippide rientra nel canone del giovane *καλός τε κάγαθός*, ovvero in ossequio al principio che il bello esteriore è manifestazione del bello interiore. La scarsa inclinazione per lo studio viene compensata dalla esuberanza fisica e dalla bellezza, così erano i giovani che Socrate intendeva corrompere con le sue parole. La sostanza dell'accusa che Aristofane vuole mostrare al suo pubblico, ai cittadini di Atene, è la seguente: Socrate-sileno e Socrate-corruttore trovano una sintesi in Socrate-eversivo, quello che sostiene senza timore che non esiste una morale assoluta e sempre valida, ma una soggettiva e sempre volubile e dipendente in tutto dalla disposizione delle parole nel discorso più forte. La parola ha un potere immenso, non arginabile. Si tratta in realtà di due momenti dialettici esaltati dalla sofistica che Aristofane porta in scena come due personaggi: Discorso giusto e Discorso ingiusto; questi si combattono senza sosta ma non per affermare una verità teoretica e fondata su dati di verità, ma su capricciosità personali, mutevoli secondo le circostanze date. Sulla scena il primo Discorso tenterà di conservare i principi etico fondamentali e quelli morali condivisi, il secondo tenterà, al contrario, di dimostrare la loro vetustà, infondatezza e inapplicabilità. Il combattimento avviene per il tramite delle parole che compongono i discorsi, corrompono le ragioni e gli assetti morali di ciascun partecipante al confronto. I *logoi* persuasivi si scontrano con le esigenze persuasive per dimostrare che ciò che a discrezione soggettiva dirimerà la questione dibattuta non è un principio di verità riconosciuto dalle parti in causa, ma il particolarissimo giudizio *utile per me*.

La futura immagine platonica del filosofo amante del sapere per il sapere è sgretolata anzi tempo da Aristofane: l'interesse personale è prioritario e prevaricante, in nessuna circostanza si tratta di abdicare all'imperativo etico-morale di perseguire esclusivamente il proprio utile. Nella costruzione comica si cela un'intenzione serissima, come già detto più volte: mostrare agli ateniesi quanto pericoloso fosse

36 Aristofane, *Le nuvole*, 791-803 [ἔστ' ἔμοιγ' υἱὸς καλός τε κάγαθός].

quell'uomo che si spacciava per sapiente, che si mascherava da maestro, ma che in realtà era il vero volto del distruttore della concordia civica. Strepsiade, con la sua poca cultura e i suoi interessi economici da curare, è il prototipo, l'archetipo, della vittima potenziale dei Sofisti, o di Socrate. Strepsiade si trova nella condizione teoretica più fortemente sostenuta da Socrate, egli sa di non sapere e, forte di questa unica conoscenza, si dispone a imparare. Strepsiade avverte la città che i più deboli sono le prime e più sicure vittime della spregiudicatezza dei nuovi maestri sempre pronti ad approfittare dei patrimoni altrui; i sottili distinguo sul genere delle parole, sulle forme della verità sottile, sulle poliedriche manifestazioni di un'attività intellettuale insonne e mai soddisfatta, manifestano gli esiti della divaricazione tra Discorso giusto e Discorso ingiusto. Strepsiade, ingenuo contadino inurbato grazie a un matrimonio mal costruito e peggio riuscito<sup>37</sup>, si lascia convincere, ancora prima di conoscerla, che la via della libertà dai creditori passa per il discorso ingiusto, per quello che rovescia la legalità e afferma il punto di vista soggettivo, pertanto pretende di vincolare la realtà alle sue risultanze bislacche. Strepsiade così come sa di non sapere, allo stesso modo sa che è giusto imparare il discorso ingiusto per vincere nei tribunali. Demolire ciò che è nella sua coscienza come reminiscenza per affermare ciò che nella consapevolezza rappresenta la via di uscita da una situazione avvertita come negativa e pesante.

Il dialogo tra le due opposte tipologie di discorsi oscilla da una trivialità a un ragionamento sottile sulla morale tradizionale, lo spettatore può finalmente comprendere che la nuova tipologia discorsiva è costruita sull'esaltazione dei disvalori, e così è indotto a porre attenzione ai pericoli che essa comporta<sup>38</sup>. Confuso per bene, il cittadino ateniese diviene oggetto di molestie intellettuali da parte di un sileno incattivito che lo attende nell'agorà per rammollirlo con le sue suggestive indicazioni di condotta. Se il Discorso giusto raccomanda di frequentare le palestre e non i bagni caldi, di non sprecare il proprio tempo parlando di frivolezze nelle piazze, ma di frequentare l'Accademia, se il tradizionale modello educativo viene esaltato dal Discorso giusto, l'ingiusto

37 Aristofane, *Le nuvole*, 42-48: “[...] Le fosse venuto un colpo, alla mezzana che ha combinato il matrimonio con tua madre! Io facevo una vita beata, campagnola, umile, senza riguardi, come veniva, tra le api, le pecore, la sansa. E contadino com'ero, sono andato a sposare una di città, la nipote di Megacle figlio di Megacle, superba, raffinata, piena di fronzoli”.

38 Aristofane, *Le nuvole*, 889-1103.

si affretta a dimostrare che ciò che non esiste, e in senso assoluto, è la giustizia. Tutto è relativo all'affermazione dell'interesse particolare, del momento. Il Discorso ingiusto così si presenta al pubblico: "I filosofi mi chiamano 'discorso minore' perché primo fra tutti ho trovato argomenti contrari alla legge e alla giustizia. Vale più di ogni tesoro saper vincere una causa sbagliata"<sup>39</sup>. La temperanza e il buon costume civico non valgono più nulla, contano soltanto i mucchi di talenti [ἢ τάλαντα πολλά]<sup>40</sup> che si riescono ad accumulare, come astutamente ha saputo fare Iperbole, quello delle lanterne. Questa nuova *paideia* avrebbe costruito una classe di cittadini confusi e moralmente degradati, dediti ai piaceri venerei e alle chiacchiere nelle piazze cittadine, deboli fisicamente e quindi inadatti a difendere la città dai suoi nemici esterni. Nella serrata battaglia tra le due opposte tipologie di discorsi sarà il Discorso giusto a soccombere, momentaneamente.

A rianimare i valori dell'antica educazione dei cittadini sarà l'azione teatrale, e toccherà a Strepsiade dimostrare che il relativismo è il male maggiore e il vero nemico da abbattere con qualsiasi mezzo a sua disposizione. Infatti, il contadino inurbato, dopo aver tentato di allontanare i creditori per il tramite del figlio, Fidippide, abilmente educato da Socrate, paga in prima persona l'abilità retorica del figlio, il quale gli dimostra come sia non solo logicamente fondato ma anche moralmente corretto bastonare il proprio padre e/o la propria madre. A Strepsiade non rimane che maledire se stesso e la sua ostinazione a volere ottenere un vantaggio personale, senza badare alle regole del vivere civile. Si rivolge, rinsavito, al figlio e vuole compiere l'azione giusta:

STREPSIADE: Cosa dura, ma giusta. Non dovevo cercare di rubare il denaro preso a prestito. (*A Fidippide*) Ora vieni con me, dobbiamo fare a pezzi Socrate e il maledetto Cherofonte, che ci hanno imbrogliati.

[...]

STREPSIADE: Pazzo, pazzo! Come sono stato pazzo a ripudiare gli dei per causa di Socrate! Ma tu carissimo Ermes, non ti adirare con me, non punirmi. Abbi pietà: le chiacchiere m'avevano confuso il cervello. Consigliami tu, se gli devo fare causa, o che altro. Dici bene: niente processi. Meglio incendiare subito la casa di quei chiacchieroni. Vieni qui Xantia; porta la scala e il piccone, poi sali sul pensatoio e demolisci il tetto. Fallo per amore del tuo padrone. Così la casa gli crollerà addosso. E portatemi una fiaccola accesa; per quanto cialtroni siano oggi me la pagano<sup>41</sup>.

39 Aristofane, *Le nuvole*, 1036-1045.

40 Aristofane, *Le nuvole*, 1065.

41 Aristofane, *Le nuvole*, 1476-1492.

In conclusione, profetica o meno, l'intelligenza comica di Aristofane anticipa le future accuse al Socrate storico. Programmaticamente annuncia con largo anticipo, nella commedia, qual'è il rovesciamento dei valori che la sofistica e Socrate stavano praticando nella coscienza civile ateniese del tempo: “[καὶ σ’ ἀναπείσει [1020] τὸ μὲν αἰσχρὸν ἅπαν καλὸν ἡγεῖσθαι, τὸ καλὸν δ’ αἰσχρὸν] ti persuaderà che è bello ciò che è turpe e turpe ciò che è bello”, il rovesciamento dei canoni della *kalokagathía*, l'immagine del Socrate sileno che costruirà Alcibiade nel *Simposio* platonico è, per il momento, quella del cattivo cittadino che, attraverso il luccichio dei discorsi, mostra una bellezza esteriore che non rispecchia quella interiore; la statuetta del Sileno non è l'involucro esterno che custodisce la preziosa immagine del dio al suo interno, al contrario è ciò che viene custodito all'interno della *statuetta luminosa* del *logos* socratico. Come osserva Paul Zanker:

Già il primo ritratto di Socrate, nelle *Nuvole* di Aristofane (423 a.C.), si prende gioco del suo aspetto: come i suoi discepoli, egli è un morto di fame, sporco, pallido e smagrito a furia di sforzi e privazioni, un uomo che trascura il proprio aspetto esteriore, si lascia crescere i capelli, sta in giro per la città a piedi nudi squadrandolo e fissando le persone con l'intenzione di mettere alla prova su di esse le sue deleterie arti mentali. [...] un'idea dello scherno con cui ad Atene si trattavano i nuovi *maîtres à penser* dell'età periclea, quello stesso scherno di cui Aristofane si serviva nelle sue canzonature: il troppo pensare e l'esercizio intellettuale non sono cose da gente per bene, fanno diventare le persone strane e oggetto di derisione<sup>42</sup>.

42 Paul Zanker, *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Einaudi, Torino 2009, pp. 36-38.



La “società stretta” di Leopardi  
Luci e ombre della metropoli (francese ma non solo)  
*di Antonella Del Gatto*

Le considerazioni sociologiche e antropologiche di Giacomo Leopardi sul concetto di civiltà vanno di pari passo con le grandi questioni filosofiche che nutrono lo *Zibaldone* all'insegna di una serie di rapporti oppositivi di tipo dialettico: ragione/immaginazione, antico/moderno, poesia/filosofia, vero/falso. Questo, che è un dato finalmente acquisito dalla critica solo nell'ultimo decennio<sup>1</sup>, mi sembra l'aspetto più innovativo dei lavori critici di Francesco Iengo nell'ambito degli studi leopardiani sull'indebolimento del corpo, sulla vecchiaia, ma soprattutto sul confronto tra città piccola e città grande, che assume a tratti i connotati della comparazione tra il concetto classico di città occidentale e quello ottocentesco di metropoli<sup>2</sup>.

Alle pagine 162-163 dello *Zibaldone*, in data 10 luglio 1820, si legge:

La civiltà moderna ci ha portati al lato opposto dell'antica, e non si può comprendere come due cose opposte debbano esser tutt'uno, vale a dire civiltà tutte e due. Non si tratta di piccole differenze, si tratta di difficoltà sostanziali: o gli antichi non erano civili, o noi non lo siamo<sup>3</sup>.

Qui Leopardi non formula semplicemente una negazione della civiltà moderna, ma, fuor di retorica, pone un quesito a cui dare una risposta: si può chiamare civiltà l'attuale? La risposta la dà sei anni

- 1 Soltanto nel 2008 è stato dedicato un convegno recanatese agli aspetti antropologici del pensiero leopardiano. Se ne possono leggere gli atti: *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, a cura di Chiara Gaiardoni, Prefazione di Fabio Corvatta, Olschki, Firenze 2010.
- 2 Per cui cfr. in questo volume il saggio *Urbano, più che urbano e i social network* di Mario Perniola e Enea Bianchi, in particolare i primi due paragrafi.
- 3 Cito da Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, 3 voll., Garzanti, Milano 1994 (abbreviazione: Zib seguita dal numero di pagina dell'autografo).

dopo, quando ammette che “queste due civiltà sono e debbono essere considerate come due civiltà diverse, o vogliamo dire due diverse e distinte specie di civiltà, ambedue realmente complete in se stesse” (Zib 4171): entrambe civiltà, sebbene in modi e forme differenti. Tutta la riflessione leopardiana sulla civiltà moderna e sulla società di massa (e dunque sulla società metropolitana) è un difficile esercizio acrobatico per restare in equilibrio sul filo teso tra negazione e rifiuto dei principi della modernità e accettazione (non passiva) di quei principi come unici possibili cardini dell’esistenza dopo il tramonto degli ideali classici. Lo sforzo di Leopardi per capire le dinamiche interne ai processi mediatici che conducono ad una socialità complessa che si fonda su compromessi aleatori e discutibili tra ragione e immaginazione, ha qualcosa di eroico: è un’analisi che investe tutti i campi del sapere, da quello filosofico/scientifico a quello linguistico e letterario, nella convinzione che non si può esaminare un organismo moderno con sistemi (e con un linguaggio) antichi, e che è necessaria una strumentazione retorica affatto nuova per affrontare un mondo che non rientra più nei canoni dell’estetica classica.

La società moderna, dominata dal falso e dall’esteriorità (la moda è il suo nume tutelare), è pur sempre capace di partorire nuove illusioni, immaginazioni, sentimenti, nati appunto dalla falsità, dall’artificio, e non dalla natura. Questo ragionamento – che è una conquista progressiva da parte di un autore che nel corso degli anni si mostra sempre meno schiavo dei pregiudizi classicistici e che va di pari passo con l’evoluzione della riflessione sullo stile letterario dei moderni rispetto a quello degli antichi – è chiaramente espresso nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’Italiani*<sup>4</sup>. Esso nasce in realtà da una sorta di rivoluzione che si può definire (in senso lato) linguistica, che Leopardi attua relativamente al modo di relazionarsi col mondo e con la storia, da una sorta di azzeramento dell’apparato retorico relativo tanto alla tradizione classica (non solo letteraria) quanto alla Rivoluzione francese, che costituisce indubbiamente una frattura potente nella storia della cultura occidentale. Essa ha sovvertito un ordine che sembrava eterno e la società nata da questo sovvertimento è presieduta dall’opinione pubblica: lascito fondamentale della Rivoluzione alle società europee e principio di perpetuo mutamento. Leopardi è perfettamente consapevole che si sta avviando una rifondazione della

4 Per le citazioni mi servo di Giacomo Leopardi, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’Italiani*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Rizzoli, Milano 2006 (abbreviazione: Discorso).

società su basi nuove: in seguito alla dissoluzione dei principi morali, la ragione mette a punto strumenti inediti per interpretare il mondo e trovare nel presente un equilibrio basato per forza di cose su un tipo nuovo di morale. Nella società moderna, i paesi più avanzati e in particolare la Francia

hanno un principio conservatore della morale e quindi della società che benché paia minimo, e quasi vile rispetto ai grandi principii morali e d'illusione che si sono perduti, pure è di un grandissimo effetto. Questo principio è la società stessa (Discorso 50).

Si è dunque trovato un surrogato interessante dell'etica antica perduta per sempre: ovvero si è sviluppata un'intensa vita associata, definita da Leopardi "società stretta". Essa è un genere particolare di società, che non sostituisce ma affianca la "società generalmente presa"<sup>5</sup>. È proprio l'esistenza o meno di questo doppio a decidere della modernità di una società; e la Francia, che già nel '21 era definita come "la nazione più socievole di tutte, la sede della società", non può che essere "il termometro di tutto ciò ch'è moderno" (Zib 1999-2000: 27 ottobre 1821). Eppure questa società stretta, che nel *Discorso* del '24 appare essere l'unico rimedio all'estinzione delle grandi illusioni mitologiche dell'antichità, in alcune pregresse note dello *Zibaldone* viene considerata come una vera e propria contraddizione: "Il dir società stretta, massime umana, è contraddizione, non solo rispetto alla natura ec. ma assolutamente, rispetto a se stessa, ne' termini, e rispetto alla nozione di queste parole" (Zib 3788). Ciò perché il conflitto d'interessi e di desideri che si genera in una società stretta accresce l'odio dell'uomo verso i suoi simili; ragion per cui la natura aveva destinato l'uomo a "niuna società, o scarsa o larga" (Zib 3785).

Nel *Discorso*, per una maggiore propensione a capire la specifica natura dell'epoca moderna e per un acuitizzato interesse nei confronti dell'aspetto sociologico e comunicativo dell'esistenza, scopriamo un'articolazione più complessa delle idee, di cui è prova proprio la riformulazione del concetto di "società stretta": non più un equivalente della società moderna, bensì una stretta, regolata, uniforme ed evoluta vita di relazione, che si verifica solo in alcuni paesi e che costituisce l'unica controtendenza aggregante alla dispersione provocata dalla

5 Con "società generalmente presa" Leopardi intende "il convitto degli uomini per provvedere scambievolmente ai propri bisogni, e difendersi da' comuni danni e pericoli" (Discorso 51).

strage delle illusioni. Vale la pena notare che dopo il 1824, a parte un pensiero del 18 aprile 1825, non si trovano più nello *Zibaldone* appunti sulla società stretta, come se quella riflessione fosse stata insieme trasfusa nel *Discorso* ma anche annullata dal livello della riflessione in esso raggiunto.

In Francia, dunque, vi è questo tipo particolare di società che "consiste in un commercio più intimo degl'individui fra loro che dispensati dalla loro condizione dal provvedere coll'opera meccanica delle proprie mani alla loro e all'altrui sussistenza e forniti del necessario alla vita col mezzo delle fatiche altrui" (*Discorso* 51), si preoccupano di trovare occupazioni che riempiano la loro esistenza e facciano da contraltare alla noia sempre in agguato. La molla che genera e sostiene l'attività di questa società stretta è l'amor proprio. Ma l'amore di sè è comune a tutti gli uomini; quello che distingue l'amor proprio nella società stretta è che esso viene indirizzato non verso l'interno, diventando egoismo, ma verso l'esterno, diventando ambizione e in tal modo diventa collante della società. Proprio questa ambizione produce un altro sentimento tutto moderno: l'onore, che spinge gli uomini a cercare la stima degli altri, per essere stimati a loro volta. Si tratta evidentemente di un sentimento ispirato da una ragione fredda e geometrica, tipica della modernità, e dipende dall'opinione pubblica, senza la quale non esiste società stretta: il senso dell'onore, sebbene riposto tutto nell'opinione, induce a fare il bene per meritare il plauso e a fuggire il male per non incorrere nel disonore. La cura e la gelosia che l'individuo pone nel conservare il proprio onore è dunque il principale fondamento della moralità.

Nella società francese, culla della filosofia illuministica, è comunque presente un'etica pubblica, che, anche se ridotta a *bon ton*, fa sì che le regole di convivenza siano rispettate, in quanto l'uomo è un animale imitativo e dipende dall'esempio altrui, cosicché:

non è, non solo stimato, ma neppure tollerato, chi non si conforma alla maniera comune di trattare, e chi non ha il tuono degli altri, perché questa maniera esiste, e il tuono è determinato, più o meno strettamente, e non è lecito uscirne senza esser messo, nella società ec., fuor della legge, e considerato come da men degli altri, perché dagli altri diverso, diverso dai più (*Zib* 3546-47; 28 settembre 1823).

Si tratta evidentemente di dissimulazione consapevole e continua, di superficiale "machiavellismo di società" (*Zib* 4440) che acquista però nel *Discorso* un connotato positivo: ciò che si dissimula è la con-

sapevolezza della vanità e addirittura della nullità dell'esistenza. Il *bon ton*, d'altronde, cos'è se non apparenza? Così la società stretta poggia proprio sul fascino irresistibile che la luce falsa dell'apparenza possiede nei confronti degli individui che ne fanno parte:

La perpetua e piena e continua dissimulazione della vanità delle cose, dissimulazione che tutti fanno verso ciascuno nelle parole e nei fatti in una società stretta e che ciascuno è obbligato nello stesso modo a fare continuamente con tutti gli altri, inganna in qualche guisa il pensiero, e mantiene come che sia e per quanto è possibile l'illusione dell'esistenza (Discorso 60).

Pertanto la società stretta in Francia, oltre ad essere l'unica garanzia di moralità che ci possa essere in epoca moderna, ha anche il merito di nascondere “la cognizione del vero”, cosicché ciascuno non possa esimersi dal “fare una tal quale stima della vita e delle cose umane, e di contarle per un qualche che” (Discorso 60). In tal modo questo tipo di società diventa una sorta di protezione che si frappone fra gli individui e la verità, impedendo una visione onnicomprensiva della realtà, e assumendo una consistenza che si può definire “immaginativa”, al pari della siepe dell'*Infinito*.

Il *Discorso* si conclude con alcune significative pagine di riflessione sulla differenza tra città grande e città piccola: Leopardi ritiene che nelle metropoli vi siano “migliori e men cattivi costumi” rispetto alle piccole città<sup>6</sup>:

La ragione si è che in quelle v'ha un poco più di società, quindi un poco più di cura dell'opinione pubblica, e un poco più di esistenza reale di questa opinione, quindi un poco più di studio e di spirito di onore, e gelosia della propria fama, un poco più di necessità e di cura di esser conforme agli altri, un poco più di costume, e quindi di buono o men cattivo costume (Discorso 77).

Il concetto leopardiano di metropoli tende dunque a coincidere con quello di società stretta, e Parigi ne è l'esempio per eccellenza. Nella capitale del *bon ton* le relazioni sociali sono frivole, ma non per

6 Qui si profila una difesa argomentata delle relazioni sociali nella città grande, laddove di solito Leopardi mostra repulsione e scherno nei confronti della vita nelle metropoli, soprattutto durante e dopo l'esperienza negativa del primo soggiorno romano. Leopardi mostra di apprezzare la grande città solo in rari casi, ad esempio per l'anonimato che essa consente e per la possibilità di praticare il “vizio dell'absence” (cfr. Francesco Iengo, “La grande città di Giacomo Leopardi (1823-1828)”, in *La grande città dei letterati. Testi esemplari da Cartesio a Leopardi*, Unicopli, Milano 1988, pp. 171-186).

questo disorganizzate e poco vincolanti. Nella *Corinne* di Madame de Staël, si legge una descrizione di Parigi che è in perfetta consonanza con la visione leopardiana:

Tutto a Parigi era perfettamente congegnato per quel che riguarda la felicità esteriore. Non vi era nessun imbarazzo nei particolari della vita; dell'egoismo in fondo, ma non mai delle forme; un movimento, un interessamento che occupava ognuna delle vostre giornate, senza lasciarvi troppo frutto, ma anche senza che ne sentiste il peso; una prontezza di percezione che permetteva di indicare e di comprendere con una parola quello che altrove avrebbe voluto un lungo discorso; uno spirito d'imitazione che potrebbe essere incompatibile con la vera indipendenza, ma che induce nella conversazione quella sorta di buon accordo e di compiacenza che non si trova in nessun altro luogo; insomma una maniera facile di condurre la vita, di variarla, di sottrarla alla riflessione, senza togliere l'incanto dello spirito. A tutti questi mezzi di stordimento bisogna aggiungere gli spettacoli, gli stranieri, le notizie: e voi avete allora un'idea della città più socievole che sia al mondo<sup>7</sup>.

La socievolezza è messa in relazione di proporzionalità con la quantità dei "mezzi di stordimento", atti a "sottrarre la vita alla riflessione", e dunque – dirà Leopardi – alla noia. Per combattere la quale il Genio, nell'operetta che lo vede interlocutore di un malinconico Torquato Tasso prigioniero del suo 'male di vivere' prima che dei suoi carcerieri, propone tre armi solo all'apparenza paradossali: il sonno, l'oppio e il dolore<sup>8</sup>: accanto a due rimedi naturali riceve la definitiva convalida un rimedio artificiale, che parrebbe anche il preferito dal protagonista, se la fine dell'operetta ci rivela il Genio come il parto di un'immaginazione accesa da "qualche liquore generoso". La conversazione in Francia funziona un po' come una droga, in quanto allontana il pericolo dell'isolamento e della noia, e produce dipendenza: essa è favorita dal clima intermedio, non troppo mite come quello italiano (o spagnolo), che invoglia piuttosto alle passeggiate e al divertimento, e nemmeno troppo freddo come quello della Germania e dell'Inghilterra, che scoraggia il contatto con la natura. I francesi, al contrario degli Italiani, "ridono piuttosto delle cose che degli uomini, piuttosto degli assenti che dei presenti, perché una società stretta non può durare tra uomini continuamente occupati a deridersi in faccia gli uni e gli altri, e darsi continui segni di scambievole disprezzo" (Discorso 66).

7 M.me de Staël, *Corinne o l'Italia*, trad. it. di Luigi Pompilj, Casini, Firenze 1967, pp. 302-303.

8 Giacomo Leopardi, *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, in *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Bur, Milano 2008, p. 265.

L'elemento della conversazione francese si rintraccia anche in una lettera del 1766 di Alessandro Verri, che da Parigi scrive al fratello Pietro:

I Francesi sono chiacchieroni terribili. Vogliono parlare di tutto, filosofare di tutto e portano nella conversazione la declamazione teatrale. Disprezzano la ragione, mentre che sembra che ne vadino in traccia. Basta che non manchino le parole alla conversazione, il che non succede mai, non importa come si parli<sup>9</sup>.

Così anche Jean Jacques Rousseau aveva scritto:

On y parle de tout pour que chacun ait quelque chose à dire; on n'approfondit point les questions, de peur d'ennuyer, on les propose comme en passant, on les traite avec rapidité, la précision mène à l'élégance; chacun dit son avis et l'appuye en peu de mots; nul n'attaque avec chaleur celui d'altrui, nul ne défend opiniâtement le sien; on discute pour s'éclairer, on s'arrête avant la dispute; chacun s'istruit, chacun s'amuse, tous s'en vont contents<sup>10</sup>.

Il chiacchiericcio incessante e quasi terapeutico diventa una sorta di basso continuo, che accompagna l'esistenza nelle sue manifestazioni esteriori. La percezione acustica indistinta, confusa, distraente, ma anche ipnotica (forse come il vociare delle televisioni oggi onnipresenti nei ristoranti e nei locali pubblici in genere), si associa ad una pratica visiva vivace, incisiva, dettagliata, abituata a spaziare ma anche ad accontentarsi di volta in volta della scena presente, purché essa lasci subito il posto ad un'altra ugualmente attraente. Sul Rousseau di queste pagine sono evidenti gli influssi di Montesquieu, il quale, soprattutto nelle *Lettres persanes*, presenta un quadro di Parigi quale regno della più superficiale apparenza, fatta di maschere anziché di visi<sup>11</sup>, e di abiti anziché di uomini, come aveva detto Pascal<sup>12</sup>. Si tratta di quella stessa dissimulazione a cui fa riferimento Leopardi più volte nello *Zibaldone*, ma che nel *Discorso* acquista un connotato sostanzial-

9 "Dal Carteggio tra Pietro e Alessandro Verri" (25 ottobre 1766), in *Illuministi settentrionali*, a cura di Sergio Romagnoli, Rizzoli, Milano 1962, p. 924. Si vedano le osservazioni in merito di Iengo, *La grande città dei letterati*, cit., pp. 89-108.

10 Jean Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Firmin-Didot Frères, Paris 1843, seconda parte, lettera XIV, p. 207.

11 Ivi, Lettera XIV, p. 233.

12 Blaise Pascal, *Pensées*, "Raisons des effets", 299 (231), in *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1964, p. 1164.

mente positivo, ovvero positivo fuor di retorica: dopo la vittoria della ragione e dopo la definitiva sconfitta delle illusioni, è indiscutibile che la superficialità e il continuo mascheramento degli individui che si confondono nella moltitudine delle grandi città siano le uniche armi valide contro la noia e la coscienza del nulla universale, e per conseguenza contro l'isolamento e l'asocialità. Altra questione è l'analisi psicologica di quegli individui, che appaiono più interessanti e significativi quando inseriti in una città piccola, come spiegato ad esempio sempre nello *Zibaldone* in data 30 aprile 1822:

Essendo vissuto lunghissimo tempo in città piccola, e fra gente lontanissima da quel che si chiama buon tuono, e spirito di mondo, quantunque io non abbia più che tanta pratica della cosiddetta buona società, mi par nondimeno di avere in mano bastanti comparazioni per potere affermare che ne' paesi piccoli, e fra gli uomini e le società di piccolo spirito, si apprende assai più della natura umana, e sì del carattere generale, sì de' caratteri accidentali degli uomini, di quello che si possa fare nelle grandi città, e nella perfetta conversazione. Perché, oltre che in queste gli uomini son sempre mascherati, e d'apparenze lontanissime dalla sostanza, e dai caratteri loro individuali; oltre che sono tanto più lontani dalla natura, e dal vero carattere generale dell'uomo, e lo sono, non solo per finzione, ma anche per carattere acquisito; il principale è che son tutti appresso a poco d'una forma, sì ciascuno di essi, come ciascuna di tali società rispetto alle altre (Zib 2406).

La maschera che ognuno indossa per apparire ciò che vorrebbe o che dovrebbe essere, funziona bene nel mutuo patto sociale di tipo metropolitano, dove tutti per convenzione accettano di far parte della grande commedia cittadina, in cui ognuno ha un ruolo definito ma non approfondito. Tutti sanno che è bene attenersi all'apparenza delle cose, osservare senza andare in profondità; nella metropoli si esercita una vista superficiale, attenta ai dettagli esteriori ma indifferente alle sfumature dell'interiorità. Sarà Balzac (secondo un'altra notevole intuizione critica di Iengo<sup>13</sup>), qualche tempo dopo, a farsi interprete raffinato di questa crisi storico-intellettuale messa a fuoco da Leopardi:

Durante la sua prima passeggiata da vagabondo attraverso i Boulevards e Rue de la Paix, Lucien, come tutti i nuovi venuti, fu preso molto più dalle cose che dalle persone. A Parigi le masse catturano a prima vista l'attenzione: il lusso dei negozi, l'altezza dei palazzi, la ressa delle carrozze, i continui contrasti d'un lusso estremo e d'un'estrema miseria. Sorpreso da questo uni-

13 Cfr. Iengo, *La grande città dei letterati*, cit., pp. 180-181.

verso al quale egli era estraneo, quest'uomo d'immaginazione provò come un'immensa diminuzione di se stesso. Le persone che godono in provincia d'una considerazione qualsiasi, e che s'imbattono ad ogni passo in una conferma della loro importanza, non si abituanano a questa perdita totale e improvvisa del loro valore. Essere qualche cosa al proprio paese e non essere nessuno a Parigi, sono due situazioni che richiedono qualche mediazione; e coloro che passano troppo bruscamente dall'una all'altra cadono in una specie di annichilimento. Per un giovane poeta che cercava una eco ad ogni suo sentimento, un confidente per tutte le sue idee, un'anima per dividere le sue sensazioni più segrete, Parigi diventava uno spaventoso deserto<sup>14</sup>.

Sebbene all'insegna della superficialità, il trionfo del senso della vista sugli altri sensi determina la messa in discussione dell'esistenza stessa di una sostanza al di là della forma<sup>15</sup>, e l'abitudine a guardare il mondo come una imponente rappresentazione teatrale, a farsi spettatori di se stessi come parte di quello spettacolo: la funzione dello spettatore diventa prevalente, e (dal punto di vista letterario) si associa a quella del lettore. La sfida leopardiana (come poi quella di Balzac) è di assumere come propria effettiva condizione esistenziale e come proprio punto di vista ciò che è criticato e visto come negativo: in altre parole farsi spettatori di se stessi, nella consapevolezza che si è parte integrante di quella rappresentazione a cui si assiste. Così nel *Discorso sui costumi degli italiani*:

Gli uomini politici di quelle nazioni si vergognano di fare il male come di comparire in una conversazione con una macchia sul vestito o con un panno logoro o lacero; si muovono a fare il bene per la stessa causa e con niente maggiore impulso e sentimento che a studiar esattamente ed eseguir le mode, a cercar di *brillare* cogli abbigliamenti, cogli equipaggi, coi mobili, cogli apparati: il lusso e la virtù o la giustizia hanno tra loro lo stesso principio [...]. Qual cosa è più frivola in se che il far conto di una buon'azione nè più nè manco che di un buon motto o di un bell'abito, esser sollecito della propria probità per la sola ragione per cui si ha cura di acquistare e conservare la bella maniera, evitare una mala azione come una brutta riverenza, e il vizio come il cattivo tuono? Ma bisogna pur confessare (*che giova il parlar sempre dissimulatamente, e col linguaggio antico nelle cose affatto nuove?*) che effettivamente lo stato delle opinioni e delle nazioni quanto alla morale è ridotto

14 Honoré de Balzac, "Les illusions perdues", in *La comédie humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1977, vol. V, p. 264.

15 Cfr. Zib 4096: "Ora l'apparenza non solo basta, ma è la sola cosa che basti, ed è necessaria e la sola necessaria, perocché la sostanza senza l'apparenza non fa effetto alcuno e nulla ottiene, e l'apparenza colla sostanza non fa né ottiene niente di più che senza essa: onde si vede la sostanza essere inutile e il tutto stare nella sola apparenza" (1 giugno 1824).

in quella precisa miseria che il buon tuono è, non solo il più forte, ma l'unico fondamento che resti a' buoni costumi (Discorso 82; corsivi miei).

Si tratta di un passo capitale nella formulazione teorica leopardiana<sup>16</sup>. Il problema che qui si pone è anche, e forse soprattutto, linguistico. "Virtù", "giustizia", "probità", "vizio", e in generale "morale": sono mummie verbali, parole antiche svuotate di sostanza, povere di significazione, in quanto in esse si rileva ormai una scarsissima rispondenza tra "significato" e "significante". Sì: Leopardi utilizza proprio questi termini "saussuriani", a proposito dei quali apriamo una breve parentesi, e recuperiamo un brano del 1821:

Quanta parte dell'effetto singolare che produce la bellezza umana sull'uomo, massime quella della fisionomia, dipenda e nasca dalla sua significazione, si può vedere ne' fanciulli, i quali quantunque bellissimi non producono grand'effetto nello spettatore, né gli destano odio o avversione più che superficiale, quantunque bruttissimi. Ciò sebbene possa avere anche altre cagioni, deriva pur notabilmente da questa, che la fisionomia de' fanciulli ha sempre poca significazione per chi l'osserva, 1. perché *la significazione della fisionomia nasce in gran parte dalle assuefazioni*, cioè dal carattere, dalle passioni, ec. ec. che l'individuo acquista a poco a poco, e che *mettono in azione e danno rappresentanza* alla fisionomia. Il carattere de' fanciulli essendo ancora formabile, la significazione della loro fisionomia, è anch'essa da formarsi, e la corrispondenza fra l'interno e l'esterno è minore, o meno determinata, in quanto l'uno e l'altro aspettano la forma che riceveranno dalle circostanze, e sono ancora quasi pasta molle e da lavoro. 2. Perché quando anche le fisionomie dei fanciulli siano quanto all'apparente significazione, significantissime; *lo spettatore non applica a questo segno, veruna notabile significazione*, sapendo che il carattere del fanciullo non è ancora formato [...]. Sicché la fisionomia del fanciullo lascia l'uomo quasi indifferente, com'è indifferente e di poco conto ciò ch'ella può significare, e com'è leggera la *corrispondenza tra il significante e il significato*. Giacché anche questa non solo è determinata dalle assuefazioni, ma anche in gran parte ne deriva, e perciò non può loro essere anteriore" (Zib 1905-06; corsivi miei).

In questo passo mi sembra che il paragrafo contrassegnato con il numero 2 sia una sorta di generalizzazione e di astrazione del primo, dove Leopardi delinea una vera e propria teoria semiotica. La fisionomia è interpretata come un *segno* dotato di una forma esterna

16 Il merito di aver attirato l'attenzione sulla criticità e sulla dirimpente modernità di questo passo spetta a Claudio Colaiacomo, "Post-etica rivoluzionaria. La conquista dell'insensibilità nel discorso leopardiano", in *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, Luca Sossella, Roma 2013, pp. 83-131.

(*significante*) e di una interna (*significato*) che non esiste però a priori o a prescindere dalla ricezione del segno, ma esiste soltanto nella mediazione dello spettatore/interprete che la attiva (ovvero le attribuisce una *significazione*) in seguito a processi assuefattivi. E siamo al punto cruciale: l'assuefazione. Questa forza trainante e produttiva è il motore dell'esistenza "pensata", consapevolmente vissuta, poiché consente all'individuo di acquisire progressivamente coscienza di sé in relazione al mondo, in altre parole di attribuire una "significazione" alle cose (e alle parole) nel senso di "mettere in azione e dare rappresentanza": che è come dire "dare forza mimetica" a ciò che altrimenti è solo diegetico, descrittivo, didascalico. Come accade per la fisionomia dei fanciulli, pertanto, una carenza di assuefazione determina una carenza di significazione.

Ora, nella società moderna, però, si è verificato un fatto paradossale: invece di una carenza di assuefazione, si è raggiunto un eccesso di assuefazione, ovvero – se vogliamo seguire la filatura della metafora leopardiana – la pasta significante (sia essa una parola, o un carattere) si è eccessivamente indurita, al punto da sgretolarsi in tanti frammenti: la rispondenza tra significante e significato si è pertanto di nuovo persa, facendo regredire anche il linguaggio ad una condizione "infantile", ma per eccesso – diciamo così – di vecchiezza<sup>17</sup>. Le parole poetiche per eccellenza, pilastri ideologici della società antica (quelle di cui sopra: virtù, giustizia, libertà, morale, etc.), sono ridotte ad involucri insignificanti, ma proprio per questo passibili di nuove attribuzioni di senso; tornando alla metafora della pasta da modellare, esse hanno recuperato per via inversa una sorta di mollezza, seppure dovuta a sgretolamento e frammentazione. Il senso recuperato delle cose e delle parole è proprio nella frammentarietà, nell'aleatorietà, nel passeggero, nel provvisorio, nel mutevole.

Dunque ci troviamo di fronte all'accoglimento di una contraddizione tipica della modernità, al di là dell'etica classica (e dell'estetica classica): i costumi moderni sono vuoti di sostanza etica, riempiti di pura esteriorità, e sono comunque la sostanza e il fondamento della civiltà moderna (che è, innegabilmente, una forma di civiltà). D'al-

17 Sarà d'altronde questa la premessa dell'operazione linguistica compiuta da Giovanni Pascoli, in parte illustrata ne *Il fanciullino*. Cfr. in proposito Giorgio Agamben, *Pascoli e il pensiero della voce*, Introduzione a Giovanni Pascoli, *Il fanciullino*, a cura di Giorgio Agamben, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 7-21, che parte dall'intuizione continiana secondo cui la poetica di Pascoli si identifica con l'aspirazione ad operare in una lingua morta a cui ridare vita.

tronde Leopardi sa benissimo che dall'esercizio visivo esteriore non deriva un'assenza di immaginazione, ma solo un'immaginazione più fragile, più passeggera, più inafferrabile, come un sogno che passa e si ricorda per flash, a tratti, privo di una temporalità progressiva e di una logica narrativa. È probabilmente il definitivo trionfo dell'immaginazione "feconda" rispetto a quella "forte", stando alla terminologia adottata già nel 1820:

Altro è la forza altro la fecondità dell'immaginazione e l'una può stare senza l'altra. [...] Cosa che bisogna ben distinguere quando si sente lodare un poeta o chicchessia per l'immaginazione. Quella facilmente rende l'uomo infelice per la profondità delle sensazioni, questa al contrario lo rallegra colla varietà e colla facilità di fermarsi sopra tutti gli oggetti e di abbandonarli, e conseguentemente colla copia delle distrazioni. E ne seguono diversissimi caratteri (Zib 152).

La metropoli è lo scenario più adatto alla "fecondità" dell'immaginazione, la quale ha diverse ricadute in ambito estetico. Prima fra tutte, l'accoglimento delle asimmetrie, delle sproporzioni, dello scorcio a scapito della prospettiva; il che aveva bene messo in evidenza Iengo quando ipotizzava un inizio di rivalutazione, da parte di Leopardi, della città *goticizzante*, "fatta di *sorprese*, più che di *di-chiarazioni*"<sup>18</sup>, in nome di un'estetica chiaramente anti-normativa e (parzialmente) anti-illuministica. Certo è che questa presa di coscienza richiede "un linguaggio nuovo", non mascherato di retorica classica, ovvero scevro di riserve moralistiche: la comunicazione funziona nella misura in cui si riconosce la rinnovata "mollezza" del medium linguistico, al di sotto dell'apparenza rigida e vecchia. Le parole (come gli eventi) vanno lette come frammenti di vita artificiale, come epifanie attimali, fugaci, che rientrano in un sistema non rigido ed immutabile, bensì in continuo mutamento e soggetto alle mode.

La Moda, protagonista insieme alla Morte di una delle più riuscite operette morali, ha come sua caratteristica peculiare la velocità con cui si muove:

MODA. Se noi avessimo a correre insieme il palio, non so chi delle due si vincessa la prova, perché se tu corri, io vo meglio che di galoppo; e a stare in un luogo, se tu ne sveni, io me ne struggo<sup>19</sup>.

18 Francesco Iengo, "La città dei Romantici: Leopardi", in *Scrittori e gusto urbano fra Settecento e Ottocento*, a cura di Aldo Marroni e Ugo Di Toro, Introduzione di Eide Spedicato Iengo, ombre corte, Verona 2015, pp. 97-107; la citazione è alla p. 99.

19 Cfr. Leopardi, *Dialogo della Moda e della Morte*, in *Operette morali*, cit., p. 133.

La Morte riconosce la Moda come sua sorella in nome della vocazione di entrambe a “disfare e rimutare di continuo le cose di quaggiù”: nel dominio del falso, esistenza reale e immaginaria trapassano l’una nell’altra con somma rapidità:

Ogni novità di costumanze e di opinioni, ogni progresso dello spirito umano, divien subito comune e universale in Francia, mercè della società che in un attimo equilibra tra loro, e diffonde, e uniforma, e generalizza e pareggia il tutto (Zib 2001).

“In un attimo”, appunto: l’esistenza moderna è composta di tanti momenti di senso, che valgono ognuno per sé e si avvicinano con estrema velocità, senza essere inseriti in un “sistema” di legami ideologici o morali: come in un sogno ad occhi aperti. E sogni ad occhi aperti sono i componimenti poetici di Leopardi, nei quali il lettore deve assumersi la funzione di sognante, onde rinvivare il testo all’insegna di una nuova, seppur fragile, mitologia, e di nuovi simulacri, del tutto diversi dai miti classici ormai defunti. Ma questa è un’altra (romantica) storia.

# Deprecazioni del moderno e approssimazioni alla 'metropoli'

Case nuove, demolizioni e 'testi minori' di cui siamo figli  
di Luciano Curreri

Ai nuovi e vecchi amici di Chieti e Pescara,  
e con un pensiero particolare a Pino P.

## 1. *Approssimazioni alla 'metropoli' e critica*

Agli amici e colleghi Antonella Del Gatto, Aldo Marroni e Ugo di Toro – che ringrazio per avermi invitato a questo convegno in memoria di Francesco Iengo, che conoscevo poco, purtroppo, e quasi solo attraverso certe avvertite (e percorse) pagine dannunziane<sup>1</sup> – dicevo che nel mio titolo il sostantivo femminile invariabile 'metropoli' figura tra apici non del tutto a caso. Come è noto, dall'antica Grecia, Magna o meno che fosse, a oggi, il termine ha finito per assumere le più svariate definizioni e funzioni culturali e tecniche grazie a una pluralità di dati – amministrativi, demografici, estetici, etici, politici, sociologici, urbanistici – più o meno significativi e tesi a complicare un'assunzione oggettiva dello stesso, che anche per questo ha avuto la sua bella fortuna nell'immaginario nostro. E a tal punto che mi sentirei di dire che le approssimazioni hanno avuto la meglio sulle definizioni e che le funzioni l'hanno avuta sulle funzioni.

È qualcosa di deprecabile in assoluto? Non credo proprio. Penso invece che le approssimazioni alla 'metropoli', specie quando si nutrono di deprecazioni del moderno, siano prove, lotte, sfide alla tirannia delle scienze, alla disumanizzazione degli uomini<sup>2</sup>. Di più: tali approssimazioni aprono forse meglio la porta a quella 'metropoli' che è un contesto da ricostruire di continuo; un contesto che oscillando tra conflitto e armonia<sup>3</sup> sembra sedurre la critica un po' come le Sirene sedu-

1 Francesco Iengo, *Simulacri letterari*, Tracce, Pescara 1996, pp. 163-218.

2 Mi suggeriscono alcune lezioni di Paul Feyerabend lette di recente in francese: Paul Feyerabend, *La tyrannie de la science*, présenté et édité par Eric Oberheim, Seuil, Paris 2014. Si tratta di Paul K. Feyerabend, *Ambiguità e armonia. Lezioni trentine*, a cura di Francesca Castellani, Laterza, Roma-Bari 1996 e 1998.

3 Feyerabend, *La tyrannie de la science*, cit., pp. 19-51.

cono Ulisse. Legati al palo delle nostre convinzioni, dei segnali di pericolo che queste ci hanno trasmesso, sentiamo comunque il desiderio di un bel tuffo nel mare – quel superbo atto di coraggio lodato come tale, e giustamente, da Gaston Bachelard<sup>4</sup> – e finanche nel mare tempestoso delle rovine urbane del moderno, dove la critica, Baudelaire insegna, *est chez elle*, anche quando pensa di essere *hors de chez elle*.

## 2. Deprecazioni del moderno

In tal senso, le deprecazioni del moderno sono già delle approssimazioni alla ‘metropoli’. La modernità è accompagnata *naturaliter* dalle deprecazioni del moderno, proprio perché la modernità è una costante approssimazione, che noi, da bischeri, abbiamo tentato di addomesticare negli anni con prefissi più o meno alla moda: pre, post, iper, etc. Forse non abbiamo accettato che una naturale e critica frequentazione della modernità, finanche rancorosa, la potesse cogliere come una sorta di ‘non finito’ complemento di quell’altro allargato ed esteso contesto che è l’antichità. Quest’ultima poi, spesso evocata a controcanto del moderno che avanza, scivola in esso con non banale soluzione di continuità. Si badi: ciò non vuol dire che non si siano prodotte fratture d’ordine epistemologico, culturale e tecnico. Ma è stato un errore privilegiare tali fratture, a partire da indicizzazioni pericolose, testualità forti, canoni, che sono diventati numeri, funzioni, statistiche e infine pali cui restare legati e cui si sono sacrificati, quasi fossero dei ‘monumenti-totem’, le sempre nuove avventure che ci attendevano nel fuori di una città – di un mondo – che cambia.

Certo, alcuni compartimenti stagni ci hanno permesso di non affogare e le prove di maggiore ardimento sono state consegnate a corsie di una data piscina, dove abbiamo addomesticato il mare. Resta il fatto che tutto questo ci ha impedito di fare due bracciate altrove e forse di imparare a nuotare nel mare vorticoso della modernità, la cui larga contestualizzazione ci tenta in seno a una penultimità di cui abbiamo timore. Tanto che sembriamo quasi preferire il capolinea della morte

4 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris 1942 e poi LGF, Le Livre de Poche, Paris 1999, pp. 184-185. Cfr. inoltre Luciano Curreri, *Les images avant les idées*, in “Franco-Italica”, 13, 1998, pp. 177-218 (in particolare, su *L'eau et les rêves*, si vedano le pp. 180-184), poi raccolto nel volume dello stesso autore, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, d'Annunzio*, Firenze University Press, Firenze 2009, pp. 91-130 (soprattutto le pp. 94-97).

al 'riuso' di un testo-salvagente polveroso, sgonfio quanto si vuole ma sempre utile per ridarci un poco di slancio e forse 'risintonizzare' la radio e la rotta del nostro battello ebbro; e senza la pretesa di scoprire l'ultima sirena – lirica e libera – della modernità.

### 3. *Critiche corrispondenze d'amorosi sensi e 'testi minori'*

Fuor di metafora e nei limiti che mi conosco e che si pone questo intervento (teorico in senso lato e più birichino e saggistico che analitico), ho scelto un paio di – li metterei sempre tra apici – 'testi minori' italiani, di cui mi ero occupato, ormai più di venti anni fa<sup>5</sup>, in seno a deprecazioni del moderno – o a, direbbe forse Iengo, "momenti di critica alla modernità"<sup>6</sup> – di certa poesia del secondo Ottocento.

Ora, il ricordo di Iengo, per me, non è scontato (lo dicevo onestamente in apertura). Direi invece che ho dovuto e voluto – in seno a una sorta di imperativo categorico – andarmelo a cercare in un mio vecchio articolo che è quasi, nel taglio e nell'ampiezza, un "affanno di gioventù" abbastanza riuscito. Certo, uno scrittore come Francesco Permunian, direbbe che sto vivendo di rendita e che sono entrato, prima del previsto, in quella fase della vita in cui ci si illude "di par torire dal fondo di una tomba". In effetti è possibile ch'io spero "ancora in un miracolo, come i bambini che credono nelle favole"<sup>7</sup>. Ma è anche possibile ch'io sia un 'cultore' – modesto senza dubbio ma partecipe – di quella "corrispondenza d'amorosi sensi" di cui parlava Foscolo e che fa dei libri dei colleghi una specie di sepolcro a portata di mano nelle nostre biblioteche-cimiteri.

Di più. In tal senso, mi son sentito di accomunare a questo ricordo quello dei due 'testi minori', evocati fin dal mio titolo ma come nascosti – via l'eliminazione voluta del corsivo – in sostantivi e aggettivi comuni. L'idea è di sottrarsi a quanto di reificante c'è nel titolo di un'opera e di promuovere subito la forza di proiezione della stessa al di là della sua più manifesta testualità; il titolo, per l'appunto.

Questi 'testi minori', poi, non sono necessariamente meno impor-

5 Luciano Curreri, *Démolitions e ferrovie. Su alcune deprecazioni del moderno tra Francia e Italia nella poesia del secondo Ottocento*, in "Franco-Italica", 5, 1994, pp. 71-117.

6 Francesco Iengo, *Momenti di critica alla modernità da Leopardi a Nietzsche*, Bulzoni, Roma 1992.

7 Francesco Permunian, *La polvere dell'infanzia e altri affanni di gioventù. Frammenti di un fotoromanzo popolare*, con le fotografie di Duilio Avezù, Nutrimenti, Roma 2015, pp. 78-79.

tanti di altri e non sono di emeriti sconosciuti, sia chiaro. Anzi, se percepiti con le modalità e gli intenti di cui sto tentando di parlare, offrono pure una sorta di prosecuzione – certo ‘non ideale’ – di quei “testi esemplari” analizzati da Iengo lungo quella già moderna dorsale che va da Cartesio a Leopardi e che, alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, lo studioso sapeva tracciare e raccogliere come “la grande città dei letterati”<sup>8</sup>.

Detto questo, la mia ‘scommessa’ è un poco diversa. Come dicevo a Marroni, vorrei cercare di mettere insieme un volumetto di storia della cultura che si sforzi, per non sublimi e non monotematici campioni, di tessere un ‘racconto critico’ della letteratura italiana moderna attraverso personaggi, luoghi ed episodi più o meno salienti dell’Otto-Novecento: da Pinocchio al fascismo, dal *peplum* alla guerra civile spagnola, dalla zolfara siciliana alle miniere belghe, ma partendo proprio – a livello cronologico – da quelle deprecazioni del moderno che sono anche approssimazioni alla ‘metropoli’ di Milano e che leggo come tali – con piglio autocritico e un poco provocatorio – in *Case nuove* (1866) di Arrigo Boito (1842-1918) e *Le demolizioni* (1875) di Ferdinando Fontana (1850-1919), la cui memoria e resistenza critica molto deve – ma forse sarebbe meglio dire “doveva”, da Gaetano Mariani almeno ad Arnaldo Di Benedetto, e a Vittorio Roda oggi – al *revival* della Scapigliatura della seconda metà del secolo scorso e alle fonti francesi che riguardavano e riguardano, ovviamente, Paris: *Démolitions* (1857 e 1859) di Louis-Hyacinthe Bouilhet (1822-1869) e *Le Cygne* (1861) di Charles Baudelaire (1821-1867)<sup>9</sup>.

- 8 Francesco Iengo, *La grande città dei letterati. Testi esemplari da Cartesio a Leopardi*, Milano, Unicopli, 1988. Ma si vedano anche e almeno, dello stesso autore, *Gli scrittori e la città che cambia. Letteratura urbana fra Illuminismo e Romanticismo*, Vecchio faggio, Chieti 1992 e *Scrittori e gusto urbano fra Settecento e Ottocento*, a cura di Aldo Marroni e Ugo di Toro, Introduzione di Eide Spedicato Iengo, ombre corte, Verona 2015.
- 9 Aveva già richiamato l’attenzione su Louis Bouilhet in relazione ad alcune liriche di Arrigo Boito, tra cui *Case nuove*, Gaetano Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1967, pp. 308-309, 311-313, 333-338 e 778-779. Ma cfr. Enrico Ghidetti, *Prolegomeni alla scapigliatura lombarda*, in *Tarchetti e la scapigliatura lombarda*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1968, pp. 34-35; Ottaviano Giannangeli, *La storia in filigrana*, in *La bruna armonia di Camerana*, Lucarini, Roma 1978, pp. 75-78 (in particolare p. 77); Michele Dell’Aquila, *La lacerazione delle forme e l’allegoria della morte nel “Libro dei versi” di Arrigo Boito*, in “Otto/Novecento”, 1, 1981, pp. 55-79 (in particolare pp. 55-63 e 76-77), poi raccolto in *Manzoni e altro Ottocento*, IPL, Milano 1992, pp. 175-208; Arnaldo Di Benedetto, “*Case nuove*” di Arrigo Boito o le rovine di Milano, in “Giornale storico della letteratura italiana”, 4, 1993, pp. 504-523; Vittorio Roda, *Demolizioni, ricostruzioni e altro nell’Italia post-risorgimentale: il giudizio del letterato*, in Antonio Brucculeri e Sabine Frommel (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au*

Nell'insieme dell'esercizio affiora poi, mi pare, un *surplus* di 'circularità' che non è banale. Quando Fontana si chiede "Perchè dunque sussistono / Il sepolcro e la culla?" – sostanzialmente per dare una rima al "Nulla" ma quasi rideclinando quell'altro Foscolo che col celebre "giacque" unisce proprio culla e sepolcro – non sposa l'esilio perenne nella città *d'antan* e l'"illacrimata [e in fin dei conti più che prematura] sepoltura" delle "case nuove", come le chiama Arrigo Boito, o di quelle "splendide / Case dai freschi ornati" che evoca lo stesso Fontana. Rispondendo invece che "lo struggere / E il créar son la vita; / Perchè la noja è l'unica / Larva da noi fuggita; / Perchè questa è l'armonica / Legge dell'universo; / Perchè senz'essa il cérebro / Non mi darebbe un verso!", Fontana, che pur è figlio del 'conflitto' causato dalle demolizioni, spezza più di una lancia per quella dose di 'armonia' che offrirà continuità d'ascolto alle sempre nuove forme urbane che si avvicenderanno e che nutriranno le approssimazioni alla 'metropoli' di cui cerchiamo di dire.

In questo senso va anche letta la dedica a quell'Eugenio Torelli-Viollier che si appresta a cofondare e a dirigere "Il Corriere della sera", che non casualmente rappresenterà la parte nuova del vecchio che sta perdendo, in seno a una politica e a una informazione che mutano insieme alla città che le ospita.

#### 4. 'Testi minori' di cui siamo figli

Avrete capito che della precisazione data nel titolo – cioè: 'testi minori' di cui siamo figli – non posso fare a meno. Mi scuso e cerco di spiegarvi brevemente. Che si sia "figli di un testo minore"<sup>10</sup> e che i migliori contesti ch'io penso d'essere riuscito a ricostruire siano tutti figli di un testo minore, lo dico da qualche anno, non so con quanta fortuna ma poco importa. Importa invece dire che con questo semplice calco e prelievo di derivazione cinematografica provavo e provo a suggerire, almeno in prima istanza, che è possibile ragionare con tutto quello che si sa o, meglio, che si pensa di sapere, senza aver paura di

XIXè siècle. *Interprétations et restitutions*, Editore Campisano, Roma 2016 (di prossima pubblicazione, visto per la cortesia dell'autore).

10 Luciano Curreri, *Figli di un testo minore. Ovvero della busta al posto del setaccio e di altre curiose, forse non inutili, amenità e vecchiate anticipate*, in Luciano Curreri e Giuseppe Traina (a cura di), *Studi in onore di Giuseppe Papponetti*, Nerosubianco, Cuneo 2013, pp. 112-123 (consultabile on line, in open access, a questo indirizzo: <http://hdl.handle.net/2268/173165>).

ritornare sui propri passi e senza porre troppi steccati nel farlo, ovvero senza buttare via niente, neanche la vecchia e proverbiale scarpa: in questo caso il 'riuso' di un paio di testi poco gettonati di Arrigo Boito e Ferdinando Fontana, spesso tradotti in un dato unico e non prospettico, ovvero l'ancorarsi mimetico alle rovine della Milano che cambia tra anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento.

Di più. Che la critica sia un setaccio è noto, ma fare del setaccio il fine di un'avventura che non deve sempre e solo portare alla scoperta dell'oro – Chaplin insegna – è quanto di più pericoloso esiste, oggi come ieri, in termini culturali, etici, politici.

Ciò detto, non voglio trasformare *tout court* il critico in una sorta di barbone vagabondo, che sarebbe peraltro immensamente e immediatamente più simpatico di molti intellettuali preziosi e aristocratici e certo assimilabile a un *flâneur* – come dire – più concreto, popolare e meno astratto, idealizzato, sublimato. L'idea è che questo critico sposi naturalmente, ieri come oggi, le liriche invettive contro il corpo sventrato del centro cittadino di un Arrigo Boito e sia in grado, comunque, di starci dentro. Per un personaggio del genere, le deprecazioni del moderno sono già delle approssimazioni alla 'metropoli': *il est toujours chez lui*. Perché "l'uman", come si legge già in *Dualismo*, lirica del 1863, sarà "librato / Tra un sogno di peccato / E un sogno di virtù"; e "Com'uom che sogna", canterà *Case nuove*, nel 1866, "smarrirà la strada", "[...] il cieco brancolante in sulla sponda / Della contrada".

### 5. Limiti dell'estetica della ricezione e della canonizzazione

Non siamo lontani dall'estetica della ricezione, lo so, e del resto non è un caso che Hans Robert Jauss, della Scuola di Costanza, avesse selezionato, per l'anno 1857, i versi di Louis Bouilhet<sup>11</sup>. Ma i suoi lirici vet-

11 Lo leggo in francese in Hans Robert Jauss, *La douceur du foyer. La poésie lyrique en 1857 comme exemple de transmission de normes sociales par la littérature*, in *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr. de Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Gallimard, Paris 1978, pp. 263-299 (in particolare pp. 271-272); il saggio cui facciamo riferimento è tratto da *Rezeptionsästhetik*, Wilhelm Fink Verlag, Munich 1975. Qui Jauss prende le mosse da "un corpus d'environ 700 poèmes lyriques qu'un séminaire de l'Université de Costance a rassemblés, classés et interprétés comme vecteurs de modèles communicationnels, en vue de l'analyse synchronique de l'année 1857". Selezionando alcune liriche per il suo discorso, il critico tedesco le ordina in tre gruppi, nel terzo dei quali vuole esemplificare "le lyrisme écrit et publié au jour le jour à des fins de consommation immédiate, tel qu'il apparaît dans les revues de 1857". Questo terzo gruppo è aperto da *Démolitions* de Louis Bouilhet, presa poi in considerazione alle pp. 285-286. Jauss però non specifica la rivista

tori di modelli comunicazionali finiscono per ripiegarsi in una analisi sincronica che mi pare farne degli esempi di consumo immediato senza futuro, tanto che i Boito e Fontana che – al di là del noto Baudelaire – si rifanno a Bouilhet, nel pur diverso contesto milanese (peraltro in ritardo non eccessivo), sarebbero quasi consegnati a una forma anacronistica che non ha più nulla da dirci, perché la data del 1857, insieme al luogo in cui si spende, sembra aver già ‘essicato’ la supposta ‘norma sociale’ da trasmettere tramite la letteratura. Questo capita perché il passato pare talmente a portata di mano da diventare una prigione. Ci stai dentro, certo, ma non ne vieni più fuori. E quindi la deprecazione resta tale, al limite veicola un addomesticamento, un normario, ma nulla di più. Non ci sono approssimazioni alla metropoli: si replicherà solo, quasi si trattasse di una *pièce*, Parigi 1857 a Milano 1866 o 1875.

Nei risultati, purtroppo, non siamo lontani da chi dice: “gira, gira, è sempre la lezione del grande Baudelaire”. E il gorgo prodotto dal canone ci risucchia in un non così diverso abisso.

A questo proposito (ma non solo), a me sembra che il canone ci allontani dalla vita, oltre che dalla letteratura tutta e dalla possibilità di farne un luogo per tutti: anche, per esempio, per il popolo tutto di una grande città che in ‘metropoli’ muta un po’ più lentamente – e a qualsiasi altezza cronologica la si contempli, tale grande città, in seno a una metamorfosi via via più frequente ma giammai indolore, ieri come oggi.

nella quale la poesia di Bouilhet esce nel 1857 e a noi non è stato possibile verificare tale datazione. Altri studi citati in questo nostro lavoro non fanno alcuna precisazione in proposito, citano incompletamente *Festons et astragales* (1859) e rinviando all'edizione senza data di *Œuvres de Louis Bouilhet. Festons et astragales, Melænis, Dernières chansons*, Lemerre, Paris s.d., pp. 106-108. Una bibliografia di Bouilhet (opere e giudizi dei contemporanei) è in Catulle Mendès, *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Imprimerie Nationale, Paris 1903 (poi Burt Franklin, New York 1971, pp. 41-42), che però non riporta l'editore e il titolo completo di *Festons et astragales*, che sono: *Poésies : festons et astragales*, Librairie Nouvelle, Paris 1859. Per quanto riguarda le *Œuvres*, cit., Lemerre, a quello che ci è dato sapere, ne pubblica almeno altre tre stampe, precisamente negli anni 1880, 1881, 1891 (cfr., per un riscontro, *The National Union Catalog. Pre 1956 Imprints*, Mansell Information/The American Library Association, London-Chicago 1970, vol. 69, p. 225). Un ritratto di Bouilhet è in Gustave Flaubert, *Préface* (20 juin 1870) a Louis Bouilhet, *Dernières chansons*, Michel Lévy frères, Paris 1872 (ora in *Œuvres*, cit., pp. 279-305), che, nonostante presuma qualcosa in più, in virtù dell'amicizia, offre a tutt'oggi una solida base da cui partire per riesaminare la vita e l'opera di questo ‘parnassiano’.

## 6. 'Colonie' contro 'canone-impero'

Un piano regolatore, o una ruspa sul nostro passato travestita da progresso o da 'canone-impero' non ci possono lasciare indifferenti, ieri come oggi. Tornare al lavoro di chi non fa propriamente parte del piano regolatore, anche in termini letterari, è dare un futuro a quella non finita e sempre penultima approssimazione alla 'metropoli' – e finanche al mondo – che *Case nuove* e *Le demolizioni* mettono in scena senza esaurirsi nella Milano 1866 e 1875.

Allora, forse, quel passato che è una declinazione del presente, può tornarci utile, specie se non lo si è archiviato una volta per tutte in seno ai soliti ritornelli rituali ed esorcizzanti del già noto, sbiascicati come una preghiera che non ha più senso alcuno. Certo, il passato dà identità, ma al tempo stesso opprime. Tanto che il nostro lavoro, in tal senso, dovrebbe avere come fulcro una specie di leggerissimo oblio, che è insieme ricordo e dimenticanza e, come tale, fecondo vettore di nuova crescita.

Così si giungerà fors'anche a capire che il canone non è la preghiera di una religione, magari recitata o urlata nel nome di Milton e Dante. Questi, peraltro, è ben presente nel tessuto lirico di Boito, dove, al di là dei noti "augelletti" del verso 18 per i quali i commentatori rinviano in genere a *Purgatorio*, XXVIII, 14<sup>12</sup>, c'è la strepitosa sortita finale, che si svincola dalle *Démolitions* di Bouilhet improntanti la seconda parte di *Case nuove* che principia proprio con gli "augelletti" ma termina arricchita – lo notavo già nel 1994 – da una significativa ripresa dantesca, origine dell'ultimo verso boitiano e ancora citazione dal *Purgatorio*; e non a caso, visto che è la cantica intermedia tra l'infernale sogno del peccato e il paradisiaco sogno di virtù. Ed è interessante che il verso 33 del canto XXXIII, alle soglie del *Paradiso* e quindi con significativa progressione nel citare la precipua cantica della *Commedia*, chiuda con "com'om che sogna" la terzina principiante la celebre profezia, ovvero l'approssimazione al futuro, oltre che al *Paradiso*. Certo, questo Dante è, pel mio modo di vedere, più boitiano quando è sollecitato a non aver più motivo di timore e soggezione

12 Più in generale, sulla presenza di Dante in Boito ed altri esponenti della Scapigliatura (Praga, Tarchetti, Dossi), si legga il saggio di Carlo Paolazzi, *Cultura e "paradiso perduto": note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, in Francesco Mattesini (a cura di), *Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano*, Vita e Pensiero, Milano 1974, pp. 262-337 (in particolare le pp. 290-310 raccolte sotto il titolo di *Dante come mito e modello in Arrigo Boito*). Inoltre, per un quadro d'insieme non al solo Dante limitato, si scorra il saggio di Vinicio Marini, *Arrigo Boito tra Scapigliatura e classicismo*, Loescher, Torino 1968.

– che nel caso di Boito è il non aver troppa ‘reverenzia’ (l’angoscia dell’influenza di Harold Bloom) nei confronti della lirica di Bouilhet (e finanche della lezione di Baudelaire) – e meno boitiano quando è invitato a non ridurre più il suo prendere coscienza a chi sognando talvolta favella. Perché qui si misura la distanza e la forza di questo ‘testo minore’. L’esperimento del poeta ottocentesco – specie nella prima parte di *Case nuove* – sulla realtà e sul “metro [...] scomposto e tetro” ritrova corpo e ritmo nel buio ma coraggioso brancolare di colui che smarrisce la strada un po’ alla Pierre Bayle, ovvero per cercarne e farsene una nuova, direbbe Sciascia dell’autore delle *Pensées diverses sur la comète* (1681 e 1683)<sup>13</sup>. Insomma, la corrispondenza con la voce oscura e tronca cui si riferisce Dante per l’uomo che sogna si scioglie in seno alla *quête* di un correlativo oggettivo che investe anche e soprattutto la grande città che cangia, in cui volenti o nolenti, con o senza guida, ci si dovrà e ci si vorrà ritrovare.

E questo è il luogo – non necessariamente salvifico – di quella letteratura moderna in cui conta il lavoro delle ‘miniére’, delle ‘colonie’, che sono ancora di questo nostro mondo occidentale e non già lontane, come si pensa, in seno al già detto e/o all’alterità – peraltro falsa – di un paradigma post-occidentale, ovvero d’un paradigma post-coloniale ossessivamente evocato a guisa d’esorcismo.

Di più. Le ‘colonie’ cui alludo tendono a far ‘canone’ un po’ come i ‘dettagli’, le ‘parole’ – nella stilistica e finanche in certa microstoria (e microcritica) – tendono a far ‘sistema’; un sistema teso comunque a sfumare ‘Olimpo’ o ‘Indice’ (ché dipende dai punti di vista) e a evadere o quanto meno a sfumare il ritornello relativo “alla ricerca dei classici perduti”<sup>14</sup>; ritornello che tanto assomiglia a quello che si sentiva ancora canticchiare, alla fine del secolo scorso, a proposito delle “metropoli perdute”, da Torino a Napoli, e/o degli “spazi vuoti della metropoli”, attraverso quella vecchia, sterile canzone dell’ultimo uomo, che noi oggi si sa essere, per esperienza, il penultimo uomo<sup>15</sup>.

13 Leonardo Sciascia, *Il secolo educatore*, in *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983, poi in *Opere. 1971-1983*, a cura di Claude Ambroise, Bompiani, Milano 1989 e 2001, pp. 1008-1009. E per maggiori informazioni, specie di natura contestuale e in relazione a Pierre Bayle e al Settecento sciasciano, cfr. Luciano Curreri, *Solo sei parole per Sciascia. Zolfara, popolo, morale, corpo, leggerezza, saggio*, Euno, Leonforte (En) 2015, pp. 84-85.

14 Cfr., per esempio, un articolo di Maurizio Ferraris apparso su “la Repubblica” il 4 settembre 2010, pp. 35-37.

15 Cfr. Saverio Vertone, *Le metropoli perdute*, in “Europeo”, 8 agosto 1987, pp. 28-30 e Massimo Ilardi, *Negli spazi vuoti della metropoli. Distruzione, disordine, tradimento dell’ultimo uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

## Appendice

### *Case nuove*

Zappe, scuri, scarpelli.  
Arieti, martelli,  
Istrumenti di strage e di ruina,  
L'impero è vostro! O tempi irrequieti!  
L'umanità cammina  
Ratta così che par sovra una china.  
Sorge ogni giorno qualche casa bianca,  
Grave di fregi vietati.  
Scuri, zappe, arieti,  
Smantellate, abbattete e gaia e franca  
Suoni l'ode alla calce e al rettilo!  
Piangan pure i poeti.  
La progenie dei lupi e delle scrofe  
Oggi è sovrana e intanto le pareti  
Della vecchia cittade hanno un profilo  
Scomposto e tetro, – simigliante al metro  
Di questa strofe.  
Già gli augelletti fidi  
Più non trovano i nidi  
Consueti fra il tetto e la grondaia  
E sul sacro mister de' focolari  
Viene a urtar la mannaia.  
Le muraglie diroccano, a migliaia  
Fuggon l'ombre de' cari  
Defunti, e in lagni amari  
Volan gridando  
All'onta e al duol dell'esecrato bando!  
E la casa s'è fatta invereconda,  
Gli straziatati lari  
Mostrano al sole l'alcova e la fogna

Senza pietà di vel che li ripari.  
 E il cieco brancolante in sulla sponda  
 Della contrada – smarrirà la strada  
 Com' uom che sogna.

1866, *Milano*

(Arrigo Boito, *Case nuove* in *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Mondadori, Milano 1942, p. 11; la lirica è pubblicata originariamente in *Il libro dei versi*, Casanova, Torino 1877, ed è la terza poesia del volume, dopo *Dualismo* e *Castello antico*, entrambe del 1863; *Il libro dei versi* è leggibile per intero in *Poesie e racconti*, a cura di Rodolfo Quadrelli, Milano, Mondadori, 1981, oppure in *Opere letterarie*, a cura di Angela Ida Villa, Istituto Propaganda Libraria, Milano 1996 e *Otto/Novecento*, Milano 2003; una selezione dove compare *Case nuove* è in *Opere*, a cura di Mario Lavagetto, Garzanti, Milano 1979 e 1999).

*Le demolizioni*

A Eugenio Torelli-Viollier

Pietre, da tanti secoli  
 In un bacio congiunte,  
 Travi e barre, dall'acqua  
 E dal sole consunte,  
 Barcollanti casipole,  
 Ieri viventi ancora,  
 Oggi il Tempo vi mormora:  
 "È giunta l'ultim'ora!"

Il Tempo!... Il triste scettico;  
 L'èra, l'anno e l'istante;  
 L'orco che mangia i popoli;  
 L'impassibil quadrante;  
 La sfinge inaccessibile;  
 Il mistico serpente,  
 Che afferra, eterno circolo,  
 La sua coda col dente.

In un nembo di polvere  
 Cadon le vecchie mura;  
 Sembran còlte le tegole  
 Da un'orrenda paura;  
 Ed i balconi, vedovi  
 D'imposte e senza vetri,  
 Sovra i passanti guardano

Come occhiaje di spetri.  
Povere case!... Il rantolo  
Della vostra agonia  
Fu lungo!... Il dì novissimo  
Lentamente venìa!  
Barbari sempre, gli uomini  
V'han fatto i funerali,  
Pria che cadeste vittime  
Sotto i colpi mortali.

E accanto a voi scolpirono,  
A scherno, in questi giorni,  
Di fastosi palagî  
I superbi contorni.  
Ah! quei colossi risero  
Di voi pigmei morenti,  
E più amari vi fecero  
I fatali momenti!

Povere case!... Io vagolo  
A voi dintorno. – È notte.  
E l'ombre dalle fiaccole  
Rossegianti son rotte;  
E, somiglianti ai demoni  
Cui l'eccidio conduce,  
I pionieri nereggiano  
Sugli sprazzi di luce.

Ed io penso alla storia  
Delle mura cadenti;  
Ai drammi, alle commedie,  
Agli idilii innocenti  
Che si ordiron per secoli  
Nelle piccole stanze  
Ed impressero un marchio  
Sulle umane sembianze.

Ed io penso alle veglie,  
Alle insonnie, ai riposi,  
Alle fedi, alle infamie,  
Ai convegni amorosi,  
Ai sorrisi, alle lagrime,  
Ai dì foschi, ai dì lieti,  
Ai pœmi che videro  
Quelle quattro pareti!

Oh!... non ridete, splendide  
Case dai freschi ornati,  
Palagî da una magica  
Mano in un dì creâti!  
Or tutti a voi sorridono  
Con beata alterezza  
Ed i vostri muri spirano  
La balda giovinezza...

Ma verrà il dì che i posterî  
Vi chiameran capanne,  
Ed al suolo abbattendovi,  
Come fragili canne,  
Tesseranno una lirica  
Sovra i detriti immani...  
Più caduchi edifizii  
Innalzando il domani!

Tu sol, bigio fantasima,  
Gotico tempio altero.  
Tu, frastaglio di guglie,  
Tu, gigante severo,  
Vedrai le metamorfosi  
Dei giorni che verranno,  
Sogghignando alla gioja,  
Sogghignando all'affanno!

Finchè il Tempo, il terribile  
Tarlo che rode il mondo,  
Verrà te pure a spingere  
Nell'abisso profondo;  
E forse, fra un millennio,  
Quivi sostando un uomo,  
Tenterà di far credere  
Che tu esistevi, o Duomo!...

Eugenio, sono effimeri,  
Al par di queste stanze  
D'ogni mortale i gaudii  
I pianti e le speranze;  
Il passato è macerie  
Su cui sorge il presente,  
E l'avvenire è il figlio  
D'un vegliardo cadente.

Oh! umani eventi! oh! frivole  
Parvenze d'un istante!  
Perchè dunque ci esagita  
Questa febbre incessante?  
Perchè dunque sussistono  
Il sepolcro e la culla?  
Perchè mai tanto fremito  
Se tutto attende il Nulla?

Perchè?... Perchè lo struggere  
E il créer son la vita;  
Perchè la noja è l'unica  
Larva da noi fuggita;  
Perchè questa è l'armonica  
Legge dell'universo;  
Perchè senz'essa il cérebro  
Non mi darebbe un verso!

*Milano, 2 ottobre 1875*

(Ferdinando Fontana, *Le demolizioni*, in *Poesie e novelle in versi*, Galli e Omodei, Milano 1877, pp. 33-38; ripr. facs. di quest'edizione per Lampi di stampa, Milano 2003).

## Crisi, ironia e disgrazia

Lo sguardo letterario sul paesaggio urbano del Novecento

di Paolo Bartoloni

E nessuno che vegli su questo tesoro severo, nessuno che lo protegga da questo pandemonio di individui che costruiscono e arredano senza criterio, senza sapienza, senza una lingua comune, senza un legame umano.

Valerio Magrelli, *Geologia di un padre*

La riflessione sul rapporto tra letteratura, filosofia e spazio urbano, tema di questo saggio, prende le mosse dalla lettura di alcune delle opere che Francesco Iengo ha dedicato all'analisi del pensiero moderno in relazione all'evoluzione dei centri cittadini, e alla costituzione delle grandi metropoli occidentali. In lavori come *La grande città dei letterati* del 1988, e *Momenti di critica alla modernità. Da Leopardi a Nietzsche*, del 1992<sup>1</sup>, Iengo interroga, esplora e descrive l'atteggiamento, l'opinione, e il rapporto che alcuni dei grandi autori dell'Occidente moderno intrattengono con il massiccio, incontrollabile, e talvolta incontrollato, sviluppo degli spazi urbani. Nonostante i quasi trenta anni trascorsi da quei lavori, le problematiche che contraddistinguono il nostro essere nel mondo non sembrano discostarsi troppo dalle riflessioni di Iengo. Se prendiamo, per esempio, il brano di Magrelli del 2013 che ho citato ad esergo di questo mio scritto, troviamo molti dei dubbi, delle riserve, se non addirittura delle vere e proprie denunce, espressi già nei secoli precedenti nei confronti di un costruire dissennato e contro natura. Non solo l'ambiente è snaturato, ma anche l'essere umano, che si viene a trovare gradualmente gettato in un luogo privo di senso perché svuotato delle valenze mitico-poetiche e simboliche, di quegli appigli e puntelli, vale a dire, che determinano la natura storica e culturale del soggetto, la sua lingua, come sembra appunto indicare Magrelli.

Il paesaggio contemporaneo e quello moderno sembrano destituiti di lingua, di legami e di sapienza. Il romanticismo di Leopardi è in questo senso emblematico, come si evince dal lavoro di Iengo,

1 Francesco Iengo, *La grande città dei letterati. Testi esemplari da Cartesio a Leopardi*, Edizioni Unicopli, Milano 1988; *Momenti di critica alla modernità. Da Leopardi a Nietzsche*, Bulzoni, Roma 1992.

visto che si pone come denuncia di una modernizzazione che ignora il senso della vita come sviluppo organico del rapporto tra individui e natura e che di contro privilegia la ragione specialistica e interessi corporativi. La città (Roma e Firenze per Leopardi) diventa allora soffocante, rozza, ignorante, rumorosa, sciocca e cialtrona<sup>2</sup>.

In realtà il rapporto tra intellettuali, artisti, filosofi e centri urbani è molto variegato, differenziato e complesso, come lo stesso Iengo fa risaltare, illustrando i casi di Cartesio e Amsterdam e di Addison e Londra<sup>3</sup>. È come se la difficile, se non addirittura conflittuale convivenza tra artista, intellettuale e città, si ripresenti invariabilmente caratterizzata da picchi di attrazione e di repulsione, e di rifiuto e di accettazione decretati ora da uno sdegno aristocratico contro la decadenza dei costumi estetici e sociali, ora da un entusiasmo, non di rado capriccioso e volubile, per il progresso industriale e dei mercati economici, la borsa in primis, visti come veicolo necessario di cosmopolitanismo, emancipazione e democrazia. La città diventa allora e allo stesso tempo rifugio e prigionia, casa e esilio, alienazione e gaudio.

Se l'atteggiamento positivo si alterna a quello negativo con vari picchi a seconda delle età e dei periodi, del ceto sociale e della provenienza, una cosa rimane più o meno inalterata, vale a dire la singolarità dell'individuo rispetto alla socialità umana e urbana della città. La reazione nei confronti della metropoli, sia essa di denuncia che di approvazione, è sempre veicolata da impressioni personali, emotive, culturali e estetiche. È il soggetto che si differenzia dal resto sia associandosi che allontanandosi dal resto in un anelito alla comunione o all'isolamento. Per sopravvivere alla città bisogna isolarsi da essa, attraverso l'immaginazione o il pensare poetante di Leopardi, oppure immedesimarsi con essa, trasformandola in opera d'arte come fa Addison, ma come anche succede nelle avanguardie del primo Novecento, e soprattutto con il futurismo per il quale la tecnologia, la velocità e il rumore assurgono a vere e proprie muse ispiratrici.

In questa mia escursione sulla letteratura e la città mi soffermerò su tre esempi tratti dal Novecento italiano, Italo Svevo, Luciano Bianciardi e Anna Maria Ortese. Si tratta di tre prospettive diverse, nei tempi e nei modi, ma anche nei luoghi, che le contraddistinguono. Di Svevo scriverò in generale, ma soprattutto in riferimento al suo ultimo romanzo, *La coscienza di Zeno* del 1923; di Bianciardi mi soffermerò

2 Si veda Iengo, *La grande città dei letterati*, cit., specialmente pp. 171-174.

3 Ivi, e soprattutto pp. 15-19, e pp. 29-35.

su due lavori di fine anni Cinquanta-primi anni Sessanta, *Il lavoro culturale*, e *La vita agra*; di Ortese prenderò in esame un racconto tratto dal libro *Il mare non bagna Napoli, La città involontaria*, del 1953. Se Svevo è uno dei testimoni più lucidi della crisi mitteleuropea, e del malessere tipicamente moderno dell'individuo borghese diviso tra passione e dovere, tra lotta e ozio, tra attività e contemplazione, l'ironia di Bianciardi rivela il disorientamento della società italiana all'alba del boom economico e delle trasformazioni sociali in atto dopo la Seconda guerra mondiale. Lo sguardo stravolto della Ortese, infine, si sofferma con un misto di angoscia e di rigetto sul disastro umano e sociale dell'emarginazione. La cornice dei lavori succitati è quella di quattro luoghi politicamente appartenenti all'Italia ma geograficamente, socialmente e culturalmente irrimediabilmente: la Trieste degli anni Venti, la provincia italiana degli anni Cinquanta, nella fattispecie Grosseto, la grande città del miracolo economico, Milano, e la Napoli disgraziata della povertà e dell'abbruttimento.

Cominciamo con Svevo e con *La coscienza di Zeno*. Il personaggio Zeno Cosini, scrivente per ragioni terapeutiche, è insieme ai suoi "fratelli di sangue"<sup>4</sup>, Alfonso Nitti ed Emilio Brentani, una sorta di eteronimo sveviano a cui l'autore delega il compito di raccontare la storia della crisi della modernità attraverso una prospettiva esistenziale che, se pur non distante da quella dell'autore Svevo, vive di vita propria e si alimenta di turbamenti, paradossi e contraddizioni che sono principalmente e prima di tutto il risultato di un'immaginazione che attinge al contingente della storia vissuta in un luogo particolare.<sup>5</sup> Il luogo in questione è Trieste, grande centro portuale e nodo nevralgico dei commerci dell'Impero Austro-Ungarico, città che anche dopo il 1919, con l'ingresso nella nuova Italia che emerge dalla Prima guerra mondiale, continua a mantenere, anche se per poco, una sua singolarità. Trieste è la città che tra il 1904 e il 1915 strega Joyce, grazie al suo multiculturalismo, poliglottismo, e alla sua tolleranza religiosa<sup>6</sup>. Ma è anche la città in cui la predilezione tutta borghese per la lotta e per il successo economico, per la produzione e per l'innovazione tecnologica

4 Lavagetto a questo proposito nota che: "le differenze [tra i tre romanzi] riguardano il 'punto di vista' e la tecnica narrative; la continuità, viceversa, coinvolge i protagonisti che sono, dirà Svevo, fratelli di sangue". Cfr. Mario Lavagetto, *Il romanzo oltre la fine del mondo*, in Italo Svevo, *Romanzi e racconti*, Meridiani Mondadori, Milano 2004, p. LXII.

5 Per un'analisi sull'autobiografismo/autofinzione in Svevo, si veda anche Paolo Bartoloni, *Autobiografia della disunità. Svevo tra vita e letteratura*, in "Ágalma", 29, 2015, pp. 43-51.

6 Per un approfondimento degli anni triestini di Joyce si veda John McCourt, *The Years of Bloom: James Joyce in Trieste, 1904-1920*, The Lilliput Press, Dublin 2000.

sono all'avanguardia. Ne è un caso emblematico la Ditta Veneziani per cui Ettore Schmitz, alias Italo Svevo, svolgerà un ruolo dirigenziale di primo piano, diventando il responsabile dei rapporti con l'estero e con il mercato internazionale. Il denaro, l'andamento della borsa, gli stratagemmi di compravendita e la speculazione sulle azioni e sui derivati diventano meccanismi centralissimi nel tessuto narrativo della *Coscienza di Zeno*, decretando ora la tragedia ora l'apoteosi dei personaggi sveviani<sup>7</sup>. E Trieste pulsa di questi alti e bassi, e vive e trasuda degli entusiasmi e delle ansietà, delle ipocrisie e del confine sempre più indecidibile tra menzogna e verità. Diventa soprattutto il palcoscenico di una sempre più ovvia indeterminazione tra il vivere con le cose e il vivere nell'indifferenza delle cose. L'esempio più concreto ed esplicito di questa ambivalenza è rappresentato dall'opposizione tra Zeno Cosini e Giovanni Malfenti. Da una parte l'individuo inetto, inerte, colto, immaginativo e creativamente bugiardo, Zeno, e dall'altra il personaggio forte e tutto azione, ma allo stesso tempo ignorante e bugiardo per tornaconto e per desiderio di profitto. Che poi la stessa contrapposizione la si ritrovi anche nel personaggio Zeno, in maniera anzi più implicita e sottile, più subdola e perversa, conferma il diffuso senso di degenerazione e snaturamento che emana da tutto il romanzo sveviano. Non a caso Zeno è un attento lettore di Leopardi, e soprattutto del Leopardi dello *Zibaldone*, che vede nel progresso umano il graduale allontanamento dallo stato di natura e di sacralità; di quell'unione, vale a dire, tra individui e cose, che trova nel mito il suo cardine principale.

L'ignoranza di Giovanni Malfenti si manifesta nell'indifferenza per le cose del mondo, che egli vede, quando le vede, soltanto come appendici e strumenti della lotta per la sopravvivenza e per il successo finanziario. Tutto quello che non rientra nel piano di arricchimento risulta indifferente. Viene subito a mente la definizione del 1903 del nuovo individuo borghese di Georg Simmel che, in *La metropoli e la vita dello spirito*, conìò il termine *blasé* con il quale distinse l'atteggiamento sempre più diffuso d'indifferenza verso le cose<sup>8</sup>. La frattura tra individuo e mondo, e la loro separazione in soggetto che possiede e oggetto da possedere sembra che diventi sempre più apparente nel contesto dell'industria fordista e della trasformazione delle città e dei

7 Studi recenti hanno fatto ulteriore luce sulla centralità del motivo economico in Svevo. Si veda per esempio Esther Schomacher, *Money is time – Time is Money. Protagonisti sveviani contrattano futures*, in "Aghios", 7-8, 2014, pp. 208-233.

8 Georg Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma 1995, e specialmente p. 43.

centri urbani in zone pensate e ricostruite per favorire la produzione e il profitto di contro allo svago e a modalità reciproche di incontro basate sul riconoscimento del significato d'essere, molto spesso simbolico, e quindi innescato da reazioni e esperienze emotive. Indifferenza vuol dire quindi anche disattenzione e incuria, *degenerazione* appunto, vocabolo così caro a Svevo. Non è un caso se *La coscienza di Zeno* si chiuda con la fine del mondo causata da una grande deflagrazione. Chiusura anodina, certo, eppure giustificata dal senso di impotenza e di imbarbarimento che Svevo provava nei confronti di un progresso che, secondo lui, stava perdendo il senso del significato e dell'importanza dell'unione tra individuo e mondo; mondo inteso come ambiente, come spazio, come luogo di significato. Il finale apocalittico del romanzo Sveviano diventa quindi un atto di autocensura e di ravvedimento, che per essere tale, deve azzerare la vita, e far ripartire la storia<sup>9</sup>.

La storia intesa nella sua accezione vichiana di cicli di progresso e di regresso sembra non essere di casa nel racconto di Anna Maria Ortese *La città involontaria*. Ambientato in una dismessa caserma borbonica, il reportage della Ortese descrive la visita dell'autrice presso il III e il IV Granili, una sorta di enclave per i reietti, i disadattati e i disoccupati cronici. La disgrazia qui la si vive non tanto come processo storico quanto come supplizio continuo e irrimediabile, staccato e apparentemente estraneo alla vita che scorre altrove. In questo scritto l'Ortese non si sofferma tanto sulla città di Napoli quanto su un suo microcosmo interno, una sorta di appendice e di escrescenza purulenta, che se pur nascosta mimeticamente nelle falde della città le rimane attaccata come un bubbone. Si tratta di una realtà altra, ma proprio per questo simbolo ancora più tragico di una situazione comune e di un essere al mondo in cui eccezione e regola, normalità e anormalità si indeterminano. Non a caso Ortese decide di strutturare il suo scritto, a metà tra reportage giornalistico, racconto, e diario personale, ripercorrendo esplicitamente la lezione dantesca della *Commedia*. È fuor di dubbio che i Granili rappresentino un mondo infernale fatto di vari livelli e di vari stadi di supplizio e di pena. E Ortese si avventura in questo spazio coadiuvata da una guida, il suo Virgilio, e assalita continuamente da dubbi, paure e tentazioni di fuga e di rinuncia al viaggio dovuti non solo ad un senso di inadeguatezza, ma anche, se

9 Su questo tema si veda anche Paolo Bartoloni, *Sapere di scrivere. Svevo e gli ordigni di La coscienza di Zeno*, Il Carrubo, Catania 2015, e soprattutto pp. 149-168.

non soprattutto, di disappartenenza. Come Dante nell'*Inferno* anche l'Ortese nei Granili è viva tra le ombre, o *larve* come le chiama l'autrice. La città con i suoi rumori e i suoi traffici, la sua modernità indaffarata e distratta, come poteva essere Trieste negli anni Venti, qui è assente. Al suo posto si è depositato un resto o un'escrezione che per essere raccontata deve in qualche maniera diventare simbolo e indice di un'intertestualità a cui la scrittrice si aggrappa come ad un salvagente. È attraverso la riduzione poetica ad un inferno metropolitano che l'Ortese si presenta ai lettori come colei che è reduce da un'esperienza catabasica. La scesa agli inferi nella modernità si aggrappa ad una tradizione letteraria riconosciuta e convalidata, senza la quale forse non ci potrebbe essere racconto. Non so se qui stia la grandezza o invece il limite di questo scritto della Ortese, che finisce per tratteggiare i Granili attraverso i colori noti e risaputi di un altro viaggio nell'oltremondo. Però qui non si tratta di un viaggio di redenzione individuale e collettiva, ma di testimoniare lo sgomento davanti ad un fuori dalla storia e dalla natura, che non è tanto il risultato diretto del progresso industriale e tecnologico, ma il retaggio atavico di secolare povertà, emarginazione e disumanizzazione. Ma diamo alcuni esempi tratti dal testo. Ecco per esempio come si presenta il III e il IV Granili agli occhi dell'autrice:

È un edificio della lunghezza di circa trecento metri, largo da quindici a venti, alto molto di più. L'aspetto, per chi lo scorga improvvisamente, scendendo da uno dei piccoli tram adibiti soprattutto alle corse operaie, è quello di una collina o una calva montagna, invasa dalle termiti, che lo percorrono senza alcun rumore né segno che denunci uno scopo particolare<sup>10</sup>.

Non si potrebbe essere più lontani dalle città moderne della produzione tutto rumore e pianificazione, dove ogni movimento è previsto a seconda di tragitti ben organizzati e deliberatamente programmati. Viene in mente a questo proposito la celebrazione della linea retta fatta da Le Corbusier nel libro *Urbanistica* come esempio emblematico della modernità:

[...] la vita della città moderna è tutta impostata, praticamente, sulla linea retta: dalla costruzione degli edifici a quella delle fognature, delle conduttu-

10 Anna Maria Ortese, *La città involontaria*, in *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano 2008, p. 73.

re, delle carreggiate, dei marciapiedi, ecc. La retta è la direttrice ideale del traffico; è toccasana di una città dinamica e animata. La curva è faticosa, pericolosa, funesta, ha un vero effetto paralizzante<sup>11</sup>.

Non siamo del resto nemmeno in presenza dell'idillio rurale e campestre che molti autori hanno inteso come simbolo di contemplazione e fuga dalla, come la chiamerebbe Svevo, "vita orrida vera"<sup>12</sup>. Siamo semmai in presenza di quello che richiama in certi toni e tonalità il campo profughi, anche se qui si è perso il senso di smistamento e temporaneità:

Su due lati di ciascun corridoio si aprono ottantasei porte di abitazioni private, quarantatré a destra, quarantatré a sinistra, più quella di un gabinetto, contraddistinte da una serie di numeri che vanno da uno a trecentoquarantotto. In ognuno di questi locali sono raccolte da una a cinque famiglie, con una media di tre famiglie per vano. Il numero complessivo degli abitanti della Casa è di tremila persone, divise in cinquecentosettanta famiglie, con una media di sei persone per famiglia. Quando tre, quattro o cinque famiglie convivono nello stesso locale, si raggiunge una densità di venticinque o trenta abitanti per vano<sup>13</sup>.

Anche qui, come nel generale trend a cui accenna Magrelli in *Geologia di una padre*<sup>14</sup>, si parla poco. In questo caso non si tratta però di noncuranza o mancanza di interesse, indifferenza o insipienza, ma di un radicato e atavico avvilito. Ecco come la Ortese descrive l'andare della gente ai Granili:

Gli uomini che vi vengono incontro non possono farvi nessun male: larve di una vita in cui esistettero il vento e il sole, di questi beni non serbano quasi ricordo. Strisciano o si arrampicano o vacillano, ecco il loro modo di muoversi. Parlano molto poco, non sono più napoletani, né nessun'altra cosa<sup>15</sup>.

Il Virgilio della Ortese, Antonia Lo Savio, non è certo la forma *fioca* eppure rilucente di sapere e conoscenza, fulgida e rincuorante come nella *Commedia*. Si tratta invece di:

Una donnetta tutta gonfia, come un uccello moribondo, coi capelli spioventi sulla gobba e un viso color limone, dominato da un grande naso a punta

11 Le Corbusier, *Urbanistica*, il Saggiatore, Milano 1967, p. 26.

12 Svevo, *Le confessioni del vegliardo*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1116.

13 Ortese, *La città involontaria*, cit., p. 74.

14 Valerio Magrelli, *Geologia di un padre*, Einaudi, Torino 2013, p. 86.

15 Ortese, *La città involontaria*, cit., p. 75.

che cadeva sul labbro leporino, stava pettinandosi davanti a un frammento di specchio, e tra i denti stringeva qualche forcina<sup>16</sup>.

In realtà i richiami intertestuali alla *Commedia* sono così ovvi e tanti (si pensi anche per esempio alla maniera in cui i Granili sono suddivisi in veri e proprio gironi danteschi, in cui la sofferenza aumenta in ragione della discesa ai piani più bassi) che alla fine il resoconto stesso della Ortese ne risente in forza e pathos, come se l'eccesso di letteratura stonasse con il luogo, o forse meglio, come se alla fine la letteraturizzazione della realtà finisse per "falsificare" la realtà, proiettandola in una dimensione artificiale e artificiosa. Qualcosa del genere si avverte anche nel resoconto che Leopardi fa delle città italiane come Firenze e Roma. Non a caso Iengo ha parlato di atmosfere e di motivi che richiamano o sembrano addirittura aderire alle testimonianze di scrittori conosciuti e apprezzati da Leopardi come Goethe, Heine, Stendhal, nel caso della città malinconia, o del deserto cittadino di Rousseau e Kleist<sup>17</sup>. È quindi la letteratura che amplifica i problemi ingigantendoli attraverso una lettura malinconica e nostalgica? Si tratta insomma di una riduzione soggettiva e di una visione miope e limitata il cui scalpore non dipenderebbe tanto dalla realtà quanto dalla messinscena della realtà?

Sarebbe di cattivo gusto mettere in dubbio la tragedia in scena ai Granili di Napoli, come sarebbe del tutto erroneo e diabolico tacciare di artificiale e di prefabbricata la letteratura reportage di un Saviano, tanto per fare un esempio recente. La letteratura deve essere anche d'accusa, ma paradossalmente per esserlo deve svestire i panni letterari, o comunque dissimularli, nasconderli, e mimetizzarli.

Forse questo è in parte quello che cerca di fare Bianciardi, in cui gli stravolgimenti sociali e urbani del boom economico vengono filtrati attraverso un'ironia esplicita, che per prima prende proprio di mira il lavoro culturale. È noto come in scritti tipo *Il lavoro culturale* e *La vita agraria*, Bianciardi prenda di mira le trasformazioni sociali in atto nell'Italia del boom economico in cui tutto accelera e cresce esponenzialmente a ritmi incalzanti. Cresce, come scrive Bianciardi nella *Vita agraria*:

[...] la produzione lorda e netta, il reddito nazionale cumulativo e pro capite, l'occupazione assoluta e relativa, il numero delle auto in circolazione, e degli elettrodomestici in funzione, la tariffa delle ragazze squillo, la paga

16 Ivi, pp. 77-78.

17 Iengo, *La grande città dei letterati*, cit., pp. 172-173.

oraria, il biglietto del tram e il totale dei circolanti su detto mezzo, il consumo del pollame, il tasso di sconto, l'età media, la statura media, la veltudinarietà media, la produttività media e la media oraria al giro d'Italia<sup>18</sup>.

Non solo si trasforma la società e la produzione in Italia, che da rurale si fa industriale, ma con tali trasformazioni cambia anche il ruolo dell'intellettuale e dello scrittore, che da lavoratore culturale si trasforma in operaio dell'industria culturale. La cultura stessa, dice Bianciardi, si fa spettacolo, immagine, adattandosi ai ritmi del consumismo, e venendo assorbita dagli ingranaggi di una produzione in cui tutto è movimento, apparenza e presenzialismo. Nel mestiere dell'intellettuale, scrive Bianciardi, “[...] occorre staccarli bene da terra i piedi, e ribatterli sull'impiantito sonoramente, bisogna muoversi, scarpinare, scattare, fare polvere, una nube di polvere possibilmente e poi nascondersi dentro”<sup>19</sup>. Un movimento in cui il rumore viene smerciato come significato, e in cui l'effimero del polverone passa come innovazione e originalità. Come nella città delle larve della Ortese, o in quella dell'indifferenza borghese di Svevo, anche nella città turbinante del miracolo economico, di cui Milano è l'esempio più lampante, ci si muove vorticosamente e senza sosta, ma senza bene sapere per quali ragioni. Ci si muove per muoversi. Lo stesso discorso intellettuale e il suo enunciato diventano pura rappresentazione e spettacolarizzazione in cui le parole sono trattate come immagini e spot pubblicitari a cui si risponde e si reagisce automaticamente. Cito dal *Lavoro culturale*:

C'è infatti un lessico, una grammatica, una sintassi e una mimica che il responsabile del lavoro culturale non può ignorare. Cominciamo subito, perciò, con il nocciolo della questione, con il termine *problema*. Nonostante la differenza spaziale (alto-basso) dei due verbi, il problema si *pone* o si *solleva*, indifferentemente; ma c'è una sfumatura di significato, perché porsi è oggettivo, cioè sta a dire che il problema è venuto fuori da sé, mentre sollevare è attivo; il problema, in questo caso, non ci sarebbe stato se non fosse intervenuto qualcuno a farlo essere. Quasi sempre il problema posto o sollevato che sia, è *nuovo*; e si dà gran merito a chi, accanto agli antichi e non risolti, solleva problemi nuovi e interessanti o meglio ancora, di *estremo interesse*, purché siano ovviamente, *concreti*. Sul problema si apre un *dibattito*. Dibattito è ogni discorso, scritto o parlato, intorno a un certo argomento (cioè a un certo problema) in cui intervengono due o più persone. Il dibattito, oltre che concreto, e più spesso che concreto, è ampio e profondo, anzi,

18 Luciano Bianciardi, *La vita agra*, Rizzoli, Milano 1978, pp. 156-157.

19 Ivi, p. 110.

*approfondito*, e quasi sempre si propone un'analisi (approfondita anch'essa) della *situazione* [...] *Concreto*, come si è visto, è il problema, il dibattito, l'intervento e l'indicazione. A memoria d'uomo non si è mai saputo di un problema, dibattito ecc. che si sia potuto definire astratto. Come non si è mai saputo di un problema risolto; semmai *superato*<sup>20</sup>.

È certamente un brano che rimanda direttamente agli anni '60 e '70, ai primi film di Nanni Moretti o al Benigni di *Berlinguer ti voglio bene*, a una dimensione vale a dire in cui la crisi dell'intellettuale viene avvertita nel suo farsi e nel suo incarnarsi attraverso l'adeguamento ad automatismi di pensiero che si ricollegano alla produzione di massa, e che vedono quindi il tradimento, almeno così lo intende Bianciardi, della classe intellettuale che, cosciente o incosciente che sia, cade nella trappola della società dei consumi e ne diventa parte integrante<sup>21</sup>. Oggi certo non si parla più di "problemi", e certamente i problemi non vengono "dibattuti", ma questo non è dovuto certo alla rinascita del lavoro culturale o ad una sua rivalutazione sociale quanto alla sua disgregazione. Dalla lenta erosione in atto agli inizi degli anni Sessanta e Settanta, e dalla riduzione spettacolarizzata del lavoro culturale, è gradualmente emersa l'afasia culturale del contemporaneo, fatta di cinismo, e di impotenza. Se è vero che dietro l'ironia di Bianciardi risalta il monito contro il tradimento degli intellettuali, che è il tradimento stesso di Bianciardi raccontato in stile autobiografico nei suoi lavori, è anche vero che la sua testimonianza si colloca in un contesto originale di sviluppo urbano. Alcuni hanno fatto notare che la trasformazione sociale e culturale espressa da Bianciardi coincide con la contrapposizione tra città e provincia, in cui l'abbandono della provincia coincide con l'asservimento al sistema capitalistico. Bianciardi sì, lascia Grosseto e va a lavorare a Milano, ed è la grande metropoli industriale che di fatto diventa simbolo di alienazione e di solitudine. Non per questo la provincia, e Grosseto nello specifico, rimane immutata e inalterata. Anzi, la provincia cambia, ma è proprio questo cambiamento, che di contro a quello delle città, sembra garantire alla provincia un ruolo di primaria importanza. È in questo senso che Grosseto, per Bianciardi, è paragonabile a Kansas City. Certo, anche qui c'è molta ironia nei confronti di modelli che vengono assunti a tipologie di modernizzazione da adottare senza molta cognizione di causa. Ma c'è anche altro.

20 Luciano Bianciardi, *Il lavoro culturale*, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 81-82.

21 Di "tradimento" in Bianciardi scrive anche Roberto Dainotto, *Luciano Bianciardi e il lavoro culturale*, in *Italian Studies*, 65, 3, 2010, pp. 361-375.

Si tratta forse di una speranza e di un desiderio genuini di crescita organica che avvenga per gradi, e che sia accompagnata da una riflessione che si interroga sul perché e sul percome dei cambiamenti, e che li sottopone ad un esame estetico ma anche eticamente solidale alle caratteristiche del luogo e della sua storia. Quindi se anche la provincia, come la produzione, cresce:

Noi andavamo spesso a vedere crescere la nostra città, a vederla avanzare vittoriosa dentro la campagna, contro la campagna, a conquistare altro terreno. Si muoveva, si muoveva sensibilmente, a vista d'occhio, la nostra città; lanciava, come una drappello ardito, un gruppo di case nuove, che si lasciavano alle spalle, in una sacca, orti e prati, un po' di verde ancora odoroso di campagna e di letame, che rapidamente intristiva e si seccava. Noi eravamo entusiasti di questa marcia vittoriosa, ed ogni sera ne parlavamo come di un fenomeno assoluto ed eccezionale<sup>22</sup>.

La crescita è inquadrata in una continuità organica che fa leva sulla tradizione e la storia del luogo. È anzi la tradizione e la storia che denotano e segnano l'originalità del nuovo, che si avanza ma in un mutuo rapporto di commistione con quello che deve restare. È proprio nella condivisione voluta, e esteticamente ed eticamente calibrata, che la nuova città di provincia sfugge alla nostalgia di un passato irrecuperabile, resistendo al contempo ad un presente omologante e all'anonimato del futuro:

Chi scendeva dal treno per visitare la nostra città si trovava dinanzi uno sterrato calcinoso e brullo, senza un albero e un po' di verde, e la gente per bene cominciò a dire che era uno sconcio, che in questo modo si faceva una bella propaganda alla città, e che il turismo ne avrebbe sofferto. Storie, dicevamo noi: la nostra città era bella così e la dovevano lasciar stare, e vivere, e crescere con il suo carattere genuino, una città di sterrati, di spazi aperti, al vento e ai forestieri, come Kansas City<sup>23</sup>.

Sarebbe forse eccessivo utilizzare questi estratti del *Lavoro culturale* per interpretare Bianciardi come il paladino di un progresso sociale e culturale basato sull'innovazione che procede attraverso l'autenticità, e che quindi si dipana in primo luogo attraverso un progresso estetico ed etico. L'ironia di Bianciardi è diffusa e permea ogni suo passaggio in cui tutti gli opposti (nuovo-vecchio; provincia-centro;

22 Bianciardi, *Il lavoro culturale*, cit., pp. 14-15.

23 Ivi, p. 17.

campagna-città) sembrano alla fine escludersi a vicenda senza rimpianti né nostalgie per un passato glorioso e edenico. Esistono però anche dei momenti in cui emerge quella che sembra essere una reale coscienza propositiva che collima con alcuni dei passaggi visti sopra. Leggiamo per esempio qui:

La provincia doveva essere un po' tutta così, fosse America, Russia, o la nostra città. La provincia, culturalmente, era la novità, l'avventura da tentare. Uno scrittore dovrebbe vivere in provincia, dicevamo: e non solo perché qui è più facile lavorare, perché c'è più calma e più tempo, ma anche perché la provincia è un campo d'osservazione di prim'ordine. I fenomeni, sociali, umani e di costume, che altrove sono dispersi, lontani, spesso alterati, indecifrabili, qui li hai sottomano, compatti, vicini, esatti, reali<sup>24</sup>.

La provincia in Bianciardi non è tanto il rifugio dal caos e dalla confusione cittadini, certo è anche questo, ma è soprattutto il concentrato di un universo che si fa più intelligibile. È insomma una sorta di cartina di tornasole, un esperimento e una scommessa su cui misurare la tenuta di un intervento di sviluppo. Al contrario di quello che è avvenuto, la provincia e la periferia, non dovrebbero essere dormitori o serbatoi di noia ma aree propulsive e sperimentali. Il lavoro di Iengo, e il convegno a lui dedicato che ha dato spunto a questa pubblicazione sembrano confermare questo assunto, e ciò deve confortare. È anche vero però che al contrario di quello che è accaduto e accade a Chieti, Bianciardi e molti altri lavoratori culturali hanno alla fine abbandonato e tradito la provincia per un centro che però, e contrariamente alle speranze, è risultato spesso riempirsi solo di nostalgia, malinconia e di un diffuso senso di impotenza culturale.

## Joyce, Döblin e la metafora modernista

di Francesco Marroni

1. Per molti versi, lo spazio urbano diviene per i vittoriani lo specchio delle loro contraddizioni. La Londra dell'Ottocento parla un linguaggio in cui, mentre si esaltano grandezza e splendori dell'impero, se ne scopre il lato buio e indecifrabile, l'aspetto distruttivo e disgregante. Tutti sembrano d'accordo nel riconoscere nei grandi centri industriali quali Manchester, Leeds e Birmingham la celebrazione dell'umano ingegno, ma al tempo stesso, osservate da vicino, queste città rivelano il volto disumano e selvaggio, se non un cuore di tenebra da cui si irradiano i mali del secolo. Nonostante tutto, nonostante contrasti e contraddizioni delle metropoli, la cultura dei vittoriani innesta il suo discorso di progresso e civiltà sullo spazio urbano che, nel suo rapido espandersi demografico, parrebbe configurare l'ampio respiro della nazione, la parte più vitale e palpitante di una società che aspira a conquistare la leadership politica e commerciale del mondo occidentale.

L'atteggiamento prevalente viene espresso nel 1858 dal *Chamber's Edinburgh Journal* in un articolo anonimo in cui si dichiara che Manchester, ad onta della sua crescita disordinata, ad onta del fumo e del fango che la invadono ovunque, delinea "the image of a great city rising before us as the very symbol of civilization, foremost in the march of improvement, a grand incarnation of progress"<sup>1</sup>. Contro il giornalismo patriottico e non di rado al servizio degli interessi industriali, il romanzo vittoriano si colloca dalla parte delle contraddizioni e ne esplora e narrativizza le ipotesi di realtà. Gli scrittori scoprono le città narranti: la strada metropolitana dell'Ottocento si oppone alle sale da ballo e ai salotti di Jane Austen in cui si negoziano matrimoni, proprietà e titoli nobiliari. La folla anonima che si muove nelle vie

1 Citato in Asa Briggs, *Victorian Cities*, Penguin, Harmondsworth 1971, p. 88.

piccole e grandi delle città industriali delinea, nella molteplicità degli itinerari, lo spazio di tanti destini diversi. Sono le storie possibili che interrogano lo sguardo dello scrittore e in parte gli trasmettono l'inquietudine di un enigma. L'incessante susseguirsi di corpi, volti e sguardi ha il potere di evocare segmenti di narrazioni che, per quanto fra loro irrelate, sembrano tutti confluire nel disegno provvisorio di una città in costruzione, nel ventre di un corpo impazzito e in continua espansione. La strada parla, affascina e cattura l'attenzione di chi sa captarne i segnali<sup>2</sup>. In un contesto di grande trasformazione sociale, si scopre una complessità urbana che non si lascia interpretare e, contro tale paesaggio senza centro, Carlyle scruta il passato e postula un ritorno ai valori e ai ritmi di vita del Medioevo. Più realisticamente, una scrittrice come Elizabeth Gaskell si pone il problema di capire il presente assumendo il punto di vista della strada narrante: "I bethought me how deep might be the romance of the lives of some of those who elbowed me daily in the busy streets of the town in which I resided"<sup>3</sup> [Mi chiesi quanto potesse essere profondo il romanzo delle vite di quelli che quotidianamente sfioravo nelle strade animate della città in cui risiedevo]. Gaskell sa bene che la massa di persone che le capita di osservare non è espressione di felicità e benessere: la folla rinvia soprattutto alle classi più povere, ai quartieri più abbandonati di Manchester in cui regnano malattie e miseria. La scrittrice narra tutto questo in *Mary Barton* (1848), un romanzo che cerca di interpretare la tragedia di chi non ha dalla sua parte certezza alcuna, se non la fame e la disperazione del tugurio in cui vive. Le strade di Manchester come quelle di Londra narrano il contrasto, mettono in scena la lotta tra il bene e il male, sono la rappresentazione vivente di uno smottamento socioculturale, una radicale trasformazione del paesaggio che implica anche una radicale trasformazione del modo di essere, del modo di percepire il reale.

Probabilmente più di ogni altro romanzo vittoriano, l'incipit del dickensiano *A Tale of Two Cities* (1859) riesce a rendere in modo incisivo il senso di disorientamento morale in cui vivevano i vittoriani.

- 2 A proposito del fascino esercitato dalle strade di Londra su Dickens, vale la pena di leggere quanto confessa lo scrittore in una lettera inviata dalla Svizzera: "I can't express how much I want these [streets]. It seems as if they supplied something to my brain, which I cannot bear, when busy, to lose". *The Letters of Charles Dickens*, a cura di Madeline House, Graham Storey e Kathleen Tillotson, 12 voll., Oxford University Press-Clarendon Press, Oxford 1965-2002, IV, p. 162.
- 3 Elizabeth Gaskell, *Mary Barton*, a cura di Shirley Foster, Oxford University Press, Oxford-New York 2008, p. 3.

Nel narrare una storia ambientata fra Londra e Parigi negli anni della rivoluzione francese, Dickens parla in realtà dell'Inghilterra vittoriana, mettendone in evidenza i dilemmi morali non disgiunti da una serie di traumatiche discontinuità spazio-temporali:

It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way [...]⁴.

Nell'elencazione degli opposti, nell'incalzante alternarsi di valori e disvalori, *A Tale of Two Cities* delinea una circolarità che diviene intransitività ideologica – circolarità che risulta evidente anche sul piano dell'organizzazione paratattica del discorso. La metropoli vittoriana vive il tempo dell'attesa – attesa di una interpretazione dei segni del presente che significhi la fine dell'incertezza e della paralisi morale. Al tempo stesso, le battute iniziali del romanzo veicolano una tensione messianica (o quasi-messianica) che, sottratta alle coordinate storico-sociali, rinvia direttamente all'intensa suggestività della predicazione veterotestamentaria. L'iterazione insistita del segmento *it was* indica una distanza dagli eventi che, in realtà, implica prossimità: si narra il passato per analizzare il presente in cui la luce e il buio, l'inferno e il paradiso, segnano la spazialità del contrasto. Naturalmente, la presenza di immagini confliggenti reca in sé una precisa memoria dei versetti dell'Ecclesiaste, mentre introduce il lettore al tema di quella grande follia che era stata la rivoluzione francese – e in questo senso Dickens segue la lezione di Carlyle che aveva dichiarato: “Men are grown mechanical in head and in heart, as well as in hand”⁵. La follia che ha caratterizzato la Parigi del terrore rivoluzionario, adesso, pare contagiare l'Inghilterra industriale con effetti devastanti anche sul piano spirituale.

Non a caso in *Hard Times* (1851) lo scrittore parla di Coketown come uno spazio in cui insieme all'immaginazione è negata anche l'identità individuale. Coketown è una città senz'anima, che nega la natura e che ha smarrito la dimensione dello spirito: “a town of unnatural red and black like the painted face of a savage”. Lo spazio

4 Charles Dickens, *A Tale of Two Cities*, ed. Andrew Sanders, Oxford University Press, Oxford-New York 1988, p. 1.

5 Cit. da Tristram Hunt, *Building Jerusalem. The Rise and Fall of the Victorian City*, Phoenix/An imprint of Orion Books, London 2004, p. 62.

industriale si dà come spazio della follia, con i pistoni delle sue macchine infernali che lavorano “monotonously up and down, like the head of an elephant in a state of melancholy madness”<sup>6</sup>. In anni in cui sull’immagine della città s’innestava il Darwin della *struggle for life*, molti intellettuali e scrittori, contro la minaccia di una discontinuità storica, contro l’incubo di una temporalità abissale, riaffermano il primato della Bibbia in cui, nella letteratura come nelle arti, si cerca una chiave per leggere un presente che appare sempre più minaccioso.

Nel campo figurativo, l’interprete più significativo di questa immaginazione del disastro è indubbiamente il pittore John Martin (1789-1854), che nelle sue tele riuscì a dare espressione visibile all’immagine di un *Deus absconditus* che, tuttavia, era pronto a far precipitare la città del male e della corruzione in una voragine di fuoco. Uno dei dipinti più citati è *The Great Day of His Wrath* (1851-1853) che fa parte di un trittico dedicato al Giudizio Universale. Già a una prima perlustrazione, l’osservatore si rende conto che la tela è qualcosa di più di una rappresentazione dell’Apocalisse descritta nella Bibbia. Il *Dies Irae* riguarda la società contemporanea e la città che viene inghiottita dalle fiamme in una vorticoso cromia rosso sangue è la città vittoriana: la terra si squarcia e avvolge fra esplosioni infuocate e crepiti di rocce case ed esseri umani ridotti a nullità, pura cenere ardente. Dietro questo stravolgimento dell’ordine cosmico scorgiamo qualcosa di sorprendentemente attuale: l’Apocalisse di Martin somiglia alla bocca di un altoforno, alla forza travolgente di una città industriale che si è fatta mostro in grado di generare solo mostri<sup>7</sup>. In una sorta di visionarietà senza limiti, il pittore riscrive la lotta fra il bene e il male nei fumi di un’enorme fornace, nel bagliore che illumina la notte in una disintegrazione infuocata dell’armonia naturale.

John Martin, che proveniva dal Nord da una famiglia di piromani (il fratello aveva appiccato le fiamme alla famosa cattedrale di York), è affascinato proprio dal fuoco e dal nuovo colorismo della società industriale. Ed è come se dicesse ai vittoriani che la fine del mondo è più vicina di quanto non si creda. Tuttavia, per quanto apocalittica,

6 Charles Dickens, *Hard Times*, a cura di Paul Schlicke, Oxford University Press, Oxford-New York 2006, p. 26.

7 L’immagine delle masse anonime che attraversano le strade di Londra suscita in Thomas Hardy pensieri che rimandano a una scena urbana ormai deprivata di ogni umanità: “[A]s the crowd grows denser it loses its character of an aggregate of countless units, and becomes an organic whole, a molluscous black creature having nothing in common with humanity [...]”. Thomas Hardy, *The Life and Works of Thomas Hardy*, a cura di Michael Millgate, Macmillan, Basingstoke-London 1989, p. 134.

disumana e ammorbante, la città rimane uno spazio di possibilità – i vittoriani ne rifiutano l'elemento centrifugante, ne ignorano disgregazione e disarmonia. Tutti i grandi romanzieri dell'Ottocento mostrano che un disegno unitario è ancora possibile, che un lieto fine è ancora a portata di mano. Romanzieri quali George Eliot, Elizabeth Gaskell, William Makepeace Thackeray e Anthony Trollope, sono intenti a ricostituire i legami individuali che il mondo dell'industria distrugge. Come Dickens in *Bleak House* (1852-53), tutti si chiedono: "What connexion can there have been between many people in the innumerable history of this world, who, from opposite sides of great gulfs, have, nevertheless, been very curiously brought together!"<sup>8</sup>.

Per molti aspetti, a partire da questa domanda è dato di capire la differenza fra la metropoli ottocentesca e la metropoli modernista. La città narrante degli scrittori vittoriani, ancorché disgregata e disgregante, drammatizza segmenti di vite che, alla fine, si ricongiungeranno e daranno un senso al sogno di ordine che ispira le singole storie. La illeggibilità è solo apparente. Mentre denunciano i mali di Londra o di Manchester, i narratori scoprono anche la verticalità metropolitana, l'*underworld* dei criminali e dei diseredati, quel popolo degli abissi che parrebbe replicare la barbarie delle origini in modo ancor più sensazionale, quasi un trionfante Mr. Hyde contro il perbenismo borghese del Dr Jekyll. Eppure, in tutto questo sprofondare nelle viscere metropolitane, si continua a postulare un dialogo possibile fra le città costruite dall'uomo e la Città di Dio della tradizione giudeocristiana. Il *Pilgrim's Progress* (1678) di John Bunyan (1628-1688) continua ad essere, in questo senso, un punto di riferimento: il predicatore puritano offre in qualche modo l'illusione di una continuità, non solo sul piano sociale e culturale, ma anche su quello spirituale. Con Bunyan la "Celestial City" rimane per i vittoriani una topologia della speranza e una ipotesi di redenzione.

2. All'inizio del Novecento, archiviata l'illusione di una città a misura d'uomo come teorizzata da William Morris nell'utopia *News from Nowhere* (1891), tramontato il sogno ruskiniano di una società inglese ecologicamente fondata sulla terra e sul lavoro non alienato, Londra, non meno delle altre metropoli europee, mostra la sua vera essenza. Dominata da un'atmosfera tetra da gironc dantesco, la città

8 Charles Dickens, *Bleak House*, a cura di Stephen Gill, Oxford University Press, Oxford-New York, 1996, p. 235.

non parla più la lingua degli esseri umani. Drammaticamente, la sua tenebra e il suo affanno già preludono alla “unreal city” della *Waste Land* (1928) di T. S. Eliot.

Nel 1908 Arthur Symons (1865-1945), nel suo *London: A Book of Aspects*, rappresenta la metropoli come un luogo in cui ai suoi abitanti viene negata la vita (“They wither and dwindle”), costretti a vivere in un oscuro anonimato che significa la fine di un qualsiasi contatto con il paesaggio naturale:

London seems a vast ant-heap, and you are one more ant dropped on the heap. You are stunned, and then you come to yourself, and your thought revolts against the material weight which is crushing you. What a huge futility it all seems, this human ant-heap, this crawling and hurrying and sweating and building and bearing burdens, and never resting all day long and never bringing any labour to an end<sup>9</sup>.

Vittoriano per formazione e cultura, Arthur Symons sostiene la necessità di un rinnovamento del linguaggio e per questo si fa fautore del simbolismo francese al quale dedica il saggio *The Symbolist Movement in Literature* (1899). La parola deve essere esatta e catturare l'essenza delle cose. E in questo senso, per Symons, la metropoli diviene sintesi e metafora della condizione umana. Appunto, il suo libro su Londra, in molte pagine, proietta un'immagine che è già modernista: il formicaio metropolitano non è più piegato a un punto di vista unitario, a una voce che tutto raccoglie e organizza, ma piuttosto egli cerca di catturarne la molteplicità, i tratti cromatici che sembrano perdersi in un *cityscape* fatto di nebbia. In ultima analisi, *London: A Book of Aspects* è il romanzo di Londra – una Londra osservata comunque con la stessa intensità estetica che aveva esaltato Monet. Proprio come avviene nel *modernist city novel*, nella monografia è l'esperienza urbana a improntare di sé la testualizzazione.

Vero è che nel romanzo modernista, l'inizio e la fine non definiscono più, come nella *fiction* vittoriana, gli estremi dell'intreccio in senso tradizionale. Più del personaggio contano i suoi movimenti nel reticolo di strade, più della sua voce individuale contano le diverse voci che si rincorrono sotto il cielo della metropoli. Pubblicato il 2 febbraio 1922 – esattamente il giorno in cui Joyce compiva quarant'anni<sup>10</sup> –

9 Arthur Symons, *Londra: un libro di immagini / London: A Book of Aspects*, traduzione e cura di Marina Lops (con testo a fronte), Liguori, Napoli 2007, p. 18.

10 In proposito nota Ellmann: “Chance was too important for Joyce to allow it complete freedom; he resolved to have the book appear on his own fortieth birthday, February 2

*Ulysses* rappresenta il paradigma del *modernist city novel*, un modello fondamentale che trasforma la storia del genere romanzesco e, nel contempo, postula un nuovo modo di narrativizzare la città. Direi, una nuova poetica fondata sullo spazio urbano inteso come metafora dell'umano.

Come ha scritto Peter I. Barta, “*Ulysses* is the twentieth-century novel of walking *par excellence*”<sup>11</sup>. Quindi, romanzo di deambulazione e osservazione, caratterizzato da un doppio movimento: esteriore e interiore. L'esplorazione riguarda la città ma anche la memoria che le scene urbane innescano e disinnescano a seconda del grado di reazione della mente di Leopold Bloom, il protagonista di *Ulysses*. Sarebbe comunque sbagliato definire Bloom un *flâneur*, non tanto per la natura delle sue motivazioni deambulatorie, quanto per la riduttività di una simile immagine. Indubbiamente, sulle spalle del protagonista pesa un progetto artistico troppo grande e complesso per inscrivere le sue passeggiate dublinesi nel paradigma della *flânerie*.

A Joyce interessava soprattutto Dublino di cui voleva descrivere la vita quotidiana per farne una metafora del mondo. Come scrive Stanislaus Joyce nella biografia dedicata al fratello, lo scrittore sentiva fortemente il fascino di Dublino di cui apprezzava il valore storico e la cultura europea pur essendo una piccola capitale – “small enough to be viewed as a whole”<sup>12</sup>. Joyce amava Dublino e di Dublino voleva essere l'interprete più fedele. Al centro della sua ricerca letteraria, quindi, sarebbe stata la sua città da cui ormai da decenni si era separato, forse proprio per scrutarne ogni angolo con il beneficio della distanza: “To that duty of interpretation he devoted himself with a singleness of purpose that made even the upheaval of world wars to him meaningless disturbances”<sup>13</sup>. Pertanto, Dublino e solo Dublino definisce il territorio privilegiato della sua immaginazione letteraria. Una capitale europea, sì, ma anche una città provinciale e faziosa. Sempre pronta alla celebrazione di sé, prigioniera di vecchi e nuovi pregiudizi, vecchi e nuovi fanatismi. Non è una metropoli, non è Londra. E nemmeno può essere paragonata a capitali europee quali Parigi e Berlino. Tutta-

[...]”. Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, Oxford-New York 1983, p. 523.

11 Peter I. Barta, *Bely, Joyce, and Döblin: Peripatetics in the City Novel*, University Press of Florida, Gainesville, FL, 1996, p. 49.

12 Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper. James Joyce's Early Years*, ed. Richard Ellmann, Prefazione di T. S. Eliot, Da Capo Press, Cambridge MA 2003, p. 20.

13 Ivi, pp. 20-21.

via, la Dublino testuale di Joyce configura il palcoscenico dell'umanità intera, mentre nella sua tensione spazio-temporale, sulla base del cosiddetto metodo mitico, mira a rappresentare il presente, il passato e implicitamente anche il futuro.

Dal punto di vista dell'intreccio, *Ulysses* descrive gli spostamenti di Bloom dalle otto del mattino fino alle due del mattino successivo. Tutto avviene in un giorno: il 16 giugno 1904. Su un piano strettamente topologico, il protagonista compie un movimento circolare che vede come punto di partenza e di arrivo la sua casa al numero sette di Eccles Street. È stato calcolato che Leopold Bloom compie in un giorno diciotto chilometri, di cui otto a piedi mentre gli altri li percorre con i mezzi pubblici. I segmenti dell'itinerario bloomiano si incrociano con quelli dell'altro eroe del romanzo, Stephen Dedalus. Il quale, non diversamente da Leopold Bloom, gira per Dublino, mostrandone vari aspetti di un'arte, quella irlandese, che gli appare come "The cracked lookingglass of a servant"<sup>14</sup>. Per entrambi vale l'idea di un viaggio attraverso il linguaggio. Per entrambi vale il paradigma della casualità – Bloom e Dedalus vanno in giro per le strade di Dublino, ne visitano i locali e incontrano amici e nemici, senza un disegno prestabilito. Per Joyce, l'unico disegno riguarda il superamento della tradizione, la proiezione verso un altro universo linguistico e poetico-immaginario. In breve, la realtà quotidiana di una città frammentaria e senza centro costituisce la base su cui costruire un viaggio di ricerca che, implicitamente, chiama in causa il tema dell'individuo e della modernità in vista di una rifondazione estetica del romanzo.

3. A questo punto, vorrei precisare che l'obiettivo del mio intervento non è un'analisi di *Ulysses* e della poetica joyciana, su cui esiste una bibliografia sterminata, troppo spesso contagiata da un processo di imbalsamazione biografico-culturale che tanto avrebbe irritato lo stesso Joyce. In particolare, il mio contributo intende dimostrare il legame tra *Ulysses* e *Berlin Alexanderplatz*, ponendo l'accento sulla genealogia letteraria che, come reazione al progetto estetico joyciano, ha interessato una serie di importanti figure del Novecento, fra le quali, appunto, lo scrittore berlinese Alfred Döblin. Naturalmente il nesso tra Joyce e Döblin non è una congettura, ma è parte della generale ammirazione che lo scrittore irlandese riuscì a conquistarsi, soprattutto

14 James Joyce, *Ulysses*, The Corrected Text, a cura di Hans Walter Gabler con Walter Steepe e Claus Melchior, Penguin, Harmondsworth 1986, p. 6.

to in Europa, dopo la pubblicazione di *Ulysses* nel 1922. Döblin non fece eccezione tanto che, nella primavera del 1928, pochi mesi dopo l'uscita della traduzione in tedesco del romanzo<sup>15</sup>, si affrettò a recensirlo con parole di entusiasmo, mettendo in evidenza le significative innovazioni stilistiche introdotte da Joyce. La recensione fu scritta da Döblin mentre stava lavorando alla parte finale di *Berlin Alexanderplatz*, che fu pubblicato un anno e mezzo dopo, esattamente nell'ottobre del 1929. Döblin aveva già avuto importanti riconoscimenti, ma il nuovo romanzo segnò una svolta radicale nella sua ricerca estetica. Il successo di *Berlin Alexanderplatz* fu immediato – un autentico evento letterario che valse allo scrittore berlinese l'ammirazione del grande pubblico, dopo alcune opere che comunque avevano raccolto intorno a lui una schiera di ferventi estimatori<sup>16</sup>.

Con il suo *Großstadtroman*, Döblin voleva narrare le voci, i rumori e i colori della capitale tedesca a partire da quella piazza della Berlino orientale che più direttamente incarnava le contraddizioni di una società in crisi. Berlino appariva allo scrittore come una città inquieta e incapace di guardare avanti, nevroticamente alla ricerca di se stessa. Per questo aveva deciso di intitolare il romanzo semplicemente *Berlin Alexanderplatz*. Tuttavia, l'editore Samuel Fischer aveva insistito e preteso che vi fosse per sottotitolo *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, la storia di Franz Biberkopf<sup>17</sup>. Naturalmente l'autore sapeva bene che la sua opera era molto più della storia di un personaggio, ma alla fine aveva dovuto cedere alle pressioni. L'episodio in sé appare significativo. Da un lato, l'editore che, con la sua concezione tradizionale dell'arte narrativa, ha in mente i potenziali lettori; dall'altro, l'au-

15 *Ulysses* fu tradotto da Georg Goyert e pubblicato in mille copie come stampa privata (Privat-druck) da Rhein-Verlag di Basilea.

16 Sul successo del romanzo Barta, cit., scrive: "The claim of some critics that *Berlin Alexanderplatz* is the first and most successful evocation of modern Berlin is by no means exaggerated" (p. 76). Inoltre, si veda quanto scrive Wulf Koepke: "The experimental nature and the complexities of his texts have earned him the praise of many writers and critics, but only one of his major novels has enjoyed enduring popular success internationally: *Berlin Alexanderplatz* (1929), which was hailed as the outstanding German big-city novel and as a German equivalent to the narrative strategies of James Joyce's *Ulysses* and John Dos Passos's *Manhattan Transfer*". Wulf Koepke, *The Critical Reception of Alfred Döblin's Major Novels*, Camden House, Rochester NY 2003, p. vii.

17 Cfr. Stijn De Cauwer, *Beyond the Stimulus Shield: War Neurosis, Shock and Montage in Alfred Döblin's "Berlin Alexanderplatz"*, in "Neophilogus", 99 (2015), p. 109: "Döblin wanted to let his writing be formed by the sights and sounds of Berlin, as if he tried to let the experience of the city direct his writing. He originally just wanted to call his novel *Berlin Alexanderplatz* but the publisher Samuel Fischer claimed a square could not be the subject of a novel, ordering the addition of the subtitle *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*".

tore che, consapevole della carica innovativa di *Berlin Alexanderplatz*, già immagina il suo forte impatto sulla storia del romanzo tedesco.

Del resto, fu proprio l'incontro con l'opera di Joyce a rafforzare in Döblin il convincimento che il romanzo realistico fosse ormai insufficiente a rappresentare la condizione dell'uomo nel contesto della metropoli del primo dopoguerra. L'intensa attività di medico ad Alexanderplatz, gli studi sulla *Kriegsneurose* presso l'Istituto Psichiatrico di Berlino<sup>18</sup>, il contatto quotidiano con la folla della Berlino più popolare e proletaria, le drammatiche conseguenze di un malessere sociale diffuso, gli avevano indicato che esisteva un primato estetico-immaginario del luogo, una topografia della crisi urbana che chiedeva di essere interpretata e drammatizzata. Di qui l'idea di scrivere un nuovo romanzo. O meglio, di scrivere il romanzo di Berlino. Döblin scrisse i primi quattro capitoli sotto la pressione di un preciso progetto e di una forte ispirazione. Ma, con ogni probabilità, la stesura dei capitoli iniziali non gli parve corrispondere esattamente al suo programma estetico-letterario, a quella metropoli-mondo che aveva da tempo in mente ma che, apparentemente, non riusciva a tradurre in un testo artistico. Perché, come ha notato Dollenmayer, "Berlin was for Döblin both his real home and the archetypal metropolis, a microcosm of the entire world"<sup>19</sup>.

Ed è in questa fase di elaborazione e rovello testuale che s'inscrive la lettura della traduzione tedesca di *Ulysses*. L'incontro con Joyce ebbe per Döblin l'effetto di una rivelazione. *Ulysses* gli indicò con chiarezza quel territorio nuovo che egli aveva cercato di individuare nel suo desiderio di superare la forma romanzesca tradizionale e di sperimentare nuove modalità espressive. Il romanzo joyciano pareva tradurre in un testo artistico compiuto l'idea döbliniana di un *Großstadtroman* in grado di captare i piccoli e i grandi movimenti della metropoli, le voci della strada ma anche le voci interiori, i frammenti di vita individuali ma anche i frammenti della cultura presente e passata – un romanzo cioè che, senza rinunciare alla rappresentazione di una sorta di totalità modernista, avesse la forza di interpretare la superficie e la profondità, il visibile e l'invisibile dell'esperienza di un uomo in lotta con se stesso e con il labirinto metropolitano. *Ulysses* dimostrava, per dirla con le parole di Manganelli, che "[l]e città sono sempre state delle macchine di simboli, dei magici disegni tracciati

18 Ivi, pp. 99-102.

19 David B. Dollenmayer, *The Berlin Novels of Alfred Döblin: Wadzek's Battle with the Steam Turbine, Berlin Alexanderplatz, Men without Mercy and November, 1918*, University of California Press, Berkeley 1988, p. 2.

sul pavimento del mondo”<sup>20</sup>. Qualche anno dopo l’uscita di *Berlin Alexanderplatz*, Döblin tornò a parlare del suo rapporto con Joyce, sottolineando appunto che aveva letto *Ulysses* quando ormai aveva già scritto una parte del romanzo, ma al tempo stesso onestamente ammise l’importanza di quella lettura: “[...] es war ein guter Wind in meinen Segeln”<sup>21</sup>, il che corrisponde ad ammettere che Joyce, in un certo senso, conferì al suo progetto di un *modernist city novel* quella spinta e quell’orientamento epistemologico che liberarono la sua immaginazione dalle secche immobilizzanti della tradizione.

Un primo dato appare evidente. Dopo la lettura di *Ulysses* Döblin non solo adotta alcune modalità stilistico-narratologiche joyciane ma procede a una revisione strutturalmente sostanziale dei quattro capitoli già scritti. Innanzi tutto, va detto che l’uso del monologo interiore sin dalla prima pagina di *Berlin Alexanderplatz* è una delle conseguenze dell’incontro con il romanzo joyciano. Uno studio del manoscritto mostra, infatti, come nella stesura iniziale dell’incipit non ci fossero una serie di segmenti testuali che rivelano il collasso nervoso di Franz Biberkopf al momento in cui, uscito dalla prigione, s’imbatte nel caos metropolitano, in un vortice di immagini e sensazioni che contrasta con gli anni di ordine e immobilità vissuti nella prigione<sup>22</sup>. Nella prima stesura abbiamo solamente due esempi di *erlebte Rede* (“Wie sich das bewegte. Was war das alles”), mentre nella pagina revisionata l’uso del monologo interiore diviene estensivo e configura chiaramente – lo ha notato Breon Mitchell nel suo studio del manoscritto – l’adozione di “a new stylistic device”<sup>23</sup>. Non solo in questo modo Biberkopf acquista uno spessore psicologico più marcato anche rispetto alla sua reazione alla vita frenetica e violenta di Berlino, ma, da un punto di vista della messinscena della nevrosi, il monologo interiore mostra una personalità disgregata, disintegrata che cerca in ogni modo di ricomporre se stessa. Per difendersi il protagonista ricorre al meccanismo che lo psicanalista

20 Giorgio Manganelli, “Cabala urbanistica”, in *L’isola pianeta e altri settentrioni*, a cura di Andrea Cortellessa, Adelphi, Milano 2006, p. 138.

21 Alfred Döblin, “Mein Buch *Berlin Alexanderplatz* 1932”, ristampato nell’edizione del romanzo ad opera di Walter-Verlag, Olten, 1961. La traduzione italiana del saggio döbliniano, con il titolo “Il mio libro (1932)”, è stata stampata come appendice a *Berlin Alexanderplatz*, traduzione di Alberto Spaini, Rizzoli, Milano 1998, pp. 503-505.

22 De Cauwer, cit., osserva: “The prison provided him with a tranquil regularity and order, while the outside world is experienced as overwhelming and confusing chaos [...] After the relative calm of the prison, the sensory overload of the city almost threatens Franz with total mental breakdown and he has to seek shelter in a courtyard” (p. 99).

23 Breon Mitchell, *Joyce and Döblin: At the Crossroad of “Berlin Alexanderplatz”*, in “Contemporary Literature”, 12, 2, Spring 1971, p. 178.

Ernst Simmel, negli anni del primo dopoguerra, definì “Selbstsicherungsprozeß der Psyche”. E non è un caso che, in maniera indiretta, per frammenti verbali, al lettore sia dato di capire che Franz Biberkopf è stato soldato ed ha subito nel profondo il trauma della guerra.

L'immagine della percezione della realtà metropolitana è sconnessa, mai ricomponibile in un'unica visione. La molteplicità delle sensazioni non converge mai in un punto di ordine, ma al contrario disarticola ulteriormente quello che è già frammento, scheggia di un'ipotesi di armonia, materia di una cartografia cancellata per sempre. In questo senso, in *Berlin Alexanderplatz* acquista grande rilievo semiotico l'altro elemento strategico mutuato direttamente da *Ulysses*. Mi riferisco alla tecnica del montaggio. Per Joyce, la giustapposizione di testo letterario e elementi autonomi – come, ad esempio, ritagli di giornale e pubblicità – aveva lo scopo di tematizzare la non linearità dell'esperienza umana. Il romanzo modernista, come era accaduto con il cubismo, spezza la linea continua, mettendo in discussione lo statuto logico-temporale dell'intreccio con l'inserimento di segmenti apparentemente privi di un disegno causale, sottratti a ogni ipotesi di linearizzazione semantico-strutturale. Significativamente, nella recensione a *Ulysses*, Döblin aveva notato come i giornali fossero, dal punto di vista della parola stampata, il pane quotidiano dell'uomo e, di conseguenza, ne approvava entusiasticamente l'uso fatto da Joyce. Non diversamente, in *Berlin Alexanderplatz* non possiamo fare a meno di rilevare come la trascrizione di brani dai quotidiani costituisca l'asse portante della tecnica del montaggio, volta a rappresentare l'essenziale glossolalia della vita metropolitana.

Come appare evidente da uno studio del manoscritto, Döblin non modifica né mette in parodia i microtesti che riprende dai quotidiani: semplicemente incolla i ritagli sulla pagina senza spostare una virgola. Non importa se si tratta delle previsioni del tempo, della descrizione di tutte le fermate del tram con le relative tariffe, oppure la nuda iscrizione di una ditta o un'insegna pubblicitaria<sup>24</sup>. Sulla scorta del ribellismo espressionista di quegli anni, allo scrittore interessa mostrare il modo in cui la vita e le strade berlinesi degli anni Venti sono invase dalla scrittura<sup>25</sup> – l'aggressione di immagini e parole fanno parte della schizofrenia

24 Un capitolo a parte merita l'uso döbliniano delle citazioni e allusioni bibliche che, del resto, sono state già ampiamente analizzate. Fatte le dovute distinzioni, lo scrittore tedesco mostra una serie di analogie con Joyce anche nell'adozione delle Sacre Scritture come uno dei motivi unificanti del romanzo.

25 Si veda Andrew M. McLean, *Joyce's "Ulysses" and Döblin's "Alexanderplatz Berlin"*, in

della metropoli e ne tematizzano non solo l'assenza di un centro ordinatore ma anche il suo divenire – che è anche il divenire dei suoi abitanti, impegnati a decodificare una realtà che, per il fatto di essere sempre in movimento, non si lascia leggere se non per disancorati frammenti testuali. L'atteggiamento döbliniano verso la scrittura è decostruzionista *ante litteram*: “man glaubt zu sprechen und man wird gesprochen, oder man glaubt zu schreiben und man wird geschrieben”<sup>26</sup> [crediamo di parlare e siamo parlati; crediamo di scrivere e siamo scritti].

Subito dopo la pubblicazione, fu Walter Benjamin a riconoscere nella tecnica del montaggio il principio stilistico di *Berlin Alexanderplatz*:

Die Montage sprengt den “Roman”, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten. Im Formalen vor allem. Das Material der Montage ist ja durchaus kein beliebiges. Echte Montage beruht auf dem Dokument. [...] Der Film in seinen besten Augenblicken machte Miene, uns an sie zu gewöhnen. Hier ist sie zum ersten Male für die Epik nutzbar geworden. Die Bibelverse, Statistiken, Schlagertexte sind es, kraft deren Döblin dem epischen Vorgang Autorität verleiht. Sie entsprechen den formelhaften Versen der alten Epik<sup>27</sup>.

Grazie al montaggio, Döblin, oltre a configurare il labirinto ontologico del protagonista, riesce a tessere un discorso in cui partecipano le molteplici voci della metropoli. Nell'affermare la loro presenza, tali voci sanciscono anche lo scarto rispetto all'autore onnisciente tradizionale e impongono una visione prismatica della realtà. Qui va detto che, diversamente da *Ulysses*, la voce del narratore risuona nel testo in modo costante, spesso per lanciare i suoi ammonimenti all'eroe. Tuttavia, si tratta di un io narrante che non domina tutto il materiale: la presenza di documenti – eterogenei ed eterodossi – amplia la prospettiva e consolida l'epica di una città in movimento. In questo esito centrifugo, in questa dissolvenza dei confini narratologici, come è stato osservato, “[*Berlin Alexanderplatz*] anticipates post-structural, deconstructive

“Comparative Literature”, 25, 2, Spring 1973, pp. 97-113. In particolare, McLean scrive: “Döblin’s concern as he traces the wanderings of his hero through the streets of Berlin suggests the expressionists’ reproach against the machine-like modern life which stifles man’s freedom and limits his spiritual development” (p. 99).

26 Alfred Döblin, *Aufsätze zur Literatur*, hrsg. Walter Muschg, Walter-Verlag, Olten und Freiburg 1962, p. 131.

27 Walter Benjamin, “Krisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*”, in *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt/M, Suhrkamp 1972, p. 232. Il saggio completo occupa le pp. 230-236.

thinking about writing, which also denies the notion of the sovereign, self-aware consciousness at the center of any composing act”<sup>28</sup>.

Da un altro versante, la tecnica del montaggio produce un effetto di straniamento per via della brusca interruzione del flusso del discorso o della rappresentazione. In *Berlin Alexanderplatz* gli inserti – soprattutto i ritagli di giornale – determinano non tanto la fine dell’illusione e l’invito a una presa di posizione rispetto all’azione, come accade nel teatro brechtiano, quanto una messinscena di quella che, in un saggio, Döblin definisce teoria della risonanza, l’esistenza di connessioni al di sotto della superficie delle cose – “ein Mittel und ein Prinzip der Sammlung [...] ein Mittel für die Formung lebender Wesen und Massen”<sup>29</sup>. Lo scrittore parla di “Mitschwingen” e “Anklingen” – cioè, di co-oscillazioni e riecheggiamenti – proprio per definire una convergenza invisibile che corre sotto la frammentazione metropolitana. Pur permanendo la strategia del *Verfremdungseffekt* sul piano logico-temporale, i segmenti apparentemente affidati al caso celano una tensione prolettica che avvalorava l’ipotesi di una loro funzionalità testuale rispetto alla vicenda di Franz Biberkopf<sup>30</sup> – quello che è causale in superficie non lo è affatto in profondità.

Paradossalmente, questa idea döbliniana dei legami possibili, sembrerebbe rimandare alla visione dickensiana della metropoli inglese, in cui la strada e l’*underworld*, la prossimità e la distanza, il dentro e il fuori, il centro e la periferia, costituiscono gli estremi di una dialettica spaziale che, alla fine, culminerà nella scoperta di legami parentali inattesi e sensazionali. Questo non è il caso di *Berlin Alexanderplatz*, ma appare evidente come, nell’ultima parte del romanzo, lo sforzo dell’autore sia tutto teso a mostrare un eroe che, in qualche maniera, è riuscito a pervenire a una sua visione del mondo. In questo approdo etico, forse non è sbagliato sostenere che Franz Biberkopf e Leopold Bloom compiono il medesimo percorso verso una conoscenza di sé che, per quanto incompleta e precaria, vuol dire anche conoscenza del bene e del male della metropoli.

28 Sung-Hyun Jang, *Chaotic Diversity and Secret Connection in “Berlin Alexanderplatz”: An Interpretation in the Light of Döblin’s Philosophy of Existence*, in “Neophilologus”, 82, 1998, p. 609.

29 Alfred Döblin, *Unser Dasein*, Walter-Verlag, Olten und Freiburg 1964, p. 171.

30 Dollenmayer, cit., osserva: “The brief interpolated narratives in particular have an anticipatory, parallelizing and relativizing function in relation to the main narrative, ‘The Story of Franz Biberkopf’” (p. 83). Per Wolfgang Kort, “all events and episodes are related to him [Franz Biberkopf], even if the connection is not always immediately clear”. Wolfgang Kort, *Alfred Döblin*, Twayne Publishers, New York 1974, p. 99.

Illusioni della civiltà ne *Il tramonto dell'Occidente*  
di Oswald Spengler<sup>1</sup>  
di Nicolae Râmbu

Prima di tutto vorrei formulare chiaramente la mia tesi su *Il tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler. Argomenterò poi quest'idea centrale, e concluderò con una considerazione sulle predizioni di Spengler riguardanti la cultura occidentale, nella sua evoluzione fino ai nostri tempi.

Ritengo che *Il tramonto dell'Occidente*, in tedesco *Der Untergang des Abendlandes*, sia una critica delle illusioni culturali o, se si vuole, una teoria della relatività dello spazio culturale. Oggi è banale parlare di relativismo culturale, mentre all'inizio del XX secolo l'apparizione di tale concetto esposto in maniera sistematica ha rappresentato un vero shock. Il rimando più ovvio, quando in un discorso filosofico si evoca o si chiama direttamente in causa il termine *critica*, è alla riflessione di Immanuel Kant e al suo criticismo.

La critica delle illusioni culturali di Spengler ne *Il tramonto dell'Occidente* è in gran parte una critica di stampo kantiano, tanto che l'autore avrebbe anche potuto intitolare il suo testo *Critica della ragion culturale*. Questo filone kantiano della filosofia di Spengler è, a quanto mi risulta, troppo poco studiato oppure addirittura ignorato dai ricercatori.

Eppure, se è vero che Goethe e Nietzsche sono stati suoi grandi maestri, un altro filosofo e maestro ha radicalmente influenzato il suo libro: Immanuel Kant. Per affrontare l'analisi del tema delle illusioni culturali de *Il tramonto dell'Occidente* ritengo che il punto di partenza più idoneo sia proprio la *Critica della ragion pura*. In

1 Testo della conferenza tenuta a Chieti, 15 ottobre 2015.

Questo lavoro è stato sostenuto da un finanziamento dell'Autorità nazionale rumena per la ricerca scientifica e l'innovazione, CCCDI - UEFISCDI, numero di progetto 17/2016, Heritage Plus-HeAT, within PNCDI III.

sostanza, l'intero testo kantiano, ma in modo particolare la sezione intitolata *Dialettica trascendentale*, è una critica delle illusioni naturali o trascendentali della ragione umana. Accanto alle illusioni naturali della ragione umana che la *Critica* di Kant scopre, esiste una serie di illusioni culturali che hanno la stessa forza delle illusioni trascendentali della ragione pura. Le illusioni culturali non appartengono alla ragione pura o a qualche altra facoltà conoscitiva, ma hanno origine nella posizione dell'essere in un certo orizzonte culturale, acquistando così una certa prospettiva culturale. Questo prospettivismo (*Ausblick*) che Spengler prende in prestito da Nietzsche, come scrive nella sua premessa a *Il tramonto dell'Occidente*, va messo nel giusto rilievo. Da questo nodo teorico prende avvio la distinzione delle illusioni culturali e quindi la loro critica. In *Dialettica trascendentale* Kant parla di "*ungebeuere Macht der Illusion*"<sup>2</sup>. Si tratta della forza gigantesca delle illusioni:

La necessità logica ha dato prova d'una così grande forza d'illusione che, dopo aver formato a priori un concetto d'una cosa – includendovi, apparentemente, l'esistenza – si è creduto di poterne sicuramente desumere che, per il semplice fatto che all'oggetto di questo concetto spetta necessariamente l'esistenza – cioè a condizione che io ponga questa cosa come data (esistente) – sarà posta necessariamente (secondo la regola dell'identità) anche la sua esistenza, e l'essere in questione risulterà quindi assolutamente necessario, perché la sua esistenza fu pensata in un concetto assunto ad arbitrio, e alla condizione che ne fosse posto l'oggetto<sup>3</sup>.

La forza delle illusioni culturali è, similmente, gigantesca: per esempio, la forza dell'*illusione eurocentrica*, di cui specificamente si occupa Spengler. La cultura in cui si vive sembra essere il centro dell'universo storico. Oggi sentiamo parlare di etnocentrismo, nel senso che non solo i popoli dell'Europa Occidentale, ma, in un modo o nell'altro, tutti i popoli vivono con l'illusione di essere il centro dell'umanità. Per quanto riguarda la cultura occidentale,

l'illusione consiste nel fissare l'Europa occidentale come "polo immobile", isolando "un singolo paesaggio" come "punto medio naturale di un sistema storico", "sole centrale [*Zentralsonne*]", alla cui luce tutti gli avvenimenti sono misurati e disposti prospetticamente<sup>4</sup>.

2 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1993, p. 568.

3 Kant, *Critica della ragion pura*, UTET, Torino 2005, p. 478.

4 Fortunato M. Cacciatore, *Indagini su Oswald Spengler*, Rubbettino, Catanzaro 2005, p. 118.

Per esempio, lo schema dello sviluppo della storia mondiale *antichità – medioevo – età moderna* è valida solo per l'Occidente:

Questo schema [...], nel quale tante grandi civiltà gravitano intorno a noi, io lo chiamo *il sistema tolemaico* della storia e considero come una scoperta copernicana [*eine kopernikanische Entdeckung*] in tale dominio quella che sta alla base del sistema esposto nel presente libro, sistema nel quale l'antichità classica e l'Occidente cessano di avere una posizione privilegiata rispetto all'India, a Babilonia, alla Cina, all'Egitto, alla civiltà araba e alla civiltà messicana<sup>5</sup>.

Molto interessante è il modo in cui Spengler usa la terminologia di Kant allorquando parla di illusione eurocentrica: scoperta copernicana, sistema tolemaico della storia, ecc. Come ben si sa, lo stesso Kant ha descritto la sua concezione di *Critica della ragion pura* come *eine kopernikanische Entdeckung*. Così come attraverso la teoria di Copernico è stata posta in evidenza l'illusione geocentrica, ne *Il tramonto dell'Occidente* sono evidenziate l'illusione eurocentrica e una serie di altre illusioni culturali. In sintesi, il libro di Spengler è una critica delle illusioni della cultura occidentale, che si può generalizzare nel senso che qualsiasi altra grande cultura è preda di illusioni culturali simili. Per esempio, non soltanto l'Occidente, ma anche la Cina, l'Egitto, l'Impero Bizantino ecc, sono stati considerati il centro dell'universo storico, il centro dell'umanità.

Un'altra illusione culturale che evidenzia Spengler è l'illusione della continuità. "Fra epoche come fra civiltà non si dà passaggio né traduzione. L'origine è sempre catastrofica, salto o mutazione"<sup>6</sup>. In altre parole, Spengler esprime il postulato della discontinuità nella storia, essenziale per l'epistemologia delle scienze della cultura che segue. Ogni cultura ha i suoi propri valori e simboli, tanto che per diverse culture ci sono diverse verità:

Per Spengler il punto di vista di ciascuna civiltà è incommensurabile rispetto a quello delle altre. La relatività dei sistemi simbolici attraverso i quali ciascuna civiltà si forma una propria immagine del mondo è assoluta. Non esistono codici linguistici universali; persino la matematica, che dovrebbe rappresentare il prototipo di un sapere oggettivo e a storico, è in realtà condizionata dal contesto culturale: in realtà – sostiene Spengler – non esiste un'unica matematica ma esistono tante matematiche diverse, una per ogni

5 Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, in Cacciatore, *Indagini*, cit., pp. 118-119.

6 Cacciatore, *Indagini*, cit., p. 120.

civiltà [...]. Ogni civiltà è pertanto chiusa in sé stessa. Nessun uomo può penetrare il codice simbolico di una civiltà diversa dalla propria, né conformarsi a un differente sistema morale<sup>7</sup>.

Dunque, ciascuna cultura sarebbe una sorta di capsula, per riprendere la definizione di Johann Gottfried Herder in *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* – si fa notare che in questo testo e per la prima volta l'autore usa il termine “cultura” (*Kultur*) al plurale (*Kulturen*<sup>8</sup>). Spengler va oltre, sostenendo che esiste un'assoluta discontinuità anche tra diverse epoche della stessa cultura. All'infuori di Herder, quest'idea della separazione delle culture e della discontinuità delle epoche storiche era diffusa all'interno del romanticismo e dell'idealismo tedesco. In forma poetica viene espressa diversamente da Goethe in *Faust*:

Per noi, amico, i tempi del passato  
sono un volume con sette sigilli.  
Quel che chiamate spirito dei tempi  
è in sostanza lo spirito degli uomini  
nei quali i tempi si rispecchiano<sup>9</sup>.

Proprio questo fa Spengler ne *Il tramonto dell'Occidente*: fa vedere che lo spirito degli altri tempi e delle altre culture non è altro che una proiezione dello spirito dell'osservatore o, precisamente, del ricercatore in una cultura straniera. Non esiste per esempio una sola antichità, ma più antichità. Vorrei sottolineare ancora una volta che così come le illusioni trascendentali della ragione pura non spariscono nemmeno dopo l'esame stretto della critica di Kant, le illusioni culturali continuano a manifestarsi anche dopo la loro scoperta da parte di Spengler. Per esempio, un'altra epoca o un'altra cultura verranno considerate da un certo orizzonte culturale che rileva una fatalità sog-

7 Leonardo Marchettoni, *L'idea di Tramonto dell'Occidente*, <http://www.juragentium.org/forum/tramonto/it/abendmarchettoni.pdf>.

8 Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, per il testo in tedesco si rimanda al seguente indirizzo internet, opera in libera consultazione: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Herder,+Johann+Gottfried/Theoretische+Schriften/Ideen+zur+Philosophie+der+Geschichte+der+Menschheit>. Non si può indicare una sola pagina perchè l'autore parla in generale della cultura di tutti i popoli della Terra specialmente nei capitoli intitolati: *Kultur der Völker Asiens*, *Kultur der Vernunft in Europa*, ecc.

9 Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, trad. di Andrea Casalegno, vv. 575-580. Consultabile liberamente on line al seguente indirizzo: <http://www.rodioni.ch/busoni/bibliotechina/goethe/faust.html>.

gettiva e contestuale. Certi eventi storici, personalità o diverse opere sembrano più grandi più ci avviciniamo, e viceversa. È chiaro perché per Spengler non c'è una conoscenza oggettiva di una cultura straniera. Probabilmente Platone non si riconoscerebbe affatto nel modo in cui si parla oggi della sua opera e Socrate riderebbe per l'importanza concessagli dalla storia della cultura. Il problema dell'obiettività del conoscere l'universo storico è stato oggetto di lungo dibattito dopo Spengler, inclusi Max Weber o Hans Georg Gadamer. L'idea centrale del dibattito riguardo l'obiettività del conoscere i fenomeni culturali è, in generale, la seguente: in questo settore l'obiettività non può essere altro che soggettività onesta.

Conservando la terminologia di Spengler e accettando la distinzione tra *Kultur* e *Zivilisation*, che saranno oggetto di discussione, la mia opinione riguardo le illusioni culturali è in questi termini: le illusioni appartengono sempre alla cultura (*Kultur*), e non alla civiltà (*Zivilisation*). Spengler concepisce la cultura come un essere vivente. Più la cultura è giovane, più le sue illusioni sono numerose e forti, e al contrario, più diventa matura, più le sue illusioni diventano deboli come intensità fino alla scomparsa. Parlando metaforicamente, il momento della morte è anche l'attimo della massima lucidità. Quando però si parla di cultura, la sua morte si definisce civiltà (*Zivilisation*). Una cultura nasce a un certo momento e muore dopo circa mille anni, trasformandosi in civiltà, dove non ci sono più illusioni, ma tutto è calcolo, misura precisa, fredda convenzione, burocrazia efficace, insomma, un meccanismo che può funzionare ancora cento anni, ma che risulta morto, a differenza dell'anima viva della cultura scomparsa:

Il punto di vista della riflessione di Spengler, che permette di apprezzare la separazione storica e geografica delle civiltà è sempre quello della *Kultur* tedesca di ascendenza romantica e prima ancora illuministica [...]. L'originale opposizione del classicismo tedesco verso il meccanicismo newtoniano si salda alla grande divisione, teorizzata da Dilthey – peraltro, mai nominato nel *Tramonto* –, fra le scienze dello spirito e le scienze della natura, per trovare nelle pagine di Spengler un'originale sintesi<sup>10</sup>.

*Kultur*, nella sua opposizione a *Zivilisation*, ha un senso specifico oggi difficile da capire per chi non conosce il contesto culturale della Germania moderna. In sostanza, la terminologia di Spengler non è artificiale o tecnica, altrimenti non si spiegherebbe l'enorme successo

10 Marchettoni, *L'idea di Tramonto*, cit.

di pubblico avuto dal libro del secolo, così com'è stato definito *Il Tramonto dell'Occidente*. *Kultur* non è soltanto cultura del romanticismo e dell'idealismo tedesco, ma anche ciò che nel linguaggio comune riguarda la specificità della Germania nei confronti della Francia e di altre società europee. Molto in breve, l'opposizione tra *Kultur* e *Zivilisation* ha espresso nel periodo moderno la tensione tra tedeschi e francesi. Per esempio, durante il XVIII secolo il concetto di *Zivilisation*, sinonimo di *Hoefflichkeit*, è stato strettamente collegato con l'immagine del francese che il borghese tedesco ha provato a imitare. L'ostilità dei tedeschi nei confronti della civiltà era puntata, di fatto, contro la duplicità, l'ipocrisia, l'adulazione, la falsità e gli altri non-valori senza i quali non si poteva crescere d'importanza presso la Corte di Versailles e che furono importati anche nelle Corti tedesche<sup>11</sup>. Cosicché quando enunciava i meriti delle nazioni dell'Occidente che hanno coltivato un albero immaginario dei valori, Kant diceva che i tedeschi hanno curato molto la radice e il tronco, gli italiani la corolla, i francesi i fiori e gli inglesi la frutta. Dalla prospettiva dell'intellettualità tedesca, la civiltà non conta sull'essenza della persona, ma soltanto sulle apparenze. Questa *Zivilisation* è una maschera che ognuno può portare, senza che sia uno spirito profondo. L'opposizione tra *Kultur* e *Zivilisation* è presente in tutti i teorici tedeschi della civiltà dei secoli XVIII-XX, inclusi von Humboldt, Kant, Herder, Lichtenberg, Nietzsche. Ecco un solo esempio dall'opera di Kant: "Siamo in gran misura coltivati attraverso l'arte e la scienza, siamo civili (*zivilisiert*) fino alla sazietà tramite tutti i tipi di cortesie e meriti sociali"<sup>12</sup>. *Kultur* e *Zivilisation*, scrive Spengler, "si oppongono come *il dentro* si oppone al *fuori*, il profondo al superficiale, l'anima al corpo, il proprio all'estraneo"<sup>13</sup>.

Oggi si parla troppo poco del fatto che nella Prima Guerra Mondiale, così come nella Seconda, i tedeschi hanno lottato per ciò che chiamavano *Deutsche Kultur* e contro la civiltà occidentale, contro la pragmatica, il materialismo e la sua superficialità. Nel contesto storico e politico dall'inizio del XX secolo, la coppia *Kultur/Zivilisation* è identica alla coppia bene/male, oppure alla coppia valori/non-valori. Durante la propaganda tedesca di guerra intorno alla Prima Guerra

11 Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980.

12 Immanuel Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, in vol.: *Von den Träumen der Vernunft. Kleine Schriften zur Kunst, Philosophie, Geschichte und Politik*, Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig und Weimar 1979, p. 215.

13 Cacciatore, *Indagini*, cit., pp. 32-33.

Mondiale, la parola *Kultur* dell'espressione *die deutsche kultur* compare più spesso di patria (*Vaterland*) o paese (*Heimat*).

Un'altra illusione culturale che evidenzia Spengler è quella secondo cui l'umanità non avrebbe alcun senso né alcuno scopo:

Ogni civiltà ha proprie, originali possibilità di espressione che germinano, maturano, declinano e poi irrimediabilmente scompaiono. Esistono molte arti plastiche, pitture, matematiche, fisiche profondamente diverse nella loro essenza, ciascuna con una sua limitata via, ciascuna in sé conchiusa, come ogni specie vegetale ha i suoi fiori o i suoi frutti [...]. Queste civiltà, organismi d'ordine superiore, crescono in una magnifica assenza di fini, come i fiori dei campi. Come le piante e gli animali, esse appartengono alla natura vivente di Goethe e non a quella morta di Newton. Nella storia mondiale io vedo un eterno formarsi e disfarsi, un meraviglioso apparire e scomparire di forme organiche. Invece, lo storico di mestiere la concepisce quasi come una tenia che produce instancabilmente epoche su epoche<sup>14</sup>.

Proprio perché la storia non ha nessun senso, noi, o più precisamente gli storici di professione ai quali si riferisce Spengler, le possiamo attribuire, attraverso un'interpretazione forzata degli eventi, qualsiasi senso.

All'ultima pagina de *Il tramonto dell'Occidente*, Spengler cita la famosa massima di Schiller, conosciuta però come massima di Hegel, intorno alla quale crea una vera filosofia della storia: "*Die Weltgeschichte ist das Weltgericht*"<sup>15</sup>: "La storia mondiale è il tribunale del mondo" vuol dire che colui che scrive la storia universale le conferisce un senso, che favorisce la civiltà di cui lui è parte. Colui che scrive la storia universale stabilisce per se stesso la propria verità e i propri criteri di valutazione. Nessuno storico può trovarsi al di là del bene e del male. Perciò, diceva Spengler, ripetendo una massima di Goethe, "la storia non può giudicarla nessuno che non l'abbia vissuta in sé"<sup>16</sup>. In altre parole, il senso della storia (*Ein Sinn der Weltgeschichte*) è un'altra illusione culturale su cui ci fa riflettere Spengler. Queste illusioni culturali possono diventare in certe circostanze pericolose, per esempio nei miti politici del XX secolo. L'illusione che noi siamo il tribunale supremo, che dovremmo trovarci d'accordo sul senso della storia che tutti dovrebbero seguire, l'illusione che il mondo va diviso in due, noi e gli

14 Ivi, p. 121.

15 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Patmos Verlag, Düsseldorf 2007, p. 1194.

16 Johann Wolfgang Goethe, in Cacciatore, *Indagini*, cit., p. 28.

altri, che i valori sono sempre dalla nostra parte e i non-valori appartengono agli altri, tutte queste sono senza dubbio illusioni pericolose.

Un'altra illusione culturale che Spengler evidenzia ne *Il tramonto dell'Occidente* è quella per cui una cultura dura all'infinito. In realtà, dice Spengler, qualsiasi cultura ha una fine naturale dopo una vita di circa mille anni. Per quanto riguarda la cultura occidentale, è prevista una fine molto vicina; motivo per cui è stato chiamato il profeta dell'apocalisse storica. Una profezia di un luogo e un tempo molto lontani potrebbero non fare alcuna impressione, ma qui si tratta della previsione del futuro immediato della cultura occidentale: le giovani generazioni, quando comparve il libro di Spengler, avrebbero dovuto vivere pienamente l'apocalisse storica, cioè la fine di un mondo di valori e sogni che sembravano senza fine.

Il pubblico tedesco, percependo Spengler come un profeta le cui profezie sono scientifiche, dunque assolutamente sicure, ha pensato di trovare ne *Il tramonto dell'Occidente* non solo una spiegazione per la sconfitta della Germania, ma anche le risposte ai problemi più concreti, per esempio quale banca sarebbe andata in fallimento e quale no, oppure se ci sarà o no un futuro per la Germania. Affonderà per caso la Germania, assieme all'intero Occidente, come il *Titanic*? Spengler assiste in modo passivo al dibattito che si svolge intorno al suo libro e interviene raramente nelle polemiche da esso provocate. Il mondo, spaventato dal libro del secolo, vuole sapere se la fine dell'Occidente è vicina oppure no. A questa domanda che hanno fatto milioni di lettori di questo libro, Spengler risponde in maniera totalmente diversa: no, non sarà la fine del mondo, sarà soltanto la fine delle illusioni culturali dell'Occidente. Non sarà sommerso l'Occidente come il *Titanic*, ma inizierà una nuova fase storica; in altre parole, diventerà in breve tempo civiltà. Cosa sarà da oggi in poi?

Asprezza, asprezza romana, ecco cosa comincia d'ora in poi nel mondo. Presto non ci sarà posto per altra cosa nel mondo. Arte, sì, esisterà, ma in cemento e acciaio, poesia, sì, ci sarà, ma solo per gente con nervi d'acciaio, politica sì, ma fatta da gente di stato non dai benefattori dell'umanità [...]. Noi tedeschi, non andiamo verso un Goethe, ma verso un Cesare<sup>17</sup>.

Albert Speer diceva che una volta arrivato Hitler alla guida della Germania la profezia di Spengler riguardo al nuovo Cesare si era

17 Oswald Spengler, *Pessimismus?*, in Id., *Reden und Aufsätze*, Verlag C. H. Beck, München 1951, p. 79.

compiuta. Dalla prospettiva dell'evoluzione del mondo a partire dalla Prima Guerra Mondiale fino a oggi, anche la profezia di Spengler riguardo la fine della cultura occidentale, nel senso di *Kultur*, si è realizzata. Il successo di pubblico del libro di Spengler si fonda in gran parte su un dissenso. Si tratta dell'associazione spontanea nella mente del lettore *Untergang des Abendlandes e Untergang der Titanic*. Davvero si tratta di una sola parola, *Untergang*, ma in più sensi:

L'idea di una catastrofe non è compresa nell'espressione *Der Untergang des Abendlandes*. Se invece di tramonto (*Untergang*) si dicesse compimento (*Vollendung*), espressione che nel pensiero di Goethe ha un senso molto preciso, l'aspetto pessimistico sarebbe escluso<sup>18</sup>.

Nel secolo passato, dall'apparizione del libro *Il tramonto dell'Occidente*, è diventato evidente che questa *Vollendung* della cultura occidentale è già finita. Nei termini di Spengler, con certezza possiamo dire oggi che quella *Kultur* dell'Occidente si è trasformata totalmente in *Zivilisation*, e proprio per questo è stato possibile farla conoscere nel mondo intero. La cultura accentua sempre ciò che è specifico di una società, mentre la civiltà cancella in maniera brutale tutte le differenze essenziali tra individui e popoli.

18 Ivi, p. 63.

## La rappresentazione della modernità in *Stramilano* di Fabio Andreatza

La macchina da presa iniziò a esplorare lo spazio urbano fin dalle origini del cinema<sup>1</sup>. Tra il 1895 e il 1905 i fratelli Lumière inviarono i propri operatori nelle metropoli di tutto il mondo: da Parigi a Londra, da Roma a Madrid, da Chicago a New York, da Mosca a Tokyo<sup>2</sup>. Lo spettacolo cinematografico era un fenomeno essenzialmente urbano e, all'interno di un'offerta tematica molto diversificata, la rappresentazione della vita metropolitana costituiva un oggetto privilegiato delle vedute Lumière. “Nearly all early film shows – scrive Tom Gunning – presented a *mise en abyme* of audiences filling vaudeville theaters from busy streets in order to see projected on the screen – busy city streets”<sup>3</sup>. Fino agli anni Venti la città era principalmente filmata attraverso i codici della fotografia e della stereoscopia ottocentesche.

- 1 Dell'ampia bibliografia sul rapporto fra cinema e città mi limito a ricordare: Gian Piero Brunetta e Antonio Costa, *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Manfrini, Rovereto 1990; Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map: the City Films of Elvira Notari*, Princeton University Press, Princeton NJ 1993; trad. it. *Rovine con vista. Il cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga, Milano 1995; David Clarke (a cura di), *The Cinematic City*, Routledge, London 1997; Marco Bertozzi, *L'immaginario urbano nel cinema delle origini. La veduta Lumière*, Clueb, Bologna 2000; Gérard Claudel *et al.* (a cura di), *Le cinéma dans la cité*, Éditions du Felin, Paris 2001; Mark Shiel e Tony Fitzmaurice (a cura di), *Cinema and the City: Film and Urban Studies in a Global Context*, Wiley-Blackwell, Oxford 2001; Nezar AlSayyad, *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*, Routledge, London 2006; Laurent Creton e Kristian Feigelson (a cura di), *Ville cinématographiques. Ciné-lieux*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2007; Andrew Webber e Emma Wilson (a cura di), *Cities in Transition: the Moving Image and the Modern Metropolis*, Wallflower, London 2008; Charlotte Brunson, *The Attractions of the Cinematic City*, in “Screen”, LIII, 3, 2012, pp. 212-227.
- 2 Cfr. Michelle Aubert e Jean-Claude Seguin (a cura di), *La production cinématographique des frères Lumière*, Bibliothèque du Film-Mémoires du cinéma, Paris 1996.
- 3 “Quasi tutti i primi spettacoli cinematografici presentavano una *mise en abyme* del pubblico che si riversava nei teatri di vaudeville dalle strade affollate della città per vedere proiettate sullo schermo – le strade affollate della città”. Tom Gunning, *From*

Questo valeva soprattutto per il cinema non narrativo, documentario, che preferiva giustapporre le inquadrature e creare un'unità spazio-temporale, anziché servirsi delle tecniche di montaggio ideate per i film narrativi, che permettevano di frammentare il tempo, analizzare lo spazio e moltiplicare i punti di vista<sup>4</sup>.

Queste risorse sono invece alla base della struttura formale di *Manhatta* (1921), un documentario su New York di Charles Sheeler e Paul Strand. È la prima "sinfonia urbana", una forma cinematografica che negli anni seguenti avrà fortuna in Europa. *Rien que les heures* (1926) di Alberto Cavalcanti, *Berlino. Sinfonia di una grande città* (1927) di Walter Ruttmann e *L'uomo con la macchina da presa* (1929) di Dziga Vertov – per citare le opere più note e influenti – hanno cambiato il modo di rappresentare lo spazio urbano. Adottando soluzioni stilistiche audaci, queste opere, annoverate da Béla Balázs tra i *Querschnittsfilme* (film panoramici<sup>5</sup>, trasversali), descrivono una giornata qualsiasi, dalla mattina alla sera, in una metropoli (Parigi nel primo caso, naturalmente Berlino nel secondo e nel terzo una grande città sovietica formata da un collage di immagini di Kiev, Mosca e Odessa).

Anche l'Italia, in quegli anni, ebbe una sua sinfonia urbana. Ne esiste una sola copia, depositata all'Istituto Luce. Si tratta di una pellicola muta di 396 metri (corrispondente a circa 15 minuti di proiezione), in bianco e nero, priva di didascalie, della quale si conosce con certezza, grazie ai titoli di testa, solo il titolo, *Stramilano*<sup>6</sup>. Se le posizioni sulle vicende produttive sono divergenti<sup>7</sup>, il consenso è invece

*the Kaleidoscope to the X-Ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin, and Traffic in Souls* (1913), in "Wide Angle", XIX, 4, 1997, p. 133 (traduzione mia).

4 Cfr. William Uricchio, "Berlin" di Ruttmann e i film sulla città, in Brunetta e Costa (a cura di), *La città che sale*, cit., pp. 85-86.

5 Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Knapp, Halle 1930; trad. it. *Estetica del film*, Edizioni di Cultura Sociale, Roma 1954, p. 87. Sulla nozione di *Querschnittfilm* e sull'uso che ne ha fatto Balázs, cfr. Michael Cowan, *Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity: Avant-Garde – Advertising – Modernity*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014, pp. 59-66.

6 Il film è disponibile sul sito dell'Archivio storico dell'Istituto Luce: [www.archivioluce.com](http://www.archivioluce.com).

7 Sul cartello, oltre al titolo, compare la scritta "Presentato da Za Bum", la compagnia milanese di varietà di Mario Mattoli e Luciano Ramo. *Stramilano* è anche il titolo di una canzone *one-step* (1929) cantata negli spettacoli della compagnia. Leonardo Quaresima si chiede se il film venisse presentato nel corso di quegli eventi o se fosse proiettato nelle sale cinematografiche per pubblicizzare la canzone e l'attività della compagnia. Giovanni Lista sostiene che Za Bum produsse o commissionò il film per proiettarlo durante i suoi spettacoli. Ernesto G. Laura, invece, suppone che l'Istituto Luce, avendo deciso di girare un documentario su Milano, si fosse rivolto a Mattoli in quanto esponente della nuova scena teatrale milanese. Cfr. L. Q. [Leonardo Quaresima], *Stramilano*, in Brunetta e Costa (a cura di), *La città che sale*, cit., p. 238; Ernesto G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia*

ampio sulla datazione (1929) e unanime sull'attribuzione a Corrado D'Errico<sup>8</sup>. Nato a Roma nel 1902, alla fine degli anni Venti D'Errico lavorava al Luce<sup>9</sup> e con Mario Camerini – aiuto-regista di *Kiff Tebbi* (1928) e soggetto di *Rotaie* (1929). In precedenza aveva collaborato con il quotidiano “L'Impero” degli ex futuristi Mario Carli ed Emilio Settimelli e con il Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia, centro dell'avanguardia artistica romana di quel decennio, dominata dal movimento marinettiano.

I commentatori di *Stramilano* hanno messo in luce, oltre alle affinità con il film di Ruttmann, uno stretto legame con la poetica futurista e l'allusione nel titolo alla battaglia allora in atto, all'interno del mondo culturale fascista, fra Strapaese e Stracittà, tra difensori della tradizione e assertori della modernità. Il film è ascritto alla produzione del movimento capeggiato da Marinetti, che prevedibilmente aveva preso posizione a favore di Stracittà<sup>10</sup>. I temi delle immagini (l'acciaieria, il treno, le insegne luminose, il traffico) e le scelte stilistiche (le sovrimpressioni, gli effetti speciali, il montaggio serrato) hanno suggerito come fonti ispiratrici il *Manifesto del Futurismo* (1909), il manifesto *La cinematografia futurista* (1916) e la fotodinamica futurista<sup>11</sup>. Conformemente ai principi marinettiani, “è la positività dell'industria e della vita urbana ad imporsi dalle immagini di *Stramilano*, il valore dei suoi caratteri più tipici: dinamismo, ritmo, perfezione dei movimenti”<sup>12</sup>. Quest'opera sembra essere quindi dominata dall'acritica esaltazione, tipicamente futurista, della modernità, vale a dire, nella definizione di Marshall Berman, la “forma dell'esperienza vitale – esperienza di

dell'Istituto Luce, Istituto Luce, Roma 2004, p. 111; Giovanni Lista, *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano 2001, pp. 101-102, 131 nn. 152, 153.

- 8 Cfr. Mino Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Vallecchi, Firenze 1979, p. 107; Quaresima, *Stramilano*, cit., p. 238; Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., p. 111; Lista, *Cinema e fotografia futurista*, cit., p. 101. Secondo John Abellò, che nel 1987 inserì *Stramilano* nella sezione *Futurisme i el cinema* di un festival cinematografico barcellonaese, il film è un trittico realizzato in anni diversi (1925, 1919, 1931). Cfr. ivi, p. 131, n. 151.
- 9 “Intorno al 1928-1929 arriva al Luce”. Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., p. 111.
- 10 Lista *Cinema e fotografia futurista*, cit., p. 102.
- 11 Le fonti sono state evocate rispettivamente da Giovanni Lista, *Il cinema futurista*, Le Mani, Recco 2010, p. 79; Quaresima, *Stramilano*, cit., p. 238; e Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., p. 112.
- 12 Quaresima, *Stramilano*, cit., p. 239. Questa considerazione largamente condivisa: Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., pp. 112; Lista, *Cinema e fotografia futurista*, cit., p. 102; Raffaele De Berti, *Tecnologia, modernità, immaginario urbano*, in Leonardo Gandini (a cura di), *La meccanica dell'umano. La rappresentazione della tecnologia nel cinema italiano dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Carocci, Roma 2005, pp. 36-37.

tempo e di spazio, di se stessi e degli altri, delle possibilità e dei pericoli della vita –<sup>13</sup> che emerse nell'Europa del Cinquecento, si intensificò a partire dalla Rivoluzione francese e si diffuse su scala planetaria nel Novecento, grazie ai rapidi sviluppi della tecnologia. *Stramilano*, insomma, celebrerebbe attraverso il medium più rappresentativo del suo secolo<sup>14</sup>, e nello stile più adeguato, la vita moderna.

Osservando con attenzione le immagini, però, ci si accorge che il film può essere interpretato in modo diverso. Iniziamo dalla prima inquadratura (fig. 1) e limitiamoci a descriverla. In avampiano, nella parte inferiore dell'immagine, si nota un muro basso con dietro alcune piccole costruzioni in serie – degli alloggi o dei box simili a quelli presenti nei cantieri edili. Lo sguardo è però attratto da ciò che campeggia sullo sfondo: due ciminiere (una terza è quasi coperta). Molto alte, occupano quasi per intero la verticale del quadro e si stagliano nel cielo albeggiante. Non si presentano però in tutta la loro estensione, perché la parte inferiore è, pur parzialmente, coperta da alberi. Ciminiere e alberi, entrambe figure verticali. Prodotti dell'uomo le prime, prodotti della natura i secondi. Certo, la disposizione in fila dà l'impressione che gli alberi non siano cresciuti spontaneamente ma che li abbia piantati l'uomo. Richiamano l'idea del lavoro in campagna, dell'agricoltura, una forma di vita antica; le ciminiere evocano invece l'industria, una forma di vita moderna. La parziale sovrapposizione di questi elementi verticali suggerisce un senso di armonia, di conciliazione fra tradizione e modernità. Questo sentimento di pacificazione non è turbato dal passaggio alle inquadrature successive, nonostante vi si acceda attra-

- 13 Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Simon & Schuster, New York 1982; trad. it. *L'esperienza della modernità*, il Mulino, Bologna 1985, p. 25.
- 14 Dalla fine degli anni Ottanta, soprattutto negli Stati Uniti, il rapporto fra cinema e modernità è stato oggetto di numerosi studi, nei quali la rappresentazione dello spazio urbano occupa una posizione rilevante. Per una discussione delle principali acquisizioni cfr. Brian Singer, *Melodrama and Modernity*, Columbia University Press, New York 2001, pp. 101-130. Mi limito inoltre a segnalare: Tom Gunning, *The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity*, in "Yale Journal of Criticism", VII, 2, 1994, pp. 422-444; Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (a cura di), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1995; Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge MA 2002; Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005; Murray Pomerance (a cura di), *Cinema and Modernity*, Rutgers University Press, New Brunswick NJ 2006; Miriam Hansen, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2012; trad. it. *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Johan & Levi, Milano 2013.



Fig. 1.

verso un segno di punteggiatura molto forte – con una dissolvenza si chiude la prima inquadratura e con un'assolvenza si apre la seconda. C'è anche un momento in cui lo schermo è totalmente nero. Bisogna però riconoscere che la gradualità della scomparsa e ricomparsa dell'immagine non rende traumatico il passaggio; al contrario, questo procedimento prepara lo spettatore alla disgregazione della continuità spazio-temporale. Uno stacco, privo di raccordo, sarebbe stato più brusco. Scivoliamo ora nella seconda inquadratura. Non siamo molto lontani dal luogo in cui era ambientata la precedente, tanto che possiamo anche immaginare dove grossomodo fosse collocata la macchina da presa. Ci sono ancora le ciminiere, gli alberi – non gli stessi, ma della medesima specie. L'attenzione questa volta è catturata dalla strada, dai carri, dai pedoni, da una persona in bicicletta. Entriamo nella terza inquadratura, in cui ritroviamo degli elementi noti: la strada e un carro. Vediamo ancora degli alberi, ma di una specie diversa, e una panchina. Si tratta chiaramente di un parco: ci stiamo avvicinando alla città. In fondo si nota anche un'automobile. Quarta inquadratura: strada, alberi, un'automobile e un chiosco con alcune persone. Quinta: siamo dentro il parco, dove c'è una donna che cammina; nella seguente – alla

quale si accede attraverso una dissolvenza incrociata, un procedimento d'interpunzione meno marcato – il parco è più affollato. Nell'ultima inquadratura della sequenza ci troviamo in città, dove dei netturbini stanno pulendo le strade. Il mutamento spazio-temporale è reso più rassicurante dal transito di un carro, un veicolo presente già nella seconda inquadratura. Questo tranquillo viaggio dalla periferia al centro trasmette un'idea di città come spazio organico, armonico, che ha metabolizzato il processo di modernizzazione.

Le sequenze successive sono ambientate in luoghi di lavoro: la prima in un affollato e vivace mercato agroalimentare, la seconda in una fabbrica. Quest'ultima si apre con una lenta panoramica destra-sinistra ("la panoramica al cinema – scrive Jacques Aumont – è sempre una figura, in senso retorico, poiché è sempre metafora di uno sguardo, anche quando non rimanda a una soggettività"<sup>15</sup>: uno sguardo che in questo caso umanizza i macchinari che descrive) e prosegue con alcune inquadrature fisse. È poi la volta di un mattatoio. Anche qui panoramiche e inquadrature fisse. Macchinari prima, bovini poi: lo sguardo calmo, sereno della macchina da presa si posa su ciò che serve al benessere dell'uomo. Segue l'uscita dal deposito di due tram, i mezzi di trasporto pubblico che collegano le parti di questo organismo urbano, una "visualizzazione del sistema nervoso della grande città moderna"<sup>16</sup>. La sequenza successiva, che si apre a iride (per sottolineare lo spostamento spaziale), è situata prima all'interno di un parco e poi ai suoi bordi, costeggiati dai binari del tram. Scene di vita quotidiana in una metropoli appagata dagli effetti del progresso tecnologico.

Il segmento seguente è qualcosa di totalmente altro (fig. 2). Realizzato con movimenti di macchina e sovrapposizioni, esibisce delle ciminiere che si muovono e si sovrappongono, sembrano *impazzite*. Collocata all'interno di un film documentario, questa sequenza è un'esperienza allucinatoria per lo spettatore. Per di più il passaggio non avviene per mezzo di una dissolvenza, ma attraverso uno stacco, che produce uno choc visivo. È come un virus che ha infettato il corpo del film e l'organismo della metropoli. In campo lungo, appare ora una fabbrica con le ciminiere in funzione (fig. 3). Non sono più le eleganti figure, chiare e inoffensive, della prima inquadratura: ne scorgiamo solo le sommità, scure come il fumo che mandano fuori, fumo che sfregia il cielo, ferisce la natura. Improvvisamente, la ciminiera,

15 Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, Séguier, Paris 1996; trad. it. *A cosa pensano i film*, Ets, Pisa 2007, p. 223.

16 Aumont, *A cosa pensano i film*, cit., p. 65.

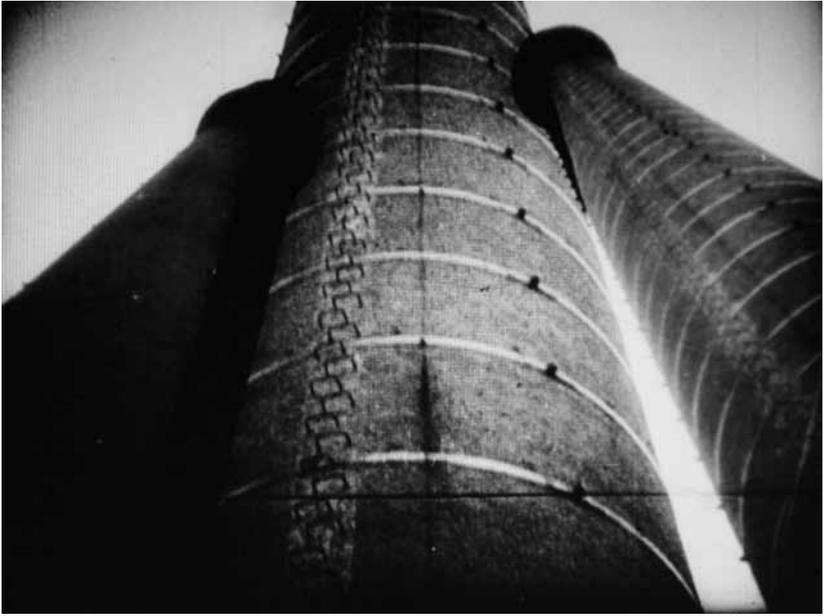


Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.

emblema di quella moderna civiltà industriale che ha permesso lo sviluppo della metropoli, diventa un elemento incongruo, come quel surreale inserto extradiegetico visto poco fa. E inquietante per il fumo nerastro che emette.

Il film riprende il ritmo abituale, mostrando la produzione di acciaio, il traffico cittadino, il lavoro in un'azienda tessile, un atelier di moda, una scuola di danza, un caffè, un locale da ballo e il lago di Como. Si torna a Milano con una placida panoramica in campo lungo della stazione centrale, che viene interrotta da un'inquadratura divisa in diagonale: da una parte un treno in arrivo, dall'altra uno in partenza (fig. 4). È un taglio chiaramente metaforico, un intervento sul significante cinematografico che comunica un senso di rottura e genera tensione. Un'altra rappresentazione surreale di un simbolo della vita moderna.

Ci avviamo alla conclusione del film con l'ultima inquietante immagine della fabbrica, di cui si riconoscono solo le ciminiere scure (è sera), che emettono una quantità di fumo tale da invadere lo schermo (fig. 5). Poi la macchina da presa torna nel centro della città. Le luci intermittenti delle insegne luminose che popolano una serie di piani montati in modo serrato (gli ultimi durano meno di un secondo) ge-

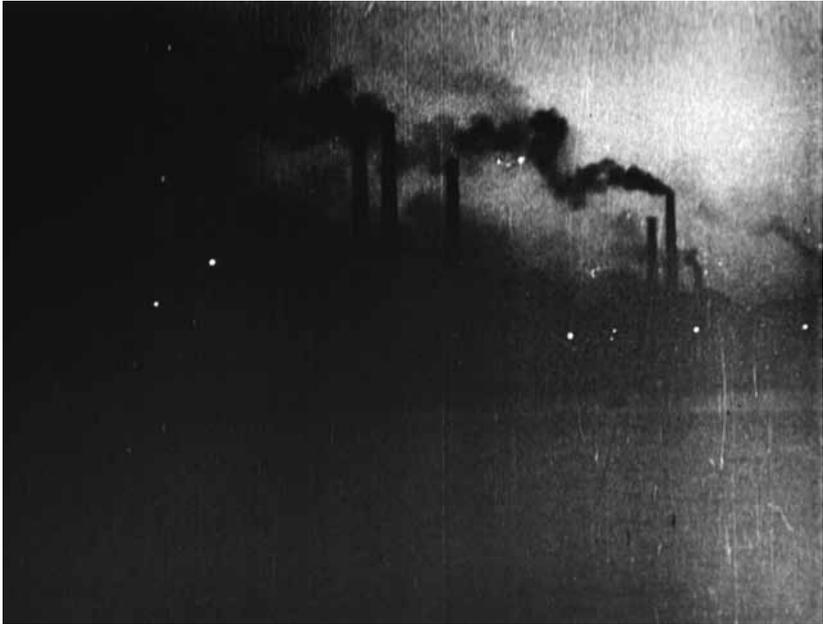


Fig. 5.

nerano quel “rapido e ininterrotto avvicinarsi di impressioni” che secondo Georg Simmel caratterizza l’esperienza metropolitana e produce una “intensificazione della vita nervosa”<sup>17</sup>. Al termine di questo percorso figurativo incontriamo le guglie del duomo, scure come le ciminiere viste poco fa, e infine la facciata della chiesa – frutto di un lavoro plurisecolare – trafitta da due treni che avanzano verso lo spettatore come nella famosa veduta girata da Louis Lumière nella stazione di La Ciotat (fig. 6).

Se confrontiamo questa immagine con quella di apertura ci rendiamo conto che le soglie del film si trovano in un rapporto di complementarità. Nel quadro di apertura il simbolo della tradizione era collocato nella parte inferiore, quello della modernità nella parte superiore; ora la disposizione è capovolta. L’armonia, però, è perduta. L’atmosfera è cupa, inquietante, e il processo di modernizzazione decantato dai futuristi minaccioso.

17 Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in Theodor Petermann (a cura di), *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*, Zahn & Jaensch, Dresden 1903; trad. it. *La metropoli e la vita dello spirito*, a cura di Paolo Jedlowski, Armando, Roma 1995, p. 36.



Fig. 6.

Berman considera Marinetti e seguaci gli ideatori di una concezione “monolitica chiusa”<sup>18</sup> della modernità. Commentando il *Manifesto dei pittori futuristi* (1910) scrive: “Qui non ci sono ambiguità: ‘tradizione’ – tutte le tradizioni raggruppate insieme – equivale semplicemente a docile schiavitù, e modernità equivale a libertà: non esistono confini mal delineati”<sup>19</sup>. Lo studioso trova invece più ricca e articolata la riflessione ottocentesca, quella di Marx, Baudelaire, Kierkegaard, Dostoevskij e di molti altri scrittori e pensatori, i quali “erano al tempo stesso entusiasti, e nemici, della vita moderna, in perenne conflitto con le sue ambiguità e con le sue contraddizioni; le loro autoironie e le loro tensioni interiori costituivano la fonte primaria della loro energia creativa”<sup>20</sup>. Quella visione della modernità era attraversata da un movimento dialettico di progresso e distruzione. È una tensione che percorre anche *Stramilano*: nonostante le frequentazioni culturali del suo regista, è nel solco di quella tradizione che si pone questo film.

18 Berman, *L'esperienza della modernità*, cit., p. 35.

19 Ivi, p. 36.

20 Ivi, p. 35.

Dio linguaggio deserto  
Margini della metropoli in *The Broom of the System*  
di David Foster Wallace  
di Adriano Ardovino

*Cambio di domestici:  
la scopa  
non è più allo stesso posto.  
Yokoi Yayū, Rayō Shū, Tetsu Shū*

1. *Perlustrazione/descrizione*

Apparso nel 1987, il romanzo *The Broom of the System* di David Foster Wallace (1962-2008) non è che il primo atto di una tenace e appassionata perlustrazione del mondo contemporaneo, drammaticamente e prematuramente interrotta dal suicidio. Secondo l'antica pratica rituale di purificazione di campi e città, *perlustrare* significa percorrere un luogo compiendo gesti precisi, proferendo parole idonee, osservando ogni cosa con attenzione. L'opera di Wallace, per molti versi, è una forma di osservazione in movimento. Il suo è sempre uno sguardo trasversale, che solca paesaggi e scenari differenti articolandosi in discorsi, fondando la propria capacità di illustrare ciò che lo circonda su un'esperienza personale. La letteratura che ne scaturisce non mira semplicemente a trasporre il mondo in parole, bensì a compiere un gesto radicalmente "lustrale": tentare di preservare la lucentezza o lo splendore di quanto nel mondo è ancora vivo (nonostante tutto), e come tale, a suo modo, integro e sacro. Afferma Wallace in un'importante intervista del 1993:

verosimilmente, siamo tutti d'accordo sul fatto che questi sono tempi bui, e stupidi; ma abbiamo davvero bisogno di una letteratura (*fiction*) che metta soltanto in scena il buio e la stupidità del tutto? In tempi bui, l'arte che si può definire autenticamente valida è quella che rintraccia e trattiene in vita (*applies CPR [Cardiopulmonary resuscitation]*, lett. pratica la respirazione bocca a bocca e il massaggio cardiaco a) quegli elementi di umanità e di incanto che sono ancora vivi, e che risplendono (*glow*) nonostante l'oscurità dei tempi. La buona letteratura può avere una visione del mondo cupa quanto vuole, ma troverà sempre un modo sia per descrivere (*depict*) questo

mondo cupo, *sia* per mettere in luce (*illuminate*) la possibilità di viverci dentro da veri esseri umani<sup>1</sup>.

Così come, per Heidegger, in tutto il movimento occultante della tecnologia moderna “si apre ancora al diradamento lo spiraglio di luce del mondo”<sup>2</sup> e *proprio* all’interno di ciò che è ormai privo di salvaguardia e oggetto di incuria lampeggiano la verità dell’essere e l’evento di una svolta – così come, cioè, balena ancora un “lampo di mondo dentro l’impianto” –, così, per Wallace, si tratta di custodire la vita e il mondo descrivendo *insieme* la non-vita e l’immondo che, oggi più che mai, li assediano e li minacciano. Perché, rovesciando i termini, è proprio descrivendo l’oscurità e il pericolo che è possibile localizzare, ed eventualmente mettere in salvo, le luci disperse che ancora brillano (non è dato sapere fino a quando) nella notte della presenza. Prima di poter essere diradata, l’oscurità va attraversata. Ma così come, già per Hölderlin, nominare la possibile integrità del mondo significa anzitutto nominarne qui e ora la povertà e l’indigenza (ciò che nel pericolo può rivelarsi salvifico), così ancora, per Wallace, rianimare i pochi residui di umanità, scongiurando l’agonia del respiro e l’arresto del cuore, significa narrare senza sconti un’epoca “di occlusione tecnica e di marketing dell’intrattenimento”<sup>3</sup> in cui ciascuno si aggira stordito e senza meta, posto entrambi costituiscono il tessuto stesso del mondo (*the texture of the world*) in cui viviamo<sup>4</sup>. Esattamente come accade in

- 1 David Foster Wallace (d’ora in avanti DFW), *Un’intervista estesa a David Foster Wallace di Larry McCaffery* (1993), in Id., *Un antidoto contro la solitudine*, minimum fax, Roma 2013, trad. it. di Sara Antonelli, Francesco Pacifico e Martina Testa, pp. 61-62.
- 2 Martin Heidegger, *Conferenze di Brema e Friburgo*, trad. it. di Giovanni Gurisatti, Adelphi, Milano 2002, p. 106. Per un raffronto tra la nozione heideggeriana di *Gestell* e quella wallaciana di *Entertainment* nel romanzo *Infinite Jest*, cfr. Chiara Scarlato, *David Foster Wallace e Martin Heidegger. A Heideggerian Perspective of Infinite Jest*, in “Estetica. Studi e ricerche”, 2, 2014, pp. 107-120.
- 3 DFW, *Il plenum vuoto: Wittgenstein’s Mistress di David Markson* (1990), in Id., *Di carne e di nulla*, trad. it. di Giovanna Granato, Einaudi, Torino 2013, p.125.
- 4 Cfr. Id., *Un antidoto*, cit., p. 112, nonché ivi, p. 72: “sospetto che gran parte del compito della vera letteratura sia esacerbare questo senso di intrappolamento e di solitudine e di morte delle persone, spingerle a prenderne coscienza, perché qualunque possibile redenzione ci richiede innanzitutto di guardare in faccia ciò che ci fa paura, ciò che vogliamo negare”. L’appello alla consapevolezza e all’attenzione in alternativa all’inconsapevolezza, agli automatismi, alle modalità di vita “predefinite”, attraverso tutta l’opera di Wallace, e torna in modo esemplare e toccante nel discorso tenuto ai giovani laureati del Kenyon College nel 2005, in cui la “consapevolezza di ciò che è reale e essenziale” è la stessa di ciò che è “così nascosto in bella vista sotto gli occhi di tutti da costringerci a ricordare di continuo a noi stessi: ‘Questa è l’acqua [...]’” (DFW, *Questa è l’acqua*, trad. it. di Giovanna Granato, Einaudi, Torino 2009, p. 155): il riferimento è all’apologo proposto

quell'avamposto del mondo tecnico-disumanizzante che chiamiamo America.

La scrittura di Wallace – perlustrazione di continenti distopici, fondata su sguardi e attraversamenti discorsivi molteplici –, è già, a suo modo, una geografia, una cartografia e una topografia. Descrizione e riscrittura, cioè, di un territorio storicamente esemplare. Creazione di una mappa che orienta il lettore in base a un'esperienza intersoggettiva – il “sistema” scrittura-lettura come “atto di comunicazione tra un essere umano e un altro”<sup>5</sup>, tra chi disperde il proprio discorso e chi lo raccoglie assumendolo in proprio –, al contempo “antidoto” alla disperazione e alla solitudine. Tralasciando qui i suoi numerosi racconti, se si osservano in sequenza le principali “ambientazioni” dei tre romanzi di Wallace – il già citato *The Broom of the System* (d'ora in avanti *BS*), *Infinite Jest* (1996) e il postumo e incompiuto *The Pale King* (2011) –, si riconosce qualcosa come un'oscillazione profondamente intramericana, un movimento per così dire pendolare (di andata e ritorno) tra occidente e oriente, tra Midwest e East Cost (New England). I tre romanzi ci portano infatti dall'Ohio al Massachusetts e poi all'Illinois, ovvero dal lago Erie all'oceano Atlantico e successivamente al fiume Illinois. Ma anche, e soprattutto, dalla città di Cleveland a quella di Boston e infine a quella di Peoria.

Nelle considerazioni che seguono, proveremo a concentrarci sull'idea di città/metropoli in *BS*. Non prima di averne richiamato, con l'estensione che meritano, le radici filosofiche e la struttura discorsiva.

## 2. Dialogo/conversazione

È lo stesso Wallace, in una delle sue lunghe lettere all'editor Gerry Howards, a fornire una definizione di *BS*, rielaborazione, si deve ricordare, della sua seconda tesi di laurea in letteratura (essendo la prima in filosofia) del 1985. La lettera a Howards, risalente al gennaio

da Wallace in apertura del discorso: “Ci sono due giovani pesci che nuotano e a un certo punto incontrano un pesce anziano che va nella direzione opposta, fa un cenno di saluto e dice: – Salve, ragazzi. Com'è l'acqua? – I due pesci giovani nuotano un altro po', poi uno guarda l'altro e fa: – Che cavolo è l'acqua?” (ivi, p. 143). Su tutti questi temi cfr. Allard den Dulk, *Existentialist Engagement in Wallace, Eggers and Foer. A Philosophical Analysis of Contemporary American Literature*, Bloomsbury Academic, New York 2014.

5 DFW, *Che esagerazione* (1992), in Id., *Tennis, Tv, trigonometria, tornado e altre cose divertenti che non farò mai più*, trad. it. di Vincenzo Ostuni, Christian Raimo e Martina Testa, minimum fax, Roma 1999, p. 219.

1986, non è ancora stata oggetto di pubblicazione integrale. Nella sua accurata biografia, D.T. Max ne riporta un significativo *excerptum*, in cui Wallace afferma che *BS* è

sostanzialmente un dialogo (*essentially a dialogue*) tra Hegel e Wittgenstein da una parte, e tra Heidegger e il duo francese contemporaneo Paul de Man e Jacques Derrida dall'altra, e il suddetto dialogo affonda le sue radici nella fondamentale distinzione Sé-Altro, percepita da entrambi gli schieramenti come una questione non tanto ontologica/metafisica, quanto piuttosto (Hegel e Witt) come storica e culturale, ovvero (Heidegger e De Man e Derrida) come linguistica, letteraria, estetica, e sostanzialmente sovra- e meta-culturale<sup>6</sup>.

In questa sede, è impossibile anche solo soffermarsi sul complesso sfondo evocato da Wallace, posto che ciò equivarrebbe a ricostruire – il che resta ancora un *desideratum* della ricerca – la sua altrettanto complessa formazione culturale<sup>7</sup>. Ma è lo stesso Wallace, ancora una volta, ad offrirci una versione più sintetica e per molti versi più *essenziale* di questa complessa costellazione. A dieci anni di distanza, e precisamente nel noto colloquio del marzo 1996 con lo scrittore David Lipsky, egli rievoca quella “lettera di teoria letteraria (*about literary theory*), lunga diciassette pagine”, la quale in fondo spiegava che “tutto il libro è una conversazione (*conversation*) tra Wittgenstein e Derrida [...]”<sup>8</sup>. Un dia-

6 Daniel T. Max, *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi. Vita di David Foster Wallace*, trad. it. di Alessandro Mari, Einaudi, Torino 2012, p. 110.

7 Analisi e ricostruzioni assai importanti in questa direzione sono contenute nei principali studi d'insieme finora apparsi su Wallace. Cfr., tra gli altri, quello pionieristico di Marshall Boswell, *Understanding David Foster Wallace*, University of South Carolina Press, Columbia, SC, 2003, 2009<sup>2</sup>, nonché Samuel Cohen e Lee Konstantinou (a cura di), *The Legacy of David Foster Wallace*, University of Iowa Press, Iowa City 2012; Marshall Boswell e Stephen J. Burn (a cura di), *A companion to David Foster Wallace Studies*, Palgrave Macmillan, New York 2013; Robert K. Bolger e Scott Korb (a cura di), *Gesturing toward reality: David Foster Wallace and Philosophy*, Bloomsbury Academic, New York 2014; Aa.Vv., *The David Foster Wallace Reader*, Hamish Hamilton, London 2014; Marshall Boswell (a cura di), *David Foster Wallace and "The Long Thing": New Essays on the Novels*, Bloomsbury Academic, New York 2014; Philip Coleman (a cura di), *Critical Insights: David Foster Wallace*, Salem Press-Grey House Publishing, Ipswich, MA-Amenia, NY, 2015. Quando il presente saggio era già in bozze, sono apparsi i due importanti e ampi studi di Clare Hayes-Brady, *The Unspeakable Failures of David Foster Wallace: Language, Identity, and Resistance*, Bloomsbury Academic, New York 2016 e David Hering, *David Foster Wallace. Fiction and Form*, Bloomsbury Academic, New York 2016, di cui si vedano rispettivamente le analisi del rapporto tra incompiutezza e comunicazione e tra dimensione monologica e dimensione dialogica.

8 David Lipsky, *Come diventare se stessi. David Foster Wallace si racconta*, trad. it. di Martina Testa, minimum fax, Roma 2011, pp. 89-90.

logo tra due schieramenti, dunque, o più semplicemente una conversazione fra due capisaldi del pensiero filosofico del Novecento, abbinati in riferimento a due pratiche discorsive prossime, eppure differenti. Il cui *risultato* è appunto un libro, *BS*, autentico precipitato letterario-finzionale di un'esperienza filosofica, ma *anche* (per dirla col Ricoeur di *Tempo e racconto*) una replica romanzesco-narrativa *a* (e quindi non soltanto *di*) una tale esperienza.

Anzitutto, dunque, un "dialogo". Termine ambivalente, che si presta ad indicare la pratica reale di un colloquio vivente, ma anche il dispositivo finzionale di un colloquio tra personaggi fittizi. Dispiegandosi tra persone o gruppi (o persino dottrine e orientamenti), il dialogo può essere inteso come una discussione, anche serrata, che resta tuttavia un tentativo di risolvere dilemmi, di ricomporre disaccordi. L'essere dialoganti presuppone un confronto, per così dire, non distruttivo e non pregiudiziale. Orientato, fin dove possibile, al raggiungimento di una posizione comune. Ogni dialogo – reale o finzionale – presuppone infine un essere *in presenza* l'uno dell'altro.

In secondo luogo, d'altro canto, una "conversazione". Termine che, a differenza del precedente, evoca una dimensione più informale dell'interlocuzione e un orizzonte più indeterminato del proprio argomento. Un'attività di parola in cui si sprofonda, in cui si viene assorbiti, a cui ci si abbandona, spesso in modo meno vigile del dialogo, e per ciò stesso, forse, più vincolante. Ma anche un'attività che, più spesso rispetto al dialogo, è soggetta ad essere *interrotta* in qualsiasi istante, e non è mai vincolata alla presenza degli interlocutori, svolgendosi volentieri a distanza e con l'ausilio di mezzi tecnici che sostituiscono lo scambio diretto della parola.

Ci si può chiedere, ora: a che cosa mira l'intento di far dialogare, all'interno di un dispositivo letterario, due pensatori? Su cosa verte, più propriamente, la conversazione tra Wittgenstein e Derrida? E per che cosa stanno – e dunque che cosa denotano, più ancora della costellazione del 1986 – i due nomi evocati nel 1996? Anche in questo caso, è Wallace ad aiutarci. Nel decennio che separa il complesso dialogo tra schieramenti dalla più semplice ed essenziale conversazione, egli si esprime in più occasioni su entrambi i pensatori. Tralasciando le sintesi indirette delle prime interviste da lui concesse a ridosso della pubblicazione di *BS*, nonché la cruciale recensione di un romanzo di David Markson<sup>9</sup>, i luoghi più importanti in cui Wallace sintetizza

9 DFW, *Il plenum*, cit., pp. 124-163.

*in extremis* il pensiero di Wittgenstein e Derrida sono la discussione-recensione del volume di Harvey Lee Hix sulla “morte dell’autore” nel post-strutturalismo, apparsa nel 1992 sulla “Harvard Book Review”<sup>10</sup>, e la già citata intervista con Larry McCaffery, apparsa sulla “Review of Contemporary Fiction” nel 1993<sup>11</sup>.

Nel primo testo, il nome di Derrida è associato a quelli di Barthes, Foucault, de Man, e ricompreso all’interno di un’“estetica letteraria” che combina teorie del discorso creativo e posizioni metafisiche radicali in un “fertile meticcio” tra critica e filosofia. Derrida – di cui si richiama in particolare la raccolta *Margini della filosofia* – ha ovviamente un valore emblematico in riferimento alla “scrittura”, intesa come “funzione d’assenza” che scardina il pregiudizio metafisico nei confronti della presenza, dell’unità e della comunicazione vivente, revocando loro ogni “priorità ontologica” rispetto al piano dell’“espressione”, o, più correttamente, dell’iscrizione di una traccia. Ciascun significato linguistico, o meglio ciascun processo di significazione interno al linguaggio (*meaning in language*), implica, secondo la ricostruzione di Wallace, una cultura dell’assenza e un’obliterazione della coscienza e del suo primato. Il linguaggio – in particolare quello letterario – non è mai mero strumento, bensì ambiente, ovvero, come direbbe Heidegger, mondo. Detto ciò, il libro di Hix, giudicato con qualche severità da Wallace (che evidentemente fa qui i conti con se stesso e con la propria formazione giovanile), si situa al punto di innesto o di giuntura tra teoria continentale e pratica analitica, tentando di risolvere il dibattito sulla morte dell’autore mediante una combinazione di metafisica derridiana e metodo analitico wittgensteiniano. Una combinazione teorica, appunto, *anziché* un dialogo o una conversazione in forma di romanzo, come quella che Wallace aveva tentato di proporre qualche anno prima con *BS*.

È però su Wittgenstein che Wallace si esprime più diffusamente, in particolare nella ricchissima intervista del 1993 con McCaffery, che qui non è possibile neanche sintetizzare. Approssimandosi già alla semplificazione del 1996, Wallace accosta la gestazione di *BS* a una *Austin-Wittgenstein-Derridean literary theory*<sup>12</sup>, ma si intrattiene quasi soltanto, di fatto, sul secondo dei tre nomi. Vale senz’altro la pena riportare qui integralmente il suo discorso:

10 DFW, *Che esagerazione*, cit., pp. 210-219.

11 DFW, *Un’intervista estesa*, cit., pp. 53-107.

12 Ivi, p. 87.

C'è una sorta di tragica lacerazione che ossessiona perennemente Wittgenstein a partire dal *Tractatus logico-philosophicus* del 1922 fino alle *Ricerche filosofiche* degli ultimi anni della sua vita. Una lacerazione veramente tragica, simile alla cacciata dall'Eden nella Genesi. Si tratta della *perdita di tutto il mondo esterno* [c.n.]. La teoria raffigurativa del linguaggio esposta nel *Tractatus* afferma che l'unica relazione possibile tra il linguaggio e il mondo è una relazione denotativa, referenziale. Perché il linguaggio abbia un significato e al tempo stesso un qualche legame con la realtà, parole come *albero* e *casa* devono essere come piccoli quadri, rappresentazioni di veri alberi e case. Una mimesi. Ma nulla di più. Ciò vuol dire che l'unica cosa che possiamo conoscere e di cui possiamo parlare sono quadretti che imitano la realtà. Il che ci separa, metafisicamente e per sempre, dal mondo esterno. Se si accetta un simile scisma metafisico, restano solo due alternative. Una è che l'individuo e il suo linguaggio siano intrappolati qui, mentre il mondo è lì fuori, e i due siano destinati a non incontrarsi mai. E questa, anche supponendo che i quadretti creati dal linguaggio siano davvero una mimesi del reale, è una prospettiva tremendamente solitaria. E non c'è nessuna garanzia certa che quei quadretti siano una vera mimesi, il che significa che siamo di fronte al solipsismo. Uno dei motivi per cui considero Wittgenstein un vero artista, è che si è reso conto che nessuna conclusione potrebbe essere peggiore del solipsismo. E quindi ha buttato a mare tutte le teorie per le quali era stato elogiato nel *Tractatus* e ha scritto le *Ricerche*, che sono la più bella e completa argomentazione contro il solipsismo che sia mai stata fatta. Wittgenstein sostiene che, perché il linguaggio sia anche solo possibile, deve sempre essere una funzione delle relazioni tra persone (ecco perché passa così tanto tempo a confutare la possibilità di un "linguaggio privato"). Rende quindi il linguaggio dipendente dalla comunità umana; ma purtroppo resta comunque l'idea che esista un mondo di referenti, là fuori, che non potremo mai raggiungere e non potremo mai conoscere, perché siamo bloccati qui, dentro il linguaggio (*in language*), anche se almeno ci siamo tutti insieme. Ah sì, poi c'è la seconda alternativa. La seconda alternativa è quella di espandere (*expand*) il soggetto linguistico. Espandere il Sé [...]. Il dilemma di Wittgenstein era questo: o si tratta il linguaggio come un puntino infinitamente piccolo e denso, o lo si lascia diventare il mondo – il mondo esterno, e tutto ciò che contiene. La prima ipotesi equivale a una cacciata dall'Eden. La seconda sembra più promettente. *Se il mondo stesso è un costruito linguistico* [c.n.], non c'è nulla "al di fuori" del linguaggio che il linguaggio debba raffigurare o a cui debba riferirsi. Questa ipotesi permette di evitare il solipsismo, ma porta dritti al dilemma post-moderno, post-strutturalista, di dover *negare a noi stessi un'esistenza indipendente dal linguaggio* [c.n.]. In genere si ritiene che sia stato Heidegger a condurci a questo dilemma, ma mentre scrivevo *The Broom of the System* ho capito che era Wittgenstein il vero architetto della trappola post-moderna. È morto proprio quando stava per cominciare a *trattare esplicitamente la realtà come un'entità linguistica* [c.n.] invece che ontologica. Questa posizione eliminava il solipsismo, ma non il terrore. Perché siamo ancora bloccati. La tesi delle *Ricerche* è che il problema fonda-

mentale del linguaggio è, cito testualmente: “Non mi ci raccapezzo”. Se fossi separato dal linguaggio, se potessi in qualche modo distaccarmene, arrampicarmi da qualche parte e guardarlo dall’alto, osservarne la *topografia* [c.n.], per così dire, potrei studiarlo “obiettivamente”, smembrarlo, decostruirlo, capire le sue dinamiche, i suoi confini e le sue mancanze. Ma le cose non stanno così. Io ci sono *dentro* (*I’m in*). Noi siamo *dentro* il linguaggio (*We’re in language*). Wittgenstein non è Heidegger, non dice che noi *siamo* il linguaggio, bensì che ci siamo sempre *dentro*, ineluttabilmente, proprio come, per Kant, siamo dentro lo spazio-tempo. Le conclusioni di Wittgenstein mi sembrano, e mi sono sempre sembrate, del tutto valide<sup>13</sup>.

Non interessa, in questa sede, discutere la bontà della sintesi di Wallace, di per sé estremamente chiara. Non è tuttavia un caso che egli si sia pronunciato tanto più diffusamente (e con molta maggior partecipazione personale) su Wittgenstein, piuttosto che su Derrida. Con il primo aveva infatti maggior familiarità, sia nel senso della consuetudine durante gli studi, sia nel senso della sua stessa famiglia, essendo stato suo padre (James Donald Wallace, docente universitario di filosofia) un allievo di Norman Malcolm, a sua volta allievo (e biografo) di Wittgenstein. Il privilegio di quest’ultimo rispetto a Derrida risiede anche nel fatto che non solo viene citato esplicitamente, e molto, in *BS*, contribuendo anzi a mettere in moto la sua narrazione, ma addirittura, come vedremo fra un attimo, dà il titolo al romanzo. Derrida, invece, non viene mai menzionato.

Eppure, una conversazione presuppone almeno due interlocutori. Siamo davvero sicuri che la “presenza” di Wittgenstein prevalga su quella di Derrida, determinandone l’“assenza”? Possono, cioè, il presente e l’assente *conversare*, ossia volgersi l’uno verso l’altro, tenendosi (o intrattenendosi) assieme? Possono cioè un “linguaggio” che coincide ormai con l’intera presenza del mondo e una “scrittura” che coincide con un perpetuo assentarsi dal mondo – con il differimento costante di ogni presenza del mondo – *dialogare* tra loro? È precisamente *questo* che il dispositivo della finzione letteraria può, e forse deve, arrischiare.

### 3. Sistema/linguaggio

Nel 1987, William R. Katovsky e Helen Dudar sintetizzano così *BS*. Scrive il primo:

13 Ivi, pp. 92-94.

Ambientato a Cleveland, Ohio, nel 1990, *The Broom of the System* ruota attorno a Lenore Beadsman, una centralinista ventiquattrenne, e alla sua disperata ricerca della bisnonna, una pupilla di Wittgenstein che è inspiegabilmente scomparsa dalla casa di riposo Shaker Heights, proprietà della ditta di cibo per bambini di suo padre. Nel corso del romanzo incontriamo una galleria di personaggi dipinti in maniera esilarante: Norman Bombardini, un uomo obeso la cui unica missione nella vita è riempire il mondo con la sua corpulenza (*corpulent self*) – il che, ovviamente, gli richiede di mangiare il più possibile; lo sboccatissimo pappagallo di Lenore; suo fratello, un tipo con una gamba sola soprannominato l'Anticristo, che bazzica l'Amherst College dando agli amici ripetizioni su argomenti impegnativi come Hegel in cambio di erba che nasconde in un cassetto dentro la protesi; e il suo amante, Rick Vigorous, un inveterato narratore di aneddoti il cui ossessivo bisogno di raccontare storie macabre è il suo modo di mascherare la vergogna dell'impotenza sessuale<sup>14</sup>.

Per la seconda, BS

racconta – suppergiù – l'odissea della giovane Lenore Stonecipher Beadsman, che è impiegata in un assurdo centralino telefonico, proprietaria di un loquace pappagallo che diventa la star del programma di un telepredicatore, e alla ricerca della bisnonna scomparsa, grande esperta di Wittgenstein. Il romanzo parla anche del capo di Lenore, Rick Vigorous, che compensa la sua impotenza sessuale raccontando storie magnificamente perverse. Ed è anche un ritratto dell'Amherst College in versione *Animal House* [...]. Il libro parla anche, in un certo senso, del modo in cui il linguaggio ci sostiene e al tempo stesso ci tradisce. Il titolo sembrerebbe derivare da un esempio (*model*) wittgensteiniano, secondo cui ciò che è fondamentale in una scopa – la spazzola o il bastone (*bristles or stick*) – dipende dall'uso che vogliamo farne: spazzarci il pavimento o romperci il vetro della finestra. Ma l'autore ci tiene a farvi sapere che *the broom of the system* è anche l'espressione che usa sua madre, insegnante in un piccolo college locale, per indicare la dieta a base di fibre<sup>15</sup>.

Guardiamo ancora più da vicino il titolo del romanzo, che Wallace mutua *anche*, ma non solo, dall'espressione materna appena citata, dunque dalla sua "lingua-madre". La chiave più esplicita viene infatti

14 DFW, *Un antidoto*, cit., pp. 26-27.

15 Ivi, pp. 33-34. Cfr. anche un'altra affermazione di Wallace, sempre in *ivi*, p. 38: "il titolo viene dal modo in cui mia madre chiama la crusca. Lei chiama la crusca e le fibre *the broom of the system*". Cfr. anche la ricostruzione di David Lipsky (ivi, pp. 269-270), che parla invece di "un modo di dire della nonna di sua madre" (Sally Jean Foster), dunque della bisnonna di Wallace, riferito alla frutta: *Here, Sally, have an apple, it's the broom of the system*.

fornita, all'interno del romanzo, dal fratello di Lenore, che rievoca una delle proverbiali domande della bisnonna. Nella palese e ironica trasposizione del paragrafo 60 delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein – con il quale aveva studiato a Cambridge negli anni Venti –, la nonna domanda al nipote: in una scopa o ramazza (*broom*), è più importante la chioma (le setole), oppure il manico (*the bristles or the handle*)<sup>16</sup>? La risposta dipende integralmente dalla funzione: spazzare (*sweep*) il pavimento, oppure spaccare (*break*) il vetro di una finestra. Il significato, come insegna Wittgenstein, consiste esclusivamente nell'uso. Nel caso della scopa, il romanzo ce ne suggerisce appunto *due*: spazzare via qualcosa (pulire, mettere ordine, far splendere di nuovo, accantonare il superfluo), ma anche spaccare (rompere, frantumare, distruggere, fracassare).

La domanda che ogni lettore è invitato a porsi, a prescindere da ulteriori sollecitazioni del significante – il *broom* come onomatopea infantile-fumettistica, ossia il “rombo” del sistema e di tutto ciò che viene messo in moto o al limite fatto saltare in aria –, è chi o che cosa sia l'elemento “del” sistema che cancella (rimuove) e/o spezza (interrompe). Un personaggio? Un gesto? Una parola? O tutte queste cose insieme, ossia il loro “sistema”? A tali domande si può rispondere soltanto chiedendosi che cosa venga davvero svuotato e/o forzato, movimentato e/o dissolto. Il che implica ancora due domande: in cosa consiste il “sistema” di cui parla il titolo? E come dobbiamo intendere il genitivo “del” sistema? In altri termini ancora: la scopa-significato – che cancella e/o interrompe – e/o il rombo-significante – che mette in movimento e/o fa saltare –, appartengono al “sistema” in quanto suoi elementi interni e funzioni precipue, per cui il sistema è insieme ciò che occulta e/o fa esplodere? Oppure sono ciò che rende evanescente e scardina il “sistema” stesso, magari dal suo interno?

Partiamo dalla prima questione. A ben guardare, infatti, la narrazione di *BS* è attraversata non soltanto da scope, spazzolini da denti (*toothbrush*) – come quello compulsivamente utilizzato da una Lenore ossessionata dall'igiene personale – e spazzole di vario genere – come quella in finta tartaruga (*tortoise-shell hairbrush*), posseduta sempre da Lenore<sup>17</sup>, il cui manico fa capolino in un sogno erotico di Rick<sup>18</sup>, o quella (*paddle*) con cui lui le chiede, senza successo, di essere sculac-

16 Cfr. DFW, *La scopa del sistema* (d'ora in poi, come già nel testo, *BS*), trad. it. di Sergio Claudio Perroni, Einaudi, Torino 2008, pp. 180-181.

17 Ivi, p. 116.

18 Ivi, p. 53.

ciato in un gioco erotico<sup>19</sup> –, ma anche e soprattutto da molteplici usi e declinazioni della parola “sistema”. Se è appena il caso di ricordare, riprendendo l’espressione “materna” che definisce l’azione delle fibre e della crusca (ossia pulizia, evacuazione), l’impiego fisiologico del termine – dall’apparato digerente (*alimentary system*) a quello circolatorio (*arterial system*) e infine all’intero corpo vivente come un tutto composto di parti e organi interdipendenti –, non sarà inutile richiamare alcune tra le principali occorrenze del termine “sistema” all’interno del romanzo.

Il centralino della casa editrice Frequent & Vigorous diretta da Rick (che nella sua incapacità e impotenza sessuale-affettiva nei confronti di Lenore, è l’antonimo di se stesso) fa parte di una rete telefonica (*phone system*) soggetta a un misterioso guasto (*malfunction*)<sup>20</sup> che stravolge lo smistamento delle chiamate, cosicché le linee non comunicano più con l’esterno<sup>21</sup> e i telefoni squillano senza che ci sia nessuno dall’altra parte<sup>22</sup>. I tunnel che ospitano i cavi dell’impianto vengono paragonati, dal tecnico chiamato (invano) alla riparazione, a “dei nervi”, e la città ad “un corpo che ha un sistema nervoso (*nervous system*)”<sup>23</sup>. E sarà proprio il centralino, in una delle tante scene surreali del romanzo, ad essere il teatro delle dimissioni e della presunta sparizione di Lenore, forse letteralmente risucchiata e fagocitata in seguito all’inspiegabile e inarrestabile surriscaldamento dell’impianto, passato dalla temperatura di esercizio (compresa tra quindici e venti gradi) alla temperatura di trentasei gradi e mezzo, segno del suo grottesco ed entropico divenire umano<sup>24</sup>.

Oltre alla città, alle strade, alle reti di telecomunicazione, c’è poi il curioso pappagallo di Lenore (indicativamente e ironicamente soprannominato *The Significant*, colui che “più che parlare, ripete”)<sup>25</sup>, il quale viene adottato, dopo aver incolpevolmente assistito ai rumorosi incontri erotici della sua coinquilina, dal telepredicatore di un network cristiano-evangelico che lo definisce l’altoparlante (*tweeter*) dello stereo di Dio (*Lord’s own sound system*)<sup>26</sup>, così da produrre l’abbinamento, nell’incosciente ripetizione e inconsapevole mescolanza di espres-

19 Ivi, p. 340, p. 342.

20 Cfr. ivi, p. 95.

21 Cfr. ivi, p. 45.

22 Cfr. ivi, p. 537.

23 Ivi, p. 154.

24 Cfr. ivi, p. 542.

25 Ivi, p. 365.

26 Cfr. ivi, p. 546.

sioni oscene e brani biblici, tra pornografia e religione, o la pornografia come religione predicata, e la religione come insensata pornografia, fondata soltanto sull' indefinita ripetizione formulare di un' assenza.

C'è poi un altro piano lessicale del "sistema", legato, per bocca di Mr Bloemker (il direttore della clinica dalla quale è fuggita la bisnonna di Lenore), al piano esistenziale, ossia all' esigenza di "capire la propria collocazione nel sistema"<sup>27</sup>. Oppure, per bocca del folle psicoterapeuta di Rick e Lenore, il Dr Jay, nel cui studio si sono incontrati la prima volta, al piano psicologico: "Finché non riconosciamo l' esistenza del sistema, la nostra efficacia e funzione come sue parti è nulla"<sup>28</sup>. Donde l' ironica ripresa freudiana, consistente nel ricorso del Dr Jay a una "teoria della membrana" (diaframma tra il sé e l' altro, l' interno e l' esterno, il puro e l' impuro), che lo stesso Wallace, nella già citata lettera all' editor Gerry Howards, indicava come uno snodo fondamentale di *BS*.

Tralasciando infine il "sistema narrativo"<sup>29</sup> che ossessiona Rick Vigorous e il suo tentativo metaforico – nell' impossibilità letterale – di farsi strada attraverso la "membrana" di Lenore, ricorrendo a un compulsivo e fantasmatico *storytelling* che sostituisce l' intimità reale col simulacro delle parole, il romanzo ci suggerisce un' ultima, potente chiave di lettura, per bocca della stessa Lenore, questa *interestingly troubled girl* dagli occhi blu, le spalle e le braccia esili, il seno gagliardo e le lunghe gambe, al termine delle quali fanno capolino logore Converse nere, che *sembra* essere, a tutti gli effetti, la vera protagonista di *BS*. In un colloquio con il Dr Jay, Lenore parla diffusamente del proprio rapporto con la bisnonna inspiegabilmente scomparsa – un rapporto che Rick definisce né sano né salutare<sup>30</sup> – e ricorda che molto del suo disagio attuale è legato ai dubbi che la bisnonna ha instillato in lei fin dall' infanzia. Lungo tutto il romanzo, lo sguardo ostentatamente maschile del narratore-Wallace, raddoppiato da quelli di Rick e Jay e infine introiettato e duplicato dalle parole stesse di Lenore, sottolinea in lei una bellezza che non sa riconoscersi tale, un disorientamento, una vaghezza di identità, una carenza di controllo su di sé e soprattutto il sentimento di una vita impropria (non sua), se non addirittura il sentirsi priva di esistenza reale, il che naturalmente rende letterale, ossia letteralizza o meglio *grammatizza*, nell' enunciato romanzesco, la

27 Ivi, p. 172.

28 Ivi, p. 398.

29 Ivi, p. 401.

30 Cfr. ivi, p. 88.

sua natura di personaggio fittizio, irreali. Ma soprattutto, rimanda ai convincimenti “wittgensteiniani” della bisnonna, per cui ciò che della vita esiste, è solo ciò che può essere *raccontato* di essa. La vita, come nel monologo di Macbeth, non è che racconto: parole e nient'altro, pura performance teatrale e fenomeno verbale, in cui persino l'urlo e il furore vengono riassorbiti, sparendo presto nel nulla. In generale, l'idea della bisnonna è che non c'è mai niente di extra-linguistico<sup>31</sup> e che – nelle parole stesse di Lenore, che ripetono e ridicono quelle della bisnonna – “ogni racconto (*telling*) si trasforma in una specie di sistema che controlla tutti coloro che sono coinvolti”<sup>32</sup>.

Se il “sistema”, di cui il lettore è invitato a rintracciare la scopa o il rombo (o entrambi: il significato delle parole è in fondo l'uso che se ne fa), è dunque organizzazione, struttura, rete di comunicazione e ambito di funzionamento (ossia, di volta in volta, centralino, città metropolitana, Sé, racconto e non da ultimo tutto l'insieme dei personaggi e degli eventi che intramano il romanzo), non c'è alcun dubbio che la sua declinazione principale siano, *insieme*, il “linguaggio” e la “scrittura”. Il cui cruciale lavoro, entro il dispositivo filosofico-narrativo di *BS*, ci riporta dritti al cuore della “conversazione” tra Wittgenstein e Derrida, consentendoci di riprendere la domanda che ponevano in precedenza sull'apparente minor rilevanza del secondo rispetto al primo.

A ben guardare, infatti, l'adagio della bisnonna sull'*extra-linguistic anything* non è che un'evidente ripresa/torsione di una tra le più celebri e discusse sentenze “grammatologiche” derridiane: *il n'y a pas de hors-texte*. Ma soprattutto, Wallace dissemina il romanzo di “tracce” che rinviano precisamente, *senza* mai nominarlo, a Derrida. Ne citiamo due su tutte. Chiamandosi come la sua bisnonna, Lenore – il nome “Lenore” – è letteralmente un omonimo. Ma chiamando la bisnonna (*great-grandmother*) col diminutivo familiare di *Gramma*, Lenore rende in tutto e per tutto il suo personaggio (e pertanto, omonimicamente, anche il proprio) un omofono-omografo di uno dei più importanti “indecidibili” (né davvero “nomi”, né davvero “concetti”) della decostruzione derridiana. Il *gramma* (insieme “lettera” e “linea”, iscrizione e movimento tracciante della scrittura) “non è né un significante né un significato, né un segno né una cosa, né una presenza né un'assenza, né una posizione né una negazione”<sup>33</sup>, ma tutt'al più una

31 Cfr. *ivi*, p. 146.

32 *Ivi*, p. 148.

33 Jacques Derrida, *Posizioni*, trad. it. di Marialuisa Chiappini e Giuseppe Sertoli, Bertani, Verona 1975, p. 77.

“traccia”: “non una presenza, bensì il simulacro di una presenza, la quale si disarticola, si sposta, si rinvia, non ha propriamente luogo”<sup>34</sup>, perché alla sua “struttura” appartiene qualcosa come una cancellazione. “Non solamente la cancellazione che deve sempre poterla sorprendere, in mancanza della quale essa non sarebbe traccia bensì indistruttibile e monumentale sostanza, ma la cancellazione che la costituisce fin dall’inizio come traccia, che la installa in quanto cambiamento di luogo e la fa scomparire nella sua apparizione, la fa uscire da sé nella sua posizione”<sup>35</sup>.

Tutto ciò che Derrida asserisce del *gramma*, ossia della traccia e del movimento di rinvio con cui l’assenza da sempre fende e spoglia ogni presenza (il differimento differenziante-differenziale della *différance*) viene affidato – mediante una vertiginosa letteralizzazione narrativa della letteralità grammatologico-derridiana – al *personaggio* della bisnonna di Lenore, che non a caso sparisce misteriosamente, trascinando nel suo vortice pazienti e infermieri della casa di riposo, nonché, forse, l’omonima nipote, raddoppiando così il proprio assentarsi/cancellarsi dal e nel sistema e *al contempo* mettendo in moto il sistema (del racconto, della narrazione, della scrittura), conducendolo sostanzialmente fino alla soglia dell’autodissoluzione. Personaggi che si espandono fino ad esplodere (come quello del bulimico Norman Bombardini, proprietario dell’edificio che ospita il centralino), o che si assentano misteriosamente (come il padre di Lenore, un industriale alimentare legato a ricerche sulla “ghiandola pineale”, allusione al problema cartesiano del “racordo tra corpo e anima”, ovvero realtà e linguaggio), coesistono con la sparizione vera o presunta (e ovviamente *indecidibile* sul “solo” piano della scrittura) delle due Lenore (bisnonna/nipote), ma anche di Rick Vigorous, che in una scena tra le più magistrali e ambivalenti del romanzo sperimenta la *propria* dissoluzione *nella* dissoluzione dei confini tra il mondo reale e lo schermo di un televisore acceso nella stanza (probabilmente sintonizzato sul network evangelico già richiamato), dal quale sembra fuoriuscire, insieme a una luce quasi metafisica, una gelida mano che lo rapisce proprio mentre sta affermando, al cospetto della sua nuova amante, di essere un uomo di parola (*a man of my word*). Genitivo ancora una volta equivoco, che fa di chi pronuncia la frase anche un mero costrutto linguistico autoriflessivo (fatto di sole parole), del tutto in linea con la sua natura di per-

34 Id., *Margini della filosofia*, trad. it. di Manlio Iofrida, Einaudi, Torino 1997, p. 53.

35 Ibidem.

sonaggio fittizio che si (d)enuncia in quanto tale. Il finale del romanzo è infatti il seguente: “– Puoi fidarti di me, – dice R.V., guardando la mano di lei. – Sono un uomo di ”<sup>36</sup>. La parola mancante, quella che coniuga nella referenza il senso/significanza (*meaning*) e la scomparsa/mancanza (*missing*)<sup>37</sup>, è qui la parola “parola”, cosicché, come faceva notare Wallace a Bonnie Nadell, “la parola e la referenza sono tutt’uno (*unified*) [...] in assenza”<sup>38</sup>. Ancora nel 1996, nel colloquio con David Lipsky, Wallace ricorderà che il romanzo “è fatto di presenza contro assenza. [...] Ci troviamo con una serie di personaggi che hanno paura che i loro nomi non denotino nulla – parola e referente uniti nell’assenza, il che rimanda direttamente a Derrida...”<sup>39</sup>.

La “conversazione” tra Wittgenstein e Derrida – l’uno (iper-)citato, tanto all’esterno del romanzo (nel titolo), quanto all’interno della narrazione, l’altro costantemente alluso e fatto “funzionare” all’interno della scrittura e nella disseminazione del *plot* – è dunque un reciproco rivolgersi, per mezzo della letteratura nel senso di *scrittura* letteraria, di ciò che è (iper-)presente e di ciò che è (solo apparentemente) assente. Esattamente come accade nel rapporto differenziale tra le due Lenore (nipote-bisnonna), al tempo stesso rapporto di un’unità reduplicata in se stessa, in cui il lettore comprende che se la nipote appare l’eroina che campeggia lungo tutto il romanzo, la vera protagonista è in fondo la bisnonna, o l’assenza di una presenza. Il lettore apprende cioè che la vera natura del pieno (di ciò che appare ed è presente), è il suo vuoto (ciò che di esso scompare e si assenta lasciando una traccia, o meglio non essendo altro che una traccia). Ogni volta che Lenore parla della bisnonna, usando ad esempio la formula *my Gramma*, il suo personaggio allude a sé, autoriflessivamente, in quanto *gramma* assente-presente, enunciando con ciò il proprio essere, *indecidibilmente*, presenza e assenza.

Ma *dove* sparisce *Gramma*, ammesso che sia davvero sparita e che non se ne stia nascosta, come alcuni indizi potrebbero far pensare, sotto l’edificio in cui Lenore lavora come centralinista, e magari proprio nella misteriosa cavità del *phone system* (dunque *gramma*, scrit-

36 BS, p. 553.

37 Importante, in tal senso, si rivelerebbe un’analisi delle espressioni *I mean / I miss* (esperienza dell’intendere e del voler dire, ma anche dell’avvertire la mancanza di qualcosa/qualcuno, controparte di ogni essere manchevole e di ogni scomparire) in molti passaggi fondamentali del romanzo.

38 Max, *Ogni storia*, cit., p. 113, n. 18.

39 Lipsky, *Come diventare*, cit., p. 90.

tura, che abita al cuore del sistema della *phonè* e del suo fatuo traffico vocale)? E dov'è che Lenore viene incoercibilmente spronata a cercare – cercando così anche se stessa (in quanto presenza assente) – il 'proprio' *gramma*, quello che scomparendo minaccia di rimuovere, per sempre, il suo Fuori, il suo Altro, la sua Realtà? La risposta, a quanto pare, è nel deserto della metropoli.

#### 4. Città/deserto

La città che fa da sfondo a *BS* – una Cleveland distopica memore della lezione di Pynchon, emblema di un *Midwest* che è centro e margine, cuore fisico e periferia culturale, industria pesante che diventa leggera, “luogo che al tempo stesso è e non è”<sup>40</sup> –, è fatta di inquinamento, tramonti arancioni, tristezza di interni, pareti e ombre, plastica e gomma, luoghi desolati, aerei che scuotono i vetri delle finestre. Ma anche di un geometrico paesaggio urbano e di una rete di strade e circonvallazioni che sembrano trasporre e invertire la celebre similitudine del paragrafo 18 delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein. Se lì il linguaggio veniva paragonato a una città, qui è la città stessa – né più né meno che i personaggi di cartone che la popolano e gli eventi surreali di cui *tutti* sono preda – ad essere assimilata al linguaggio e persino all'immaginario mediatico della *pop culture* americana. Il sobborgo in cui vive Lenore, East Corinth – non implausibile rinvio all'antica Corinto che accoglieva a sua volta un predicatore, Paolo di Tarso, città brulicante e scomposta fatta di traffici e minoranze ricchissime e “periferie” miserabili –, è stato costruito dal nonno di Lenore (il figlio della bisnonna scomparsa), urbanista dilettante infatuato di Jayne Mansfield, il cui prorompente profilo risulta accuratamente riprodotto dalla sagoma del sobborgo e dai suoi confini<sup>41</sup>, attirando l'attenzione dei piloti d'aereo nei rumorosi sorvoli su Cleveland.

Ma il tratto più eclatante della metropoli wallaciana (ripreso e ripetuto nelle dinamiche di “intrattenimento” e “noia” che pervadono,

40 *BS*, p. 171.

41 “...che scendeva da Shaker Heights con una folta aureola di intricati tornanti, lungo delicati lineamenti di villette e piccoli edifici, un nasino di parco e una carnosa sezione di quadrivio ridente, e quindi giù per la sinuosa curva cigneo di un argine autostradale di complessi residenziali, per poi aggettare precipitosamente verso ovest in un procace rigoglio di fabbriche e aree industriali mammonesche e prosperose, dopodiché ripiegava non meno impudicamente un paio di miglia a sud in un cespo folto di palazzine e botteghe e pensioncine, inclusa quella dove abitava Lenore Beadsman [...]” (ivi, p. 54).

rispettivamente, Boston e Peoria nei due romanzi successivi a *BS*) è per così dire la presenza, *al proprio interno*, di un'assenza (del suo Altro o del suo Fuori), ossia di un "deserto". Immensa installazione artificiale di sabbia nera, prossima a un lago biologicamente defunto, era stato fatto realizzare all'inizio negli anni Settanta da un improbabile governatore dell'Ohio, di cui il romanzo riporta le parole trascritte in uno stralcio di verbale del suo staff:

Ragazzi, lo Stato [*sc.* dell'Ohio] sta perdendo le palle [...]. Finirà per diventare una specie di grosso centro commerciale. Troppo sviluppo. La gente si sta ammosciando. Hanno dimenticato che questo Stato è il frutto storico della lotta dell'uomo contro la natura avversa. Finita la lotta per la sopravvivenza, è finita ogni tensione [...]. Signori, ci serve un deserto (*wasteland*) [...]. Sissignori, un deserto (*desert*). Un punto di riferimento primordiale per le buone genti dell'Ohio. Un luogo da temere e amare. Un luogo selvaggio. Qualcosa che ci rammenti contro cosa abbiamo lottato e vinto. Un luogo senza centri commerciali. Un Altro per stimolare l'Io dell'Ohio (*An Other for Ohio's Self*). Cactus, scorpioni e sole implacabile. Desolazione. Un luogo dove la gente possa aggirarsi in solitudine. Per riflettere. Lontano da ogni cosa. Dunque, signori, ci serve un deserto<sup>42</sup>.

Denominato *Great Ohio Desert* (acronimo: *G.O.D.*), il Deserto Incommensurabile dell'Ohio (D.I.O.) è il grande dio-deserto artificiale che costituisce uno dei dispositivi più notevoli di *BS*, nella misura in cui consente di riassorbire e rilanciare *tutte* le dicotomie strutturali (sé/altro, interno/esterno, dentro/fuori, linguaggio/realtà, presenza/assenza e via dicendo) che attraversano – senza che qui se ne possa anche solo sintetizzare la portata – l'intero romanzo. A riprova della crucialità di questo "deserto", basti ricordare che "Ai tempi di Amherst [*sc.* il college frequentato da Wallace] il titolo [*sc.* di *BS*, allora in gestazione] recitava *Il Deserto Incommensurabile dell'Ohio* [...]; poi venne il turno di *Tre Deserti* ("Rick, Lenore e D.I.O.", spiegava Wallace) [...]"<sup>43</sup>. I personaggi, i luoghi, Dio stesso: tutto è deserto. Ed è verso il deserto che una serie di personaggi fortemente "sistemici" (tra cui il Dr Jay e Mr Bloemker) indirizzano ambiguamente Lenore alla ricerca della sua/del suo *Gramma* scomparsa/scomparso, e insieme, come ormai sappiamo, alla ricerca di sé, della propria vita (del proprio fuori, della propria referenza reale), nonché della propria stessa consistenza fisica (del proprio desiderio e del proprio corpo sessuato). Afferma Lenore:

42 *BS*, p. 65.

43 Max, *Ogni storia*, cit., p. 113.

Ho la sensazione che vogliate tutti quanti spingermi verso il Deserto. Che tra l'altro per me è fonte di ricordi tutt'altro che piacevoli, con Nonna (*Gramma*) che mi ci portava a passeggio, e io che dovevo starla a sentire mentre blaterava di Auden e Wittgenstein, che per lei sono entrambi Dio, e poi ci mettevamo a pescare nei laghetti artificiali, e a guardare in tutto quel nero...<sup>44</sup>

Del resto, fra le “tracce grafiche” – i grafemi – che *Gramma*, in fuga, lascia dietro di sé, ci sono dei curiosissimi disegni. Come quello di un barbiere con la testa esplosa, ironico richiamo alla celebre antinomia di Bertrand Russell, visto che *Gramma* (proprio come l'indecidibile dicotomicità del *gramma* derridiano) *really likes antinomies*<sup>45</sup> e il suo “insegnamento” è che se ci illudiamo di poter *passare all'esterno* del gioco linguistico (del “sistema” di cui siamo parte) e di pensarne le regole *mentre* le stiamo utilizzando (di poterci insomma porre al di fuori del linguaggio *mediante* un linguaggio da cui non possiamo mai fuoriuscire), noi (e il nostro “sistema”) esplodiamo. Ma soprattutto, il disegno di un uomo che sale, e al contempo scivola (altra ambivalenza, come il coniglio/anatra ricordato da Wittgenstein), su una duna di sabbia<sup>46</sup>, cospicuo rinvio al deserto in cui Lenore (e con lei ogni lettore) dovrà inoltrarsi se vorrà trovare, possiamo ora dire come destinatari di *BS, the broom of the system*.

Nella parole ambivalenti – esse stesse indecidibili tra affermazioni-chiave (sul piano di ciò che dicono) e loro contemporanea rimozione o sconfessione ironica (sul piano di chi le enuncia) – spese a commento di un sogno di Rick Vigorous ambientato in un deserto messicano dalla sabbia *nera* (calura insopportabile, sudore, scorpioni), il Dr Jay si chiede retoricamente, rivolto al suo paziente:

E tutto questo dove ci colloca? [...] Nel D.I.O., ecco dove ci colloca! Però anche in Messico. Cioè a dire qui ma non qui. Cioè a dire il qui dell'inconscio sognante [...]. Sé e Altro. Differenza. Interno-Esterno. Solo che l'aria condizionata non funziona. L'Esterno si introduce (*The Outside is getting in*). Il calore è l'Esterno (*The heat is the Outside*). E si introduce perché

44 *BS*, p. 391. Cfr. anche ivi, p. 493: “Io non vorrei andarci, ma a quanto pare migliaia di persone sono convinte che Lenore [*sc.* *Gramma*] sia nascosta da qualche parte lì nel Deserto, – disse Lenore. – E si accaniscono a cercare di farmelo capire [...]. Anche Rick vuole andarci, per qualche sua oscura ragione [...]. E poi mio fratello, mio padre, quel Mr Bloemker della Casa di Riposo. Tutti ansiosissimi di vedermi andare a frugare tra le dune in cerca di Lenore”. Come per ogni sua interazione con Lenore, anche nel caso del DIO, Rick si ferma sulla “soglia”, conducendo Lenore in riva al Lago senza riuscire a condurla fino in fondo nel deserto (cfr. ivi, pp. 502 sgg.).

45 Ivi, pp. 50-51.

46 Ivi, p. 303.

l'Interno non funziona (*the Inside's broken*). L'Interno non mantiene la distinzione. L'Interno lascia entrare l'Esterno (*The Inside lets the Outside in*). E questo a cosa la porta? La porta a sudare. Lei ha caldo e perciò suda. Cosa fa l'Esterno? La sporca. Sporca di Altro il Sé. Forza la membrana. E se la membrana è ciò che rende lei il lei e non lei il non-lei, cosa ci dice questo, quando il non-lei comincia a forzare la membrana?<sup>47</sup>

Il deserto è luogo di contaminazione tra esterno e interno. L'irruzione del calore è l'irruzione di un Fuori. E non è un caso che il centralino presso cui lavora Lenore vada in tilt a causa di un surriscaldamento infernale, e il tecnico ricordi che “gli impulsi telefonici che passano attraverso le linee sono sostanzialmente scie di calore (*lines of heat*)”<sup>48</sup>. Né è un caso che la stessa Lenore avverta di nuovo “scie di calore solcarle gambe e braccia”<sup>49</sup> e infine l'intero corpo<sup>50</sup>, allorché il suo “personaggio” comincia ad umanizzarsi e letteralmente a scaldarsi (superando la propria insicura e tiepida apatia adolescenziale) in compagnia di Andrew Lang, soprannominato fin dai tempi del college “Wang-Dang” (espressione *slang* che richiama le proporzioni del sesso maschile, il “batacchio”), il quale riuscirà a farsi strada in lei, in uno scambio affettivo finalmente completo e soddisfacente, lontano dalle frustrazioni di Rick Vigorous<sup>51</sup>.

Ma il deserto è insieme la dimora di animali pericolosi, che “en-

47 Ivi, p. 164.

48 Ivi, p. 540.

49 Ivi, p. 471.

50 Cfr. ivi, p. 478.

51 Da notare che Lang, l'unico personaggio che ha saputo lacerare la membrana di Lenore e penetrare nel suo Io *senza* terrorizzarla e senza annichilire tale Io – facendolo anzi transitare in uno stadio di diversa maturità esistenziale, se non addirittura dall'inautenticità all'autenticità –, “sente” e *di conseguenza* “dice” a Lenore (non il contrario, come gli altri personaggi, la cui esperienza è preceduta dalla parola e anzi è fatta di sole parole) che “la faccenda della bisnonna [...] si sarebbe comunque sistemata” e che in ogni caso, secondo lui, “Lenore non doveva andare nel DIO” (ivi, p. 493). In un chiasmo ancora una volta ambivalente, che sta al lettore, se non sciogliere, almeno gestire sperimentandolo in proprio, mentre i personaggi “interni” al Sistema spingono Lenore a uscire fuori di sé e a confrontarsi con l'Altro, ma *soltanto* inoltrandosi nel DIO (e dunque *continuando* inutilmente a cercare se stessa in forma di Gramma scomparsa/o, ossia restando sul solo piano verbale-grammaticale e continuando a rifugiarsi nell'elemento letterario-finzionale come farebbe un'adolescente che legge romanzi, agogna narrazioni o sprofonda nella filosofia non già per conoscere, bensì per *non* incontrare il corpo e il mondo, o almeno per differirne il più possibile l'incontro), Lang, ossia l'Altro che fa andare Lenore letteralmente fuori di sé – perché le consente di incontrare non già il Gramma, bensì il suo proprio corpo (e con esso, e tramite esso, il mondo) –, afferma che in un “posto del genere è impossibile trovare qualcuno” (ivi, p. 494). L'ambivalenza sta nel fatto che relazionarsi al deserto in quanto DIO (costruzione umana artificiale) non produce alcun incontro, a differenza del

trano nelle cose e le roscicchiano”, ossia il luogo di un *Other/foreigner/threatening animal*<sup>52</sup>, di un vivente che è insieme l’Altro, lo straniero, il minaccioso, l’ostile. Che permea, si insinua, penetra, contamina, insudicia e, per estensione, corrode distinzioni e confini, scardina identità e certezze, mette in discussione presunti diritti e insostenibili privilegi. Questo deserto che è Dio (cioè, tradizionalmente, il Logos, la Parola) è insieme ciò che mostra, *adesso*, fino a che punto il Logos e la Parola siano deserti, siano diventati un deserto. Fino a che punto il Linguaggio stesso sia il *nostro* deserto. Non solo e non tanto perché la metropoli è ormai un violento deserto di senso, che si esprime in un linguaggio desertificato e desertificante, ma perché l’ipertrofia (la “trappola”) post-moderna della scrittura e del linguaggio porta con sé un’esperienza del deserto e della solitudine che resta *tutta interna* alla scrittura e al linguaggio stessi. Il paradosso del D.I.O. (di Dio e del deserto, oggi) è infatti di essere ormai inglobati *dentro* la città. Assorbiti da essa come la natura lo è dalla tecnica e la realtà dal linguaggio. La sabbia e la notte, Dio e le dune, la solitudine e le stelle, le tracce e la polvere, vengono risucchiati dal *sistema* della metropoli e del linguaggio (linguaggio-città e città fatta di linguaggio), annullando ogni esperienza reale del deserto. Che non è più un luogo dove potersi ritirare o fuggire, un *eremos* in cui si è etimologicamente gettati/sospinti fuori in un processo di svuotamento e di allontanamento, ovvero, ancora, un deserto che non si può mai “costruire” da sé, ma che si ha tutt’al più il dono di poter “fare” dentro di sé (come nell’antica spiritualità cristiano-monastica), liberandosi per tutto ciò che viene “dal di fuori” rispetto a sé, rispetto al proprio “sé”. Il D.I.O. linguistico-metropolitano in cui fugge e/o viene sospinta Gramma/Lenore, non è più, letteralmente, un *desertum*, una regione disconnessa, contrapposta al costante connettere e annodare (*serere*) che qualifica da sempre il territorio urbano. Il linguaggio e la tecnologia creano piuttosto un *falso* deserto, che non consente alcun attraversamento della solitudine e del dolore, alcuna esperienza autentica del miraggio e dello smarrimento. Che non ospita più nemmeno quella vita nascosta o inappariscente che è pronta a manifestarsi al ritorno del primo vento umido che reca una traccia d’acqua. Se nell’antichità il deserto era perlopiù “il fuori”, ciò che

vero deserto, che per Lenore è anzitutto ‘interno’, e per attraversare il quale bisogna uscire dal *loop* del Sistema, il che è possibile soltanto grazie a un Altro che non è (più) DIO.

52 Ivi, p. 165.

resta sempre oltre la frontiera e oltre i confini, adesso il deserto è diventato il dentro, è ciò che è transitato all'interno delle mura della città per esservi soggiogato e addomesticato.

Una realtà deserta e un deserto fatto di linguaggio: sembra essere questo, o anche questo, *the broom of the system*. *BS* è da un lato la Parola che può farsi racconto, romanzo, nonsense, parabola, metafora, suggestione, gioco, analisi, invenzione, descrizione, silenzio, menzogna, imitazione, ossia totale, inarrestabile e insensato girare in tondo del senso. Ma dall'altro è *anche* il Discorso destinato, o messo a disposizione, ossia un dispositivo di comunicazione tra esseri umani, che a dispetto di quanto detto e tematizzato lungo tutto il romanzo, invoca, con il suo finale aperto sull'“uomo” di una parola che *manca*, la possibile impossibilità di ogni chiusura/conclusione *puramente* linguistica della realtà. Cioché il *broom* che contesta la chiusura del sistema non si dispiega dentro il sistema, bensì fuori, nell'altro sistema, non più chiuso ma infinitamente aperto, configurato dal rapporto reale e “lustrale” tra autore e lettore. Comunicazione/conversazione non personale e non in presenza, sfasata e asimmetrica, e forse, proprio per questo, autentica comunicazione umana e intersoggettiva, esperienza non autistica del linguaggio e della scrittura.

Quanto infine alla città fatta di sole parole e al suo deserto di cartapesta o di puro linguaggio, ora che la realtà globale – a trent'anni di distanza dalla pubblicazione del romanzo di Wallace –, torna a farsi sentire con la forza d'urto di popoli in movimento che il deserto lo hanno *già* attraversato, perdendovi spesso la vita, altre volte attendendovi indefinitamente, magari davanti alle porte delle città o al di qua di muri e filo spinato, prima di imbarcarsi sul mare o appena sbarcati, sempre e comunque contrattando, rischiando, incontrando il freddo e la fame, la paura e la sete –, adesso che tutto ciò coglie di sorpresa metropoli che da troppo tempo non fanno più i conti con alcun deserto (se non con quello dei discorsi e dell'immaginario), si può riconoscere al romanzo di Wallace – al suo ironico e dolente Discorso – l'essenziale di un monito. E si possono forse parafrasare le meditazioni di un eremita contemporaneo<sup>53</sup>, riconoscendo che quando l'uomo non è più capace di raggiungere il deserto, è il deserto a raggiungere l'uomo.

53 Carlo Carretto, *Il deserto nella città*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2003.

# Urbano, più che urbano e i social network

di Mario Perniola e Enea Bianchi<sup>1</sup>

## 1. *La città e la metropoli*

Il dibattito sul fenomeno urbano è stato condotto per decenni nei limiti dell'opposizione tra *città* e *metropoli*. Queste due nozioni sono state illustrate all'inizio del secolo da due classici della sociologia urbana, rispettivamente da Max Weber e da Georg Simmel. Il primo nelle pagine di *Economia e società*<sup>2</sup>, ha visto nell'affratellamento comunitario fondato sul giuramento l'essenza della città occidentale: l'originaria eterogeneità ed estraneità degli abitanti tra loro viene superata dalla costituzione di un gruppo sociale organico che si identifica con l'area della città, che si pone attraverso un'usurpazione come potere legittimo, che infine è pronto a difendere con le armi il proprio territorio. Il secondo nel saggio *La metropoli e la vita dello spirito*<sup>3</sup>, ha studiato i processi psicologici e sociali attraverso cui si costituisce il modo di essere metropolitano, basato su una sempre più accentuata specializzazione funzionale del lavoro, su una completa autonomia e libertà della vita privata, su una lotta incessante per l'affermazione individuale; anche la metropoli ha una sua dimensione territoriale che si estende fin dove sussiste la possibilità di mantenere l'anonimato, il riserbo, l'atteggiamento *blasé*, cioè fin dove gli abitanti restano eterogenei ed estranei gli uni agli altri per tutto ciò che va oltre i loro rapporti funzionali.

Da queste due concezioni opposte del fenomeno urbano, che trovano il loro modello rispettivamente nella città occidentale tra-

1 Il primo e il secondo paragrafo di questo saggio sono stati scritti da Mario Perniola, il terzo e il quarto da Enea Bianchi.

2 Max Weber, *Economia e società*, Edizioni di Comunità, Milano 1961.

3 Georg Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, in Guido Martinotti (a cura di), *Città e analisi sociologica. I classici della sociologia urbana*, Marsilio, Padova 1968.

dizionale e nella metropoli moderna europea, derivano tutta una serie di ulteriori determinazioni. Nella prima concezione, la città è pensata come luogo di appartenenza e di partecipazione, come organismo, come *Gemeinschaft*, come comunità urbana; nella seconda concezione la metropoli è pensata come luogo di emergenza e di emancipazione, come funzione, come *Gesellschaft*, come società emancipata. La città comunitaria e la metropoli funzionale sono oggetto di una vasta letteratura nella quale l'apologia dell'una si accompagna alla critica dell'altra.

Nella prima concezione la città è stata intesa come manifestazione di una vita unitaria e organica in cui l'uomo può realizzare in modo compiuto la propria natura (Lewis Mumford), come struttura "a semi-lattice" che garantisce la fusione armonica dei singoli elementi della vita sociale (Christopher Alexander), come *biotopos*, luogo cioè in cui le più diverse forme di vita raggiungono un equilibrio e in esso persistono (Alexander Mitscherlich), come madre, matrice, garanzia di identificazione e di sicurezza, di autoregolazione e di crescita (Henry Van Lier), come espressione di un *genius loci*, di un'esperienza del significato dei luoghi (Christian Norberg-Schulz). Secondo queste prospettive l'avvento della metropoli moderna segnerebbe la perdita più o meno irrimediabile di questo rapporto felice con l'ambiente e l'instaurarsi di una condizione alienata e reificata. Tuttavia i difensori della metropoli fanno osservare che il "rapporto di vicinato" su cui si fonda la città medioevale non genera solo relazioni di tipo positivo, ma anche tensioni e conflitti (Thomas A. Reiner), che solo la grande città consente l'emancipazione, il progresso, il pieno sviluppo delle forze innovative, che funzionalità è sinonimo di abitabilità, che l'ordinamento razionale dell'ambiente e la pianificazione su scala urbana e territoriale costituiscono un compito politico imprescindibile.

In realtà non ci si può sottrarre all'impressione che l'intera *querelle* tra organicismo e funzionalismo, tra naturalismo e razionalismo appartenga a un'età ormai conclusa. Non a caso, in tempi recenti la riflessione sulla città ha cercato di liberarsi dalla rigida opposizione tra città e metropoli: le manifestazioni più interessanti di tale riflessione, cioè l'estetica della metropoli di derivazione benjaminiana<sup>4</sup> e la poetica dello spettacolo urbano sono riportabili a una comune intenzione di porre in nuovi termini l'analisi del fenomeno urbano.

4 Walter Benjamin, *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1962.

L'estetica della metropoli che, ha in Walter Benjamin il suo più importante ispiratore, non nega gli aspetti spiacevoli e alienanti della metropoli, ma ritiene che proprio dal loro approfondimento possa nascere una nuova positività, che anche ciò che sembra a prima vista compromesso nasconda occulte potenzialità. Le pagine dedicate da Benjamin ai *passages* parigini (quelle gallerie ottocentesche che attraversavano i palazzi da parte a parte e che erano dotate di negozi e di varie attrazioni) costituiscono l'esempio di tale atteggiamento. Il passaggio è da un lato il luogo dell'alienazione, il tempio in cui il capitale celebra i suoi trionfi: i passaggi sono un centro del commercio degli articoli di lusso, i precursori dei grandi magazzini, lo spazio urbano in cui l'arte entra al servizio del commerciante. Dall'altro tuttavia, essi sono contemporaneamente il luogo della patria ritrovata: non a caso Charles Fourier – osserva Benjamin – ha visto nei passaggi il canone architettonico del falanstero, il paese di cuccagna, la sede di abitazione per eccellenza e ha immaginato la sua città ideale come una città di passaggi. Il passaggio è perciò per Benjamin insieme l'immagine di un passato antichissimo e la metafora urbana dell'avvenire, la rievocazione del grembo materno e il risultato della lotta di emancipazione<sup>5</sup>.

Questa soluzione dialettica dell'opposizione città-metropoli è tuttavia, a ben vedere, insoddisfacente proprio per la sua scarsa radicalità: essa si limita a considerare la metropoli come se essa fosse una città, la società come se essa contenesse in se stessa i germi di una comunità, ma non si interroga sull'attuale pertinenza dei due concetti e presuppone surrettiziamente che le due nozioni di città e di metropoli siano valide anche per comprendere la situazione attuale.

Una mediazione tra la città e la metropoli è invece tentata dalla poetica dello spettacolo urbano. Essa intende sottrarsi all'alternativa partecipazione cittadina – individualismo metropolitano, attraverso l'individuazione di un terzo termine, lo spettacolo urbano, il quale da un lato implica la presenza di un vasto pubblico, di una folla, dall'altro tuttavia non si fa illusioni sull'effettivo carattere comunitario di tale riunione. Il fatto che il fenomeno urbano nel suo complesso (città e metropoli) possa essere l'oggetto di un'operazione che attraverso l'uso della tecnica lo ripropone ai suoi abitanti stessi sotto una veste meravigliosa, risponde al proposito di presentare come perturbante ed estraneo ciò che si presuppone come consueto e conosciuto. Tale

5 Donatella Mazzoleni (a cura di), *La città dell'immaginario*, Officina, Roma 1985.

poetica produce un effetto di “straniamento” urbano, il cui esito dovrebbe essere tuttavia una riappropriazione del fenomeno urbano nella sua tensione tra città e metropoli.

In realtà gli elementi negativi e distruttivi prevalgono di gran lunga su quelli positivi e affermativi. Nello spettacolo urbano tanto la città quanto la metropoli sono spogliate delle loro caratteristiche essenziali e finiscono con essere ridotte a una mera decorazione. Non si ottiene una mediazione tra solidarietà cittadina e individualismo metropolitano, ma soltanto la caduta di ogni attività in una contemplazione passiva della dimensione formale del fenomeno urbano, non dissimile da quella propugnata dal cosiddetto “post-modernismo” architettonico.

## 2. *Il più che urbano*

Pare impossibile uscire da queste difficoltà fintanto che si collega inseparabilmente la dimensione urbana, l'*urbano*, a un territorio, a un luogo circoscritto e geograficamente determinato, poco importa se piccolo (come nel caso della città tradizionale) o grande (come nel caso della metropoli). L'esperienza contemporanea va in tutt'altra direzione: l'aumento vertiginoso della mobilità individuale e delle relazioni interpersonali, la diffusione su scala continentale e planetaria degli stessi modelli culturali, il dislocamento in tutto il mondo di oggetti, situazioni e problematiche locali, l'incontro delle telecomunicazioni e dell'informatica nella creazione di reti che avvolgono il mondo intero, rendono obsoleta ogni impostazione meramente territoriale del fenomeno urbano. Questo si emancipa tanto dalla città quanto dalla metropoli e acquista un significato autonomo da determinazioni spaziali<sup>6</sup>.

La prima intuizione di una città che non si identifica con il territorio è probabilmente dovuta a Sant'Agostino. La sua *civitas Dei* è *peregrina* nel mondo: essa tuttavia ha il suo fondamento nella fede. La *civitas Dei* agostiniana mira ovviamente al superamento dell'eterogeneità dei suoi membri in un affratellamento spirituale che trascende lo spazio, in una chiesa.

Nell'ambito della sociologia urbana di questo secolo, è stato Louis

6 Mario Perniola, *Notes pour l'histoire de l'urbanisme labyrinthique*, in “Espaces et sociétés”, 20-21 (marzo-giugno 1977).

Wirth, nel suo saggio *L'urbanesimo come modo di vita*<sup>7</sup>, a considerare il modo di vita urbano come qualcosa che non ha confini e che si estende continuamente attraverso i mezzi di comunicazione. Ciò che caratterizza l'urbanesimo per Wirth è la scomparsa dell'unità territoriale come base di solidarietà sociale, accompagnata dalla ricerca di nuove forme di aggregazione, fondate sulle aspirazioni individuali: il pullulare dell'associazionismo volontario costituisce, a suo avviso, l'aspetto essenziale dell'urbano.

Queste determinazioni, che hanno il merito di emancipare il fenomeno urbano dal territorio, sono tuttavia del tutto insufficienti per intendere il *più che urbano* contemporaneo. Esso nasce non già da un'estensione illimitata della nozione classica o medioevale di città e nemmeno un'estensione illimitata della nozione ottocentesca di *metropoli*, ma da una *decostruzione* di entrambe. Il *più che urbano* non sorge dal legame comunitario attraverso lo spazio e nemmeno dal rapporto funzionale che prescinde dallo spazio. Esso è semmai – come scrive Melvin M. Webber nel suo saggio *Luoghi urbani e sfera urbana non locale*<sup>8</sup> – “l'insieme dei gruppi eterogenei di individui che comunicano tra loro attraverso lo spazio”. I fenomeni di campo piuttosto che i fenomeni di luogo – dice Webber – possono metterci meglio nella condizione di trattare il problema della crescente afocalità della vita urbana.

Se l'essenza dell'urbano è l'interrelazione sociale tra persone eterogenee, esso non può più essere localizzato in un punto dello spazio, in un centro, in un territorio, ma nemmeno può essere inteso come una comunità ideale mondiale o come un'associazione internazionale di persone specializzate in un certo settore o legate tra loro da un certo scopo, da un certo progetto, da un fine di qualsiasi tipo esso sia. Il *più che urbano* non fonda una chiesa, né una corporazione.

Chiesa e corporazione sono aggregazioni di persone che tendono all'omogeneità. Legame comunitario e rapporto funzionale sono troppo determinati e univoci nei loro contenuti. Oggi al contrario si afferma un tipo di rapporto più polivalente e indeterminato, tale da poter assumere via via le determinazioni più opposte, a seconda delle circostanze, delle occasioni, della situazione oggettiva. L'essenziale non è l'affratellamento (come nell'urbano cittadino e

7 Louis Wirth, *L'urbanesimo come modo di vita*, in Martinotti (a cura di), *Città e analisi sociologica*, cit.

8 Melvin M. Webber, *Luoghi urbani e sfera urbana non locale*, in Aa.Vv., *Indagini sulla struttura urbana*, il Saggiatore, Milano 1980.

come nella chiesa), né l'utilità (come nell'urbano metropolitano, e come nell'associazione professionale), ma il far parte di un sistema di relazioni, di una rete di comunicazioni. Quale parte poi si giochi all'interno di questa è più secondario: dipende dal *kairós*, dalla "volontà di Dio". Il comportamento più che urbano si qualifica per la sua plasticità: si può diventare amici o nemici di chicchessia; si può riportare guadagno o danno da chicchessia. Tutto questo conta relativamente. Ciò che invece importa è non cadere fuori dal gioco, non essere escluso dalla rete e restare nell'ambito dell'interesse<sup>9</sup>.

Il *più che urbano* è l'orizzonte delle persone interessate, legate dall'interesse, nel senso etimologico della parola *inter-esse*, esser-ta, essere in mezzo. Non a caso "interesse" originariamente voleva significare tanto vantaggio quanto svantaggio. La nozione di interesse deve essere spogliata dei suoi aspetti soggettivistici ed egoistici e intesa nella sua dimensione sociale, relazionale, interpersonale, come adesione a una struttura dinamica i cui elementi non possono essere cambiati ad arbitrio del singolo. L'interesse non designa la tendenza alla soddisfazione del proprio desiderio (come per i materialisti francesi del XVIII secolo), ma al contrario un *porsi-tra* che implica l'abbandono di qualsiasi desiderio soggettivo, insieme alla disponibilità a *transitare* dallo stesso allo stesso.

In tempi recenti si è concepito questo transito come deriva e come nomadismo. La differenza tra il transito e queste nozioni sta nella dimensione soggettiva che esse conservano. Chi transita non è un soggetto, è qualcuno che si è fatto nessuno<sup>10</sup>, per poter andare potenzialmente ovunque. Questa esperienza di nessunità, perseguita non come l'astuzia di Ulisse, né come il simbolo mistico della nullità umana, ma come il luogo dell'esternità e della pubblicità, costituisce un aspetto essenziale del *più che urbano*. La *presa diretta* con la società e con la storia non passa attraverso l'impossibile restaurazione della città e della metropoli, ma attraverso la disponibilità a percorrere come un ago il tessuto senza centro né periferia della società *più che urbana*. E se qualcuno vuole per forza considerarla oscura, essa non lo è come la notte in cui tutte le vacche sono nere (secondo l'espressione hegeliana), ma come la notte che è "cucitrice di stelle" (secondo l'espressione heideggeriana<sup>11</sup>).

9 Mario Perniola, *Poetiche della città*, in Aa.Vv. *Città e metropoli. Le culture, i conflitti*, Magazine, Modena 1984.

10 Rubina Giorgi, *Figure di nessuno*, Out of London Press, New York-Milano 1977.

11 Martin Heidegger, *L'abbandono*, Il melangolo, Genova 1983.

### 3. *Il flâneur virtuale*

Attraverso la nozione di *inter-esse* appena delineata all'interno dell'orizzonte del *più che urbano*, il desiderio soggettivo lascia il posto alla dimensione più propriamente sociale e relazionale dell'individualità. In questo senso, fra l'altro, si abbandona la classica contrapposizione tra città e metropoli: né la ricerca di un'alleanza comunitaria né lo sforzo per ottenere una qualche utilità o vantaggio in vista degli scopi personali. Quello che conta è il sistema e la rete in cui ci si trova. Questo particolare aspetto del sentire sembra però essere nato proprio all'interno delle grandi metropoli ottocentesche. Nella fattispecie possiamo prendere in prestito, sulla scorta dell'indagine svolta dal teorico dei media Lev Manovich<sup>12</sup>, un'importante figura che emerge negli scritti di Baudelaire (e che poi verrà ripresa anche da Benjamin): il *flâneur*.

Il termine *flâneur* risulta di difficile traduzione in italiano, letteralmente significa “colui che passeggia” a cui si affianca il termine *flânerie*, cioè la passeggiata. Questa figura appare per la prima volta nel saggio di Baudelaire *Il pittore della vita moderna* nel 1863: “per lo spettatore perfetto, l'osservatore appassionato, è una gioia immensa collocare il proprio domicilio in mezzo alla gente, in mezzo alla fluttuazione e al movimento, in mezzo a una folla di passaggio... il suo ideale è stare lontano da casa eppure sentirsi a casa, ammirare il mondo, stare in mezzo al mondo pur rimanendo nascosto al mondo”<sup>13</sup>. Il *flâneur* sarebbe quindi una sorta di abitatore dello spazio urbano che si sente a casa propria solo passeggiando in mezzo alla folla, dove egli si muove osservando meticolosamente lo spazio che lo circonda per poi però cancellare immediatamente tutte le informazioni registrate in questo modo. Qui arriviamo al punto che ci interessa poiché, per così dire, il *flâneur* rappresenta una delle figure che meglio esprimono la soggettività – ammesso e non concesso che si possa parlare in questo caso di una “soggettività” – all'interno dei media sociali. Il *flâneur*, che può declinarsi oggi anche come *flâneur* virtuale, certo non si trova nei viali parigini, e quindi non ha davanti a sé quell'infinità di vetrine, passanti, palazzi e tutto il caleidoscopico universo della metropoli urbana, tuttavia è in continuo contatto con un'altra infinità: quella dei dati e delle informazioni. Tanto il *flâneur*

12 Lev Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002.

13 Citato in Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, cit., p. 332.

dei tempi di Baudelaire quanto quello più prossimo a noi realizza se stesso nella relazione istantanea con l'altro e nella consapevolezza di potersi muovere e cambiare "spazio" a proprio piacimento, potendo potenzialmente transitare ovunque, proprio perché non c'è più centro, non c'è più uno specifico territorio a cui fare riferimento.

Ora, prima di andare a vedere più empiricamente come i social network proseguano questo discorso, occorre soffermarsi su ciò che il teorico dei media Geert Lovink nello scritto *Il data dandy e i media sovrani*<sup>14</sup> chiama "data dandy" in riferimento all'odierno utente dei media. Questo dandy virtuale sarebbe rappresentato da chi possiede un atteggiamento estetico nei confronti delle informazioni, un atteggiamento che corrisponderebbe alla volontà di collezionare, mostrare e fare sfoggio delle informazioni accumulate, senza però l'espressa volontà di trasmetterle. Non c'è, in questo modo di sentire, rileva Lovink, nessuna ossessione che riguardi la completezza o la conciliazione dei propri gesti: sono la collezione e l'accumulo ad essere importanti. Ciò che conta è lasciarsi trasportare dalle traiettorie della rete che trascendono le distanze spaziali, ciò che conta è soprattutto far parte di un determinato gioco e di un certo campo.

Queste due figure, per quanto delineate brevemente, sono utili per gettare luce sulla condizione dell'utente che naviga nello spazio dei social network (da Facebook a Twitter passando per Youtube, Google Plus, Instagram e così via). L'importante qui è la condivisione, il numero di mi piace che riceve una data pubblicazione, i *retweet*, i commenti e così via. Facciamo un esempio concreto: se prima scattavamo la foto di una veduta al tramonto per rivederla in un secondo momento e ricordarne la bellezza, ora a questo si aggiunge il fatto che scattiamo la foto con l'intenzione primaria di pubblicarla: "sono in un luogo suggestivo, ma prima di tutto lo devono sapere gli altri". Il tramonto è solo uno degli innumerevoli e possibili soggetti di una condivisione, spesso si pubblicano foto di una bottiglia di vino appena comprata, di un piatto di pasta, di un concerto al quale si sta assistendo... Sembrano essere due le costanti in queste pubblicazioni: l'epicizzazione del quotidiano e l'assorbimento del privato nel pubblico. Se dopo essere stato in una determinata città, se dopo aver mangiato un qualcosa di particolarmente buono, se dopo aver cominciato una nuova relazione sentimentale, non pubblico

14 Geert Lovink, *The Data Dandy and the Sovereign Media*, in <http://www.leonardo.info/isast/articles/datadandy.html> (ultimo accesso 23/06/2016).

niente che riguardi queste esperienze *in rete*, significa che non le ho vissute (perché la rete non ne è a conoscenza). Paradossalmente, poco importa che io stia vivendo in questo momento una certa esperienza, è fondamentale invece che gli altri utenti della rete sappiano cosa stia facendo, che dicano o scrivano qualcosa su di me, perché, fra l'altro, e qui avevano ben visto Debord e i situazionisti, è la rappresentazione spettacolare del concreto ad essere ora al centro. Quello che il singolo dice di se stesso è irrilevante rispetto a ciò che la rete pensa al riguardo. D'altra parte, secondo Manovich nello scritto *Il linguaggio dei nuovi media*, il privato viene regolamentato dal pubblico per soddisfare la domanda di standardizzazione sottesa alle strategie politiche ed economiche vigenti: vale a dire, mi è molto più facile distribuire su scala planetaria un qualsiasi prodotto se io so quanto questo prodotto è richiesto, desiderato perché ho tutti i dati di cui ho bisogno alla luce del giorno, grazie al fatto che i processi interiori vengono tradotti in merci acquistabili con un click.

L'orizzonte è precario, o, per usare un termine più sbandierato in questo ambiente, "flessibile", dal momento che nella rete si creano soltanto progetti (Boltanski) transitori, vale a dire ci si impegna "a tempo limitato" per un qualcosa che, in aggiunta, si pone al di là delle dicotomie lavoro/tempo libero, stabile/incerto, interessato/gratuito ecc. Lo scopo, in altri termini, è non perdere mai l'interesse, sia nel senso di non finire mai di entusiasinarsi – pur avendo la consapevolezza della fine inevitabile che accompagna ogni impegno –, sia nel senso etimologico discusso in questo saggio, vale a dire essere sempre disponibile all'interno della rete. Ne consegue che in questa fase del capitalismo, come rilevano Boltanski e Chiapello<sup>15</sup>, il "grande" e il "piccolo" sono definiti dal loro modo di comportarsi nei confronti delle connessioni che si parano loro davanti, che riescono a tessere e a moltiplicare.

Tuttavia, si potrebbe obiettare a questo discorso che non viviamo in un'epoca di desoggettivizzazione e di scomparsa dell'individualità nel *mare magnum* dei dati e che piuttosto mai come ora siamo testimoni di un narcisismo sfrenato e di un divismo autoreferenziale. A mio avviso assistiamo ad una paradossale convivenza tra i due fenomeni. Infatti da un lato troviamo un sé che fatica ad adattarsi alle imposizioni del neoliberalismo (impiegabilità, flessibilità, nomadismo) e che piuttosto vive queste ultime sotto il segno della precarietà,

15 Luc Boltanski e Eve Chiapello, *Il nuovo spirito del capitalismo*, Mimesis, Milano 2014.

dell'incertezza e della frammentazione; dall'altro l'individuo cerca di sopperire a questa generale condizione di debolezza e di impotenza nei confronti del proprio destino (sia esso lavorativo, affettivo o familiare) incanalando un gran numero di energie nella costruzione della propria immagine di sé. In quest'ultima si ripone la sostanzialità del proprio sé, non rintracciabile nella vita ordinaria.

Facciamo un piccolo passo indietro. Dall'arte alla letteratura, passando per l'abbigliamento e la moda, il postmoderno si è fatto valere come una manipolazione consapevole del proprio corpo, del modo di vestirsi e di esprimersi, in cui col variare dell'ambiente e del contesto in cui ci si muoveva, mutavano anche la sensibilità e gli atteggiamenti ad essi connessi – elementi comprensibili nel privilegio che il postmoderno accorda al “frammento” rispetto che alla “totalità”. Una delle caratteristiche principali della cybercultura degli anni Novanta consisteva proprio nell'iper-individualismo tecnolibertario in cui i computer erano utilizzati come strumenti per evadere dalla realtà “ufficiale” e “plasmarsi” secondo un'altra identità dalle infinite possibilità. Lovink<sup>16</sup> individua negli attentati dell'11 settembre 2001 e nella conseguente guerra al terrorismo – con tutte le misure di controllo della rete e della vita quotidiana intraprese –, il momento che sancisce la crisi di questo sé multiplo e postmoderno. In altri termini, accanto all'industria della sorveglianza globale visibile negli aeroporti e nella burocratizzazione della sicurezza, il Web 2.0 ha risposto a questo metodo di vigilanza serrata creando i social network. In essi infatti è implicata la partecipazione dell'utente con la propria identità “ufficiale”, di modo che i dati online possano corrispondere a quelli posseduti dalla polizia e dagli enti di sicurezza in generale. Su Internet, in altri termini, l'autopresentazione mira a cacciar fuori dal sé la sua essenza, il suo carattere ontologicamente forte, che riesce a permanere sempre uguale a se stesso da qualsiasi angolatura lo si guardi

Al di là dello specifico discorso di Lovink, è interessante soffermarsi brevemente su quello che la sociologa Eva Illouz sostiene nei confronti di questo discorso. Illouz afferma che la prospettiva secondo la quale bisogna inserire il sé ufficiale nella rete, resuscita ed estremizza il dualismo cartesiano fra mente e corpo, “dove il vero *locus* del pensiero e dell'identità è situato nella mente. Avere un io

16 Geert Lovink, *Eva Illouz, Facebook, and the Crisis of Multiple Self*, in [http://www.lancelmaat.nl/site/assets/files/1060/geert\\_lovink.pdf](http://www.lancelmaat.nl/site/assets/files/1060/geert_lovink.pdf) (ultimo accesso il 23/06/2016).

su Internet significa avere un cogito ed essere partecipi del mondo guardandolo da dentro le mura della propria coscienza<sup>17</sup>). Internet contribuisce significativamente a decontestualizzare il soggetto, sia nel senso di astrarlo dal contesto del proprio corpo, sia allo scopo di presentare il profilo della persona prescindendo dagli interlocutori che ha davanti, dal momento che essi sono rappresentati da un pubblico anonimo di milioni di utenti.

Questo non significa che assistiamo ad un ritorno dei “grandi racconti” o al ruolo egemonico dell’io prima della caduta della metafisica: esso infatti nello stesso momento in cui viene evocato subisce un investimento in termini di reificazione. Ciò accade perché ci troviamo in un’epoca dove prende sempre più piede il fenomeno dello “specularismo”<sup>18</sup>. Con questo termine si intende un alcunché di diverso tanto dal narcisismo quanto dal conformismo. Nel narcisismo prevale un investimento libidico sulla nostra immagine che spesso porta ad un incapsulamento delle esperienze nel privato e nell’individuale. D’altro lato nel conformismo il sé dipende dalla moda di turno e più in generale da ciò che viene “raccomandato” come degno di seguire, comprare, possedere dalle industrie culturali e così via. Lo specularismo possiede in parte questi tratti e tuttavia è irriducibile ad essi: esso implica una dimensione *riflettente* in cui si esperisce il mondo e la socialità attraverso un sentire ed un agire prefigurati, forniti in partenza, e che non chiedono altro che essere sperimentati e replicati. L’uomo “si fa specchio”, nel senso che trasforma l’immagine di sé e la costruisce sulla base di un contenuto e di una forma indipendenti da lui stesso ed essenzialmente esterni. Ciò non va confuso con una mera superficialità o con una banale frivolezza. Come la superficie di uno specchio può essere inclinata e spostata verso differenti oggetti e ambienti, così l’esperienza dello specularismo comporta una sconfinata possibilità di movimento (o di immobilità). Il punto è che all’”infinito rispecchiamento” corrisponde l’”infinitamente già sentito”. In questo senso, a nostro avviso, si dà una convivenza stretta tra desoggettivizzazione ed estrema attenzione all’immagine del proprio sé, tra sé precario ed immagine di sé ontologicamente forte.

17 Eva Illouz, *Intimità fredde. Le emozioni nella società dei consumi*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 123.

18 Mario Perniola, *Del sentire*, Einaudi, Torino 1991.

#### 4. *La caverna di Platone e i Cyborg*

Nella *Critica del Giudizio* è presente un passaggio in cui Kant preannuncia una sorta di futura possibilità in cui l'uomo potrebbe essere affetto da una onnipresente volontà di condividere le proprie esperienze e dal conseguente rischio di confondere le nozioni estetiche fra di loro, per cui un qualsiasi oggetto potrebbe essere valutato come bello, piacevole o buono, non tenendo minimamente in conto la differenza che sussiste tra queste distinzioni. Senza comunque approfondire troppo il discorso, per Kant *bello* è ciò che, fra l'altro, non è legato all'interesse nei confronti dell'esistenza dell'oggetto cui è indirizzato il giudizio di gusto; *piacevole* è ciò che piace ai sensi e dunque implica l'esistenza di un oggetto che placa un determinato bisogno sensibile e infine *buono* è qualcosa che è utile ad un determinato fine o utile per se stesso (come il buono morale). Ora, Kant, nella sezione dedicata alla *Deduzione dei giudizi estetici puri* si sofferma sull'interesse empirico del bello, e sottolinea come sia inerente alla stessa civilizzazione di un popolo l'inclinazione alla condivisione sociale di ciò che si ritiene bello. Accadono due cose qui infatti, rileva Kant, in primo luogo: "anche quando il piacere che ciascuno ha per un oggetto è solo irrilevante e per sé privo di apprezzabile interesse, l'idea della sua comunicabilità universale ne accresce quasi all'infinito il valore"<sup>19</sup>; e: "quando il gusto indulge all'inclinazione [Kant intende l'inclinazione alla comunicazione del bello a livello sociale], per raffinata che essa possa essere, si confonde facilmente con tutte le inclinazioni e le passioni che nella società raggiungono la massima varietà e il grado più alto; e l'interesse per il bello, se fondato su ciò, può offrire un assai ambiguo passaggio dal piacevole al buono"<sup>20</sup>. In altri termini Kant aveva compreso che, per via della possibilità di poter universalizzare la propria concezione soggettiva (di un qualcosa che si giudica degno di apprezzamento estetico) diventa facile confondere questi concetti: non però allo stesso modo in cui una massima (che è il principio di un agire soggettivo) si conforma all'imperativo categorico e può diventare legge universale; ma più banalmente nel senso che può raggiungere tutto il mondo, una volta aboliti i confini geografici e urbani, e quindi si produce un senso di rinnovata potenza che risiede nell'idea di poter "raggiungere" una così larga scala.

19 Immanuel Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999, p. 134.

20 Ibidem.

Inoltre, non dobbiamo comunque dimenticare che si danno svariate mediazioni che indirizzano, per così dire, il percorso dell'utente. Gli slogan che propongono i social network, ma anche i vari software di messaggistica istantanea e altre applicazioni fanno tutti riferimento all'immediatezza della comunicazione. È in effetti innegabile che le interazioni tra gli individui siano state facilitate notevolmente: si può essere connessi in ogni luogo e continuamente, senza più confini spaziali perché per quanto il mio interlocutore possa trovarsi dall'altra parte del mondo rispetto a me, possiamo incontrarci in rete senza tante complicazioni. Ciononostante non si può tacere sulla mediazione, cioè su tutte quelle operazioni di filtraggio che fanno sì che le nostre esperienze in rete non siano poi così innocentemente immediate.

Abbiamo già visto come delle operazioni di ordine commerciale, economico e così via possano sfruttare questa facilitazione delle interazioni per perfezionare l'individuazione dei desideri dei consumatori, supportata com'è da statistiche molto precise sulle preferenze che gli utenti esprimono navigando in Internet. Oltre a questa mediazione, se ne danno almeno altre due che coinvolgono le nostre modalità di relazionamento ai media *tout court*, e non soltanto per quanto riguarda l'aspetto più propriamente consumistico: Manovich parla a tal proposito di un livello informatico e di un livello culturale, per intendere due logiche che non vanno distinte ma intese nella loro reciproca dipendenza. Quando vediamo una foto al computer, chiaramente quella determinata rappresentazione appartiene all'ordine della cultura umana, tuttavia, se scaviamo un po' più a fondo, vediamo come essa non sia nient'altro che un file costituito da un codice digitale decodificabile, e quindi leggibile, dalla macchina computer. Ora, se pensiamo che tutto quello che vediamo, ascoltiamo, scriviamo, modifichiamo e creiamo al computer si fonda su questa struttura, che poi è una struttura fatta di dati, di algoritmi e pixel, non possiamo non renderci conto di quanto essa finisca inevitabilmente per condizionare anche il piano della cultura. Il digitale quindi non è una struttura neutra, trasparente, tutt'altro, Manovich scrive al riguardo: "dato che non esiste un occhio innocente non esiste neanche un computer puro".

C'è di più, la novità che il media computer ha rispetto ai media precedenti, come il cinema o la televisione, è che si ridefinisce continuamente, perché è attraversato e influenzato a sua volta da numerosi altri media. Non a caso alcuni sociologi iniziano a parlare di

*metamedium* quando si riferiscono al computer, perché quest'ultimo comprende al suo interno appunto un ampio ventaglio di media già esistenti (comunicazione, scrittura, fotografia, cinema...). Nel momento in cui questi media vengono simulati al computer, vengono allo stesso tempo modificati a livello sostanziale: una scrittura può per esempio diventare interattiva, intelligente, può autocorreggersi, può anche essere condivisa liberamente. Quanti studiosi di teoria della letteratura oggi si stanno facendo domande sul valore della letteratura in un mondo dove tutti possono scrivere e pochi in fin dei conti leggono veramente! Non solo cambia lo statuto culturale dei mezzi espressivi della scrittura, cambia anche la nostra configurazione mentale nei confronti di essi.

Una piccola parentesi, ci ricorda Manovich che l'antenato del nostro schermo è stato il radar, utilizzato per localizzare il nemico in tempo reale nelle operazioni belliche (questo significa che non dobbiamo dimenticare come il monitor sia nato in funzione della sorveglianza e non tanto dell'intrattenimento). Provocatoriamente Manovich scrive: "Un artista occidentale vede in Internet uno strumento perfetto per spezzare tutte le gerarchie e portare l'arte alla gente. Io, come ex suddito di un paese post-comunista, non posso fare a meno di vedere Internet come un appartamento in coabitazione dell'era staliniana: niente privacy, tutti che si spiano a vicenda, e una coda permanente per accedere ai servizi comuni, ovvero alla cucina e al bagno"<sup>21</sup>.

Mai come adesso si ha la possibilità di un contatto quasi perpetuo con l'altro e allo stesso tempo mai si è dato in una forma di esperienza così filtrata "dal di fuori". L'epoca in cui viviamo non è più quella del sentire "dal di dentro", ovvero quella in cui sono "io" a sentire piacere, dolore e così via ma quella in cui queste sensazioni "si sentono"<sup>22</sup>. Non si scappa cioè dall'impersonalità e dalla tendenza ad affidarsi ad uno schermo che filtra le nostre esperienze secondo canoni del tutto nuovi. Anche in questo senso si può parlare di "specularismo".

Comunque, nota Manovich, la conseguenza principale di questo atteggiamento di classificazione e messa in mostra del materiale classificato, è che si produce una sorta di desiderio irrazionale di preservare e immagazzinare tutto, in una fretta che allontana da sé ogni forma di riflessione. Qui ritorniamo a ciò di cui parlavamo all'inizio: il *flâneur* e il data dandy che non chiedono altro di poter

21 Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, cit., p. 11.

22 Mario Perniola (a cura di), *L'aria si fa tesa. Per una filosofia del sentire presente*, Costa & Nolan, Genova 1994.

passaggiare, o, meglio, “navigare” all’infinito attraverso un oceano di dati sempre disponibili e presenti. In un orizzonte come questo, quindi di completa disponibilità (a livello concreto parliamo anche di disponibilità del sapere attraverso software come Wikipedia; disponibilità dei prodotti grazie alle enormi catene di compravendita online; disponibilità di ogni contenuto erotico immaginabile e così via) è molto più semplice scegliere qualcosa dal database di turno, un qualcosa a ben vedere viene soltanto selezionato e al massimo ricombinato, piuttosto che sforzarsi di produrre un qualsiasi elemento nuovo. Molto acutamente, Frederic Jameson<sup>23</sup> rileva che questa condizione rappresenta il compimento del mito della caverna di Platone: come l’uomo incatenato di cui parlava il filosofo greco poteva guardare soltanto le ombre degli oggetti che gli passavano alle spalle, così l’utente di Internet guarda al mondo come a un elenco, un database di elementi già pronti e preesistenti. La sua mente, in altri termini, si rapporta agli oggetti identificandosi con la mente di qualcun altro che li ha predisposti in quel determinato modo. Così i suoi occhi, che si trovano in condizione di non vedere direttamente la sorgente di quelle immagini. È singolare inoltre che l’uomo di cui parlava Platone fosse immobilizzato da delle catene e avesse davanti a sé degli oggetti in movimento: non sembra proprio la condizione dell’utente contemporaneo? Le catene non ci sono più, eppure al suo corpo è richiesta l’immobilità e davanti a sé egli ha uno schermo in cui si muovono in continuazione delle immagini.

Nel film di Ridley Scott *Blade Runner*, del 1982, in una Los Angeles del futuro l’uomo è riuscito a produrre i cosiddetti replicanti, cioè degli androidi con sembianze umane, ma capacità molto più sviluppate, ai quali vengono innestati dei ricordi di altre persone per far sì che sviluppino una psicologia più simile a quella umana. In una sequenza del film una dei replicanti dice: “io mi ricordo di aver preso lezioni di piano, ma non so se fossi io, o la nipote di un altro”. Provocatoriamente, la questione forse non sarebbe, come spesso sentiamo, quanto manca all’uomo per sviluppare una tecnologia che gli permetta di produrre esseri artificiali come i cyborg. Semmai è un’altra: quanto manca, attraverso questa logica che annulla non solo i confini spaziali ma anche quelli esperienziali tra gli individui, vista la possibilità di transitare illimitatamente tra i dati di qualcun altro, per far sì che l’uomo sviluppi lui stesso il sentire degli esseri artificiali e dei cyborg?

23 Frederic Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, North Carolina 1991.

L'urbanizzazione indigesta  
Fenomeni di folklore moraleggiante nelle città abruzzesi  
*di Lia Giancristofaro*

*1. Costruzione letteraria di usi e costumi ed evidenze storiche  
di scarsa urbanitas*

Il presente saggio intende offrire alcuni spunti interpretativi e metodologici per una decostruzione delle retoriche che tuttora si riproducono e si moltiplicano intorno al costume tradizionale, il quale oggi nei maggiori contesti urbani è lo strumento espressivo della memoria locale. Il dato saliente è che, nei contesti presi in esame, quanto nella vulgata passa come “costume tradizionale” è esplicitamente contadino e diversificato su una base localistica.

Certamente, i costumi e i dialetti esprimono l'aspetto più immediato, macroscopico ed esplicito della diversità culturale, e la riflessione storica ed estetica su questi elementi ha seguito, per sommi capi, le vicende dell'etnologia. Per “costume” si intende, sul piano dell'abbigliamento, quanto designato come usuale dalla memoria di un gruppo. La materia tuttavia è complessa e irriducibile: le suggestioni visive e cromatiche, le funzioni pratiche (legate alla vestibilità), estetiche (legate ai canoni specifici delle diverse comunità), simboliche (legate all'appartenenza a una particolare comunità, e nello specifico funzionali a identificare le gerarchie sociali, civili, religiose) hanno prodotto descrizioni letterarie e copiose fonti iconografiche, le quali oggi vanno inevitabilmente soggette a una criticizzazione, in quanto pensate e costruite sulle norme estetiche colte del pubblico cui tali prodotti descrittivi erano destinati. A questo si aggiunge l'ampia variabilità provinciale e regionale di gusti e consuetudini presso lo stesso pubblico colto: la storia dell'abbigliamento in Italia dimostra quanto tardiva sia stata l'unificazione dell'abbigliamento e della moda presso le classi egemoni le quali, fino al secolo XVIII, indossavano abiti di foggia lo-

cale, dunque “costumi”, e l’accezione del “popolare” può implicare svalutazione o, al contrario, un senso di considerazione e rispetto<sup>1</sup>. Insomma, il dato locale, così come si lega al linguaggio, sembra legarsi all’abito per via della tendenza a rielaborare e creolizzare le mode e le inevitabili contaminazioni interculturali, per cui l’abito può unire, nel contesto locale, ceti egemoni e ceti subalterno analogamente a quanto può accadere con il dialetto.

I cosiddetti “costumi popolari”, ascrivibili all’ordinarietà della vita quotidiana, sono stati medium culturali impliciti finché non sono stati osservati e descritti da scrittori, giornalisti, artisti, viaggiatori, demologi. Da allora in poi, questi oggetti sono stati interpretati, manipolati e tramandati anche per fini estetici e politici, e sono diventati anche il campo dei processi di riduzione culturale finalizzati a suggerire come il popolano e il contadino non consumassero, né producessero innovazioni e tendenze proiettate verso il futuro, limitandosi a incorporare e a riprodurre fogge cittadine già ormai desuete, analogamente a quanto si registrava nel campo linguistico<sup>2</sup>. Nella “società artificiale”, infine, questi oggetti sono diventati lo strumento di una ri-tradizionalizzazione nello spazio urbano. Un approccio decostruzionista verso tutta quella documentazione intellettuale che sembrava finalizzata a ridurre le complesse grammatiche estetiche a meri costumi locali evidenza, dunque, che alla radice di ogni stereotipo si colloca il fatto che l’abbigliamento popolare era fatto per durare nel tempo, serviva a una vita pratica ed era diretto a soddisfare bisogni elementari e ingenui<sup>3</sup>. La minore autorevolezza della moda nelle periferie dunque poteva favorire la memoria lunga della rielaborazione locale e, a uno sguardo esterno, poteva sostenere l’idea che l’abbigliamento popolare contenesse la latenza di una etnicità ideal-tipica e fuori dalla storia. Passando a una rapida analisi delle fonti, negli Abruzzi l’abito popolare, muto oggetto della quotidianità, fedele e silenziosa corazza del confort e della comunicazione sociale nei singoli contesti, nella prima metà del XIX secolo è tra gli elementi di ispirazione per l’inchiesta *Il regno delle due Sicilie descritto ed illustrato*, coordinata da Filippo

- 1 Per le riflessioni teoriche post-gramsciane sulla circolazione sociale dei fatti culturali, sui dislivelli di cultura, sulle relazioni tra cultura egemone e culture subalterne, cfr. Alberto M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palumbo, Palermo 1973; Fabio Dei, *Beethoven e le mondine*, Meltemi, Roma 2002.
- 2 Francesco Iengo, *Regioni, lingua, dialetti*, in “Rivista Abruzzese”, 3-4, XXX, 1978, pp. 175-179.
- 3 Eide Spedicato Iengo, *Sulle tracce del costume popolare. Un’ipotesi di percorso*, in *Attori e segni di una regione discreta*, Tinari, Chieti 2003, pp. 63 ss.

Cirelli e condotta a Cansano, Corfinio, Pacentro, Pettorano, Prezza, Raiano, Rocca Vallescura, Vittorito, Castel di Sangro, Scontrone, Città Sant'Angelo, Mosciano, nella comunità albanese di Villa Badessa, a Frattura, Scanno, Villalago, Giulianova, Tortoreto<sup>4</sup>.

L'opera produsse la canonizzazione dell'itinerario più semplice e pittoresco per quanti si recassero in visita negli Abruzzi, lande quasi disabitate per gli osservatori usciti dalle metropoli di Roma o Napoli. I viaggiatori successivi (per esempio, Ferdinand Gregorovius, Anne McDonell, Estella Canziani) si soffermarono nelle medesime località e tralasciarono le aree al di fuori di questo itinerario. L'analisi iconografica e descrittiva del costume mostra la preferenza per tre fattori fondamentali: a) l'esotismo dell'abito, apprezzato maggiormente allorquando si discostava dal modello più semplice, come accadeva a Scanno e a Villa Badessa; b) la femminilità dell'abito (i bozzetti dell'epoca presentano indossatrici floride evitando di menzionare la povertà, l'infanzia, la vecchiaia e la figura maschile, descritta nelle forme "selvagge" del brigante o del pastore virilmente coperto di pelli di pecora; c) la cerimonialità dell'abito femminile, che nelle descrizioni presentava una quantità di ornamenti, monili, orecchini, ciondoli, collane di corallo, merletti, ricami, nastri, fermagli, riferiti al momento festivo e certamente confliggenti con il lavoro al lavatoio, in casa, nella stalla, al servizio della famiglia. Si suppone, pertanto, che l'osservazione fosse stata fatta sul terreno di documentazione di una festa o dietro esplicita richiesta di indossare l'abito migliore a fini figurativi.

Il quadro va contestualizzato nell'approccio intellettuale dell'epoca ed era certamente distorsivo rispetto alla quotidianità popolare, veicolata in modo compatto e deprivata degli elementi cardinali della storia dell'abbigliamento, ovvero la linee di demarcazione tra periferie urbane, paesi e campagne, tra giovani e vecchi, tra *big men* e persone ordinarie, tra matriarche e giovanette, tra benestanti e miserabili. Dunque, la documentazione dell'epoca escludeva molte varianti, tra cui l'abbigliamento devozionale: gli "abitini" *ex voto* che, indossati quotidianamente, facevano somigliare i bambini a fraticelli, oppure l'abito da *monaca di casa* che faceva somigliare a una suora la donna laica che si votava a un santo e che da questa scelta traeva una posizione privilegiata in famiglia e nella comunità.

4 Per un'edizione critica recente, cfr. Pietro De Stephanis, *Comuni della Valle Peligna a metà Ottocento. Le monografie di Pettorano, Roccavallescura, Campo di Giove, Pacentro, Cansano, Pentima, Raiano, Prezza, Vittorito pubblicate nel "Regno delle Due Sicilie descritto ed illustrato" di Filippo Cirelli*, a cura di Pasquale Orsini, Synapsi, Sulmona 2007.

Tuttavia, la raffigurazione monocorde dell'abito femminile festivo presenta dei punti di utilità: innanzitutto, essa consente di rilevare una persistente arcaicizzazione del modello, confermando il plusvalore dell'antichità nell'ideologia del costume popolare, connesso peraltro ai modelli colti<sup>5</sup>. L'insistenza sull'abito femminile nelle sue forme più sontuose e rituali spinge inoltre a pensare che, presso la stessa popolazione periferica, gli abiti cerimoniali esprimessero un mimetismo con le statue delle Sante che, di fattura cittadina e vestite con foggie regali, rappresentavano il principale modello mediatico di bellezza per le donne dei paesi, come del resto notava il demologo Gennaro Finamore nel suo studio sulla poesia popolare<sup>6</sup>. Nonostante l'Abruzzo presentasse espressioni di innovatività culturale applicate all'industria e alle attività produttive, la parcellizzazione campanilistica e la mancanza di città-faro potrebbero aver riprodotto tendenze piuttosto conservative dei modelli cittadini antecedenti<sup>7</sup>, come del resto Finamore suggeriva già nel 1886:

In Abruzzo, mai città, mai corti, che irraggiassero all'intorno una potente azione civile. Fatta qualche eccezione, comunelli sempre in istato di reciproca indifferenza, per similarità di condizioni; ovvero, più che dalle distanze, divisi dal difetto o dalla insicurezza delle strade, nonché dalle naturali barriere di monti, di boschi e di fiumi. Ora, come nel passato, l'influenza de' nostri principali centri di attrazione lontani più risentita che non quella delle nostre città, sempre piccole e poco aristocratiche. La vita municipale nostra, per centinaia di anni – aduggiata dal baronaggio, dal chiericato secolare e regolare e dal brigantaggio – grama e stentata: i germi della nostra operosità, non pochi né spregevoli, fruttificanti in gran parte dove il cielo era meno nemico: scarsa la popolazione, negletta l'agricoltura, quasi nullo il commercio: per lo più, poveri e rozzi i mestieri e le arti: sola oasi benigna in mezzo a un ambiente avverso, la casa. Fino a non molti anni fa, appo noi, famiglie quasi piccole tribù, erano frequenti; la nostalgia, un male sempre endemico; le canzoni de' coscritti alle loro belle, non meno che quelle delle donne istesse, che si allontanavano, spose, dal tetto paterno, suonavano

5 Elisabetta Silvestrini, *L'abito popolare in Italia*, in "La Ricerca Folklorica", 14, 1986, pp. 5-44.

6 Il demologo segnalava che l'immagine poetica della bellezza femminile era costruita sulla base dell'iconografia sacra: *Tu tjiene le bbellèzze de sand'Anne* (tu sei bella come sant'Anna), *l'uocchie lucjiende de sanda Lucije* (hai gli occhi luminosi di santa Lucia), e *'mbracce t'à tenute san Giuvanne* (e in braccio ti ha tenuto san Giovanni), *la Matalaéne ti dunò le trècce* (la Maddalena ti ha dato le trecce), etc., testo orale raccolto a Sulmona, 1881, in *Canti popolari abruzzesi*, Carabba, Lanciano 1886, anast., 1976, p. 99.

7 Costantino Felice, *Mezzogiorno operoso. Storia dell'industria in Abruzzo*, Donzelli, Roma 2008, e *Le trappole dell'identità. L'Abruzzo, le catastrofi, l'Italia di oggi*, Donzelli, Roma 2010.

disperazione; i frizzi, spesso pungentissimi, de' proverbi, de' canti e delle novelle, ai monaci ed ai preti, usuali. [...] Presso al centro del Paese, il nostro popolo ha avute antiche relazioni con le Puglie, con Napoli, con Roma; e, i principali comuni marittimi, con la costiera dalmata, con Venezia e con la Marca di Ancona, oltre che con colonie schiavone ed albanesi stabilite in qualche luogo. Così si può intendere come la nostra lirica popolare dia chiari indizi di aver risentite influenze periferiche e lontane, le quali non meno si manifestano nelle modalità di alcune parlate [...]; ma non è dubbio però che né prima, né quando col consolidarsi di una monarchia, che segregando queste provincie dalla vita italiana (1266-1738), protrasse di cinque secoli il nostro medioevo, questa regione non fu del tutto chiusa all'influenza sia pure mediata delle provincie superiori, specialmente centrali, e, più particolarmente, del Lazio; con le quali i nostri popolani, agricoltori e pastori, hanno sempre maggiore contatto. Ad ogni modo, per le accennate condizioni de' luoghi, de' tempi e del nostro grado di civiltà, il patrimonio avito, salvo le modifiche fonetiche, dev'essersi trasmesso con poche avarie da generazione a generazione. Principali depositari del nostro tesoro poetico, le donne. [...] Qui giovi ricordare che, anche presso di noi, *la Musa popolare italiana non è una villana co' piè nudi, e le vesti stracciate e brutte, ma è piuttosto una forosetta adorna ed agghindata, che senza perdere certa sua nativa semplicità e freschezza, imita quanto può le fogge cittadinesche. Ove più ove meno, in tutti i documenti della poesia de' nostri volghi si manifesta evidente questo stesso carattere, la medesima tendenza alle forme culte dell'arte*<sup>8</sup>.

Finamore, pur essendo evoluzionista, poneva la riflessione demotno-antropologica al servizio dello sviluppo sociale, indirizzando le sue indagini verso la soluzione dei problemi demografici, medici e di istruzione popolare. Tuttavia, del sapere popolare, finalmente riconosciuto come degno di considerazione autonoma, prevalse una interpretazione letteraria e idealistica. La trasfigurazione della cultura popolare su basi mitiche, coltivata in D'Annunzio e nell'approccio intellettuale del Cenacolo Michettiano, a partire dal 1920 si espresse in campo stilistico e musicale con il movimento della "canzone popolare abruzzese". Questo nuovo prodotto artistico d'autore, distribuito al grande pubblico tramite le Maggiolate di Ortona, Raiano, Lanciano e altre città abruzzesi, si serviva del canale estetico (i cantanti indossavano rifacimenti dei costumi locali) e linguistico (i canti composti dagli autori colti presentavano testi poetici in dialetto) per veicolare un'ispirazione popolare nostalgica e vaga, tralasciando gli aspetti negativi come la fatica e la precarietà del lavoro rurale, la violenza dell'emi-

8 Gennaro Finamore, *Introduzione a Canti popolari abruzzesi*, Carabba, Lanciano 1886, anastatica, 1976, pp. 4-7. Il demologo nel suo testo cita (il corsivo è mio) Alessandro D'Ancona, *La poesia popolare italiana* (1878).

grazione e la disuguaglianza sociale. Pur persistendo fino al Secondo Dopoguerra, la canzone popolare abruzzese fu marchiata dalla rapida obsolescenza dei temi e degli stili, frutto di ibridazione salottiera tra dialetto ed elementi intellettuali come la melodia romantica e la coralità dell'esecuzione pubblica<sup>9</sup>.

2. *Cultura di massa, costume arcaico:  
le manifestazioni demagogiche dei centri urbani*

Nel XX secolo, dunque, la riflessione demologica sui costumi locali andò incontro a una sorta di regressione arcadica e nostalgica. Nelle città, i ritmi eclettici della cultura industriale, l'estensione dei confini del mondo, la marginalizzazione delle culture in scala ridotta (*società folk*) rafforzò, con finalità compensative, una nuova azione egemonica nell'ambito della documentazione museale e demologica. Nel 1911, nel contesto dell'Esposizione Universale di Roma dedicata al cinquantenario dell'unificazione nazionale, Lamberto Loria, esploratore ed etnologo, venne incaricato di allestire una grande mostra di etnografia italiana. Aiutato da decine di ricercatori locali, in soli due anni Loria radunò la più vasta collezione italiana di oggetti sorta per documentare la vita popolare del Paese, oggi nucleo del Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari (Roma EUR). Ma i pantaloni si erano allungati, le gonne si erano accorciate, i bustini erano stati dismessi, gli abiti degli anziani erano ormai lisi e, per ovviare ai cambiamenti che nel frattempo erano intervenuti nella popolazione, i ricercatori reinventarono i costumi mescolando pezzi originali con pezzi nuovi, per realizzare modelli provinciali del tutto simili ai bozzetti dei viaggiatori ottocenteschi<sup>10</sup>.

Il periodo fascista, dissolta ogni possibilità di studio demologico, amplificò il tema dei costumi con una motivazione egemonica, volta a

9 Cfr. Domenico Di Virgilio, Gianfranco Miscia e Gianluca Tarquinio, *Il folk revival in Abruzzo, ne La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, a cura di Goffredo Plastino, il Saggiatore, Milano 2016.

10 L'obbiettivo evolucionista di offrire ai visitatori un'immagine «autentica e in grado di musealizzare modelli arcaici» condizionò le fasi dell'esposizione al punto tale che gli abiti vennero ritoccati o riprodotti in modo spregiudicato, cfr. Ugo Fabietti, *Storia dell'Antropologia*, Zanichelli, Bologna 2008, pp. 260 ss.; Sandra Puccini, *L'Italia gente dalla molte vite*, Meltemi, Roma 2005; Paolo De Simonis, Fabiana Dimpfleier (a cura di), *Lamberto Loria e la ragnatela dei suoi significati*, fascicolo monografico di "Lares. Quadrimestrale di studi demoetnoantropologici", 1, LXXX, 2014.

trasformarli in uno strumento di ri-tradizionalizzazione e di controllo sociale. In obbedienza alle direttive del Ministero della Cultura Popolare, negli spazi urbani vennero attuati nuovi spettacoli a fini propagandistici, basati su quella ingenua dicotomia tra il “tradizionale/locale/autentico” e il “moderno/cittadino/inautentico” che i demologi evolucionisti avevano elaborato allo scopo di spiegare i dislivelli culturali presenti nell’ambito del medesimo contesto culturale. Nelle città abruzzesi vennero introdotte dall’alto nuove feste laiche in costume nostalgico (la festa dei contadini, la festa del grano, della vendemmia, della trebbiatura) che, anche tramite la musica e le gare canore, riproponevano la gestualità delle azioni campestri tramite gli oggetti da lavoro che stavano diventando disfunzionali e desueti (cesti, carri, conche per l’acqua) e che venivano rifunzionalizzati come attrezzature sceniche<sup>11</sup>. Tutto ciò, in modo da esaltare quanto tornava comodo al regime, ovvero la tradizione contadina, a scapito del «decadente liberalismo borghese, schiavo dei consumi e delle mode straniere»<sup>12</sup>. L’immaginario del costume, insomma, divenne lo strumento di una proposta pubblica che, tutt’altro che museale nell’accezione corrente, perseguiva la pedagogia funzionale al regime. Il lavoro contadino, già modificato dall’avvento di trattori, irrigazioni e mietitrebbie, entrò nel centro urbano sotto la forma di una finzione rituale finalizzata a rassicurare la cittadinanza, rappresentando una continuità della dittatura con «l’autentico passato italico». I figuranti di queste ri-tradizionalizzazioni urbane indossavano, a mo’ di uniforme, abiti di foggia arcaica e colori sgargianti, al fine di dare corpo alla valenza astratta e intangibile della tradizione e dell’autenticità. I costumi femminili, con gonna lunga e fazzoletto in testa, si contrapponevano agli importanti cambiamenti intervenuti con la modernità e l’urbanizzazione, al fine di controllare l’emancipazione femminile e la mobilità sociale. La ri-tradizionalizzazione dei costumi coinvolse anche le feste patronali, modificando lo stile partecipativo e corale delle processioni religiose, per via dell’innovazione di separare i protagonisti dell’azione scenica, abbigliati in costume tradizionale, dagli spettatori della parata, i quali indossavano, e tuttora indossano, abiti borghesi e cittadini. Del resto,

11 Sui processi culturali osmotici che, in questo periodo, portarono a definire il catalogo stilistico “ufficiale” della canzone popolare abruzzese cfr. Ottaviano Giannangeli, *Il repertorio della canzone abruzzese dalle maggiole di Ortona alle corali contemporanee*, in “Rivista Abruzzese”, 4, LI, 1998, pp. 319-328.

12 Giancarlo Amodei, *La periferia devota: Pescara e il fascismo*, in “Diacronie. Studi di Storia contemporanea”, 1, II, 2010, pp. 2-28.

il discorso pubblico intorno alla cultura popolare era non più rivolto al notabilato impegnato nello sviluppo locale, ma finalizzato a creare un senso della tradizione nello stesso popolo.

Queste ri-tradizionalizzazioni sono diventate un fenomeno di massa, una concertazione tra moderni: l'obbiettivo dell'incorporazione retorica della vita contadina viene raggiunto mediante l'immagine, la gestualità e la performance, danzando e cantando i nuovi canovacci musicali di ispirazione estetica, e indossando abiti di scena che, detti *pacchiani*, richiamano una festività arcaica, villica e fuori dal tempo. Questo tipo di propaganda è una sorta di eco di fondo della ritualità regionale: un articolo di giornale del 1947 riporta, con toni esaltati, le fotografie del Dono (processione di offerte) in onore della Madonna del Ponte di Lanciano, e dalle foto si evince che i pellegrini sono ormai meri "figuranti" e ostentano "splendidi costumi tradizionali ricchi di trine e nastri variopinti". Il dato più interessante è che, facendo una ricerca sui quotidiani provinciali dal 1947 al 2015, per sessant'anni la festa è stata riprodotta con lo stesso modello, per una sorta di imbalsamazione dei processi creativi e narrativi<sup>13</sup> Si sono implementati, diventando una sorta di regola sociale, anche i ruoli asimmetrici di "protagonista" e "spettatore" che tutt'oggi identificano i ruoli egemonici e subalterni delle ritualità pubbliche tramite l'uso o il non-uso dei costumi arcaicizzanti e nostalgici: una sorta di rassicurazione collettiva sul tempo che non passa, una chiusura nell'incantesimo retorico delle supremazie e delle asimmetrie sociali (gli abitanti del centro urbano vs. i contradaioli; gli anziani vs. i giovani; gli uomini vs. le donne; i notabili e le autorità religiose vs. il popolo; gli autoctoni vs. gli immigrati). Le masse popolari sono passate dalla cultura della sussistenza alla cultura industriale e trans-locale, aperta alle dimensioni globali di produzione, distribuzione e consumo, nelle quali il sistema economico ingloba la soggettività umana come un ingranaggio inconsapevole, spingendo le persone verso il consumo della superfluità e verso altre nuove forme di dipendenza culturale, aprendo le voragini esistenziali della *crisi della presenza storica*.

13 Per restare nel tema del Dono alla Madonna del Ponte di Lanciano, si indica un articolo preso a caso tra i molti dello stesso tenore: "Questa manifestazione suggella l'orgoglio e la devozione delle contrade nei confronti della Santa patrona della città. I rappresentanti delle contrade frentane sfilano, in un trionfo di colori, festoni e canti tradizionali fino alla cattedrale in piazza Plebiscito, in sontuosi costumi tradizionali. Il corteo storico è aperto dal primo gruppo di donne che indossano il caratteristico abito da villanelle ed eseguono gli inni tradizionali in onore della Santa Patrona", in *Madonna del Ponte, è il giorno del Dono*, in "Il Centro, quotidiano d'Abruzzo", 14 settembre 2014, p. 17.

La ricerca etno-antropologica italiana, lasciata alle spalle l'emarginazione politica e istituzionale subita in epoca fascista, di fronte a questa emergenza sociale ha rinnovato radicalmente la sua prospettiva con Ernesto De Martino, il quale focalizza il suo interesse sul mondo magico-religioso, mettendo in luce la sua capacità di fungere da ordine compensativo in occasione dei momenti di crisi dell'essere al mondo. L'abbandono progressivo della manualità e il superamento della necessità di scendere a patti con la materia hanno reso la vita artificiale ed eterodiretta lasciando emergere, con finalità compensative, le nuove azioni intellettuali della memoria e della salvaguardia tramite le azioni di raccolta e di musealizzazione del reperto folklorico che finalmente prendevano in considerazione gli oggetti della quotidianità, della vita ordinaria<sup>14</sup>. In Abruzzo, l'adeguamento metodologico della ricerca demologica fu reso possibile grazie alla mobilità degli universitari e alle ricerche che Alberto M. Cirese e Alfonso M. di Nola fecero in Abruzzo coinvolgendo studenti e intellettuali locali. Grazie a questi contatti, si manifestò uno sforzo ermeneutico mirato a evidenziare, finalmente, il senso politico e sovversivo di quelli che erano stati semplificati come relitti culturali. L'intreccio profondo e irripetibile tra lo studioso e l'informatore pose in luce elementi repressi e svalutati, lo studio del folklore si affrancò dalla ricerca (ormai retorica) del primitivo e dell'autentico, e divenne un'analisi socio-culturale organica e finalizzata alla riflessione pubblica, nella visione di uno sviluppo più completo, inclusivo e consapevole. Comprendere la cultura folklorica insieme all'informatore era segno di un lavoro sul terreno ben fatto, privo di asimmetrie, un vero e proprio incontro interculturale finalizzato alla presa di coscienza in tutte le parti coinvolte, dunque libero dal rischio coloniale della gerarchizzazione dei rapporti. La rivoluzione gramsciana orientò l'interesse degli studiosi verso la cultura materiale, e questa sorta di pedagogia sociale si tradusse in mostre e raccolte di documenti sulla civiltà contadina, realizzate dalle Pro Loco col suggerimento dei demologi. Il risultato fu la creazione di numerosi musei contenenti, tra le molte tipologie di oggetti, anche esemplari di biancheria tessuta localmente al telaio e di abiti sartoriali locali, maschili e femminili, datati a partire dagli ultimi decenni del XIX, ben conservati e indicizzati secondo le normative dell'Istituto Centrale per

14 André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 298 ss; Anthony Giddens, *Il mondo che cambia. Come la globalizzazione ridisegna la nostra vita*, Il Mulino, Bologna 1999, pp. 53-68.

il Catalogo e la Documentazione<sup>15</sup>. Ma erano iniziative intellettuali e di nicchia. Nel livello popolare, dopo la strumentalità privatistica degli anni Cinquanta, dopo il veloce passaggio della razionalità borghese dei primi anni Sessanta e dopo il radicalismo politico degli anni Settanta, di cui restarono pochi aneliti di consapevolezza civile, a partire dagli anni Ottanta si è affermato un agire ruvidamente televisivo, edonistico e consumistico. I temi retorici della tradizione sono tornati più vivi che mai, e la radicale polemica legata a quel momento storico ha assunto un inquietante sapore anticipatorio dell'attuale potenziamento della tradizione verticale. La comunicazione pubblica e le iniziative di valorizzazione dei costumi locali a uso turistico sono state consegnate all'iniziativa individuale e hanno implementato l'esclusivismo, la retorica dell'autenticità e lo sfasamento delle prospettive spaziotemporali persino nei siti istituzionali. Di queste contraddittorie stratificazioni di educazione pubblica, risulta oggi una cultura popolare nebulosa e iperattiva, tendenzialmente fanatica, che moltiplica i riti laici in costume tradizionale allo scopo esplicito di attrarre i turisti ma con finalità latenti di riprodurre le stratificazioni dei poteri locali sotto l'egida simbolica del tradizionalismo<sup>16</sup>. E non potrebbe essere altrimenti: il carattere policentrico della vita contemporanea, unito alla fine del lavoro, alla democratizzazione del tempo libero, alla latitanza delle iniziative di educazione degli adulti, all'eccesso di sollecitazioni mediatiche e alla ridondanza di alternative anche virtuali, non può che promuovere questi contrasti.

### 3. *La "nostalgia senza memoria" come nodo di un'urbanizzazione indigesta*

Anche nella storia d'Abruzzo, è l'opposizione città-campagna a costituire uno dei fattori più significativi nella costituzione del costume tradizionale, il quale sembra essere espressione sia della municipalità

15 Cfr. per esempio i Musei delle Genti d'Abruzzo di Pescara; delle Tradizioni ed Arti Contadine di Picciano; della lana di Scanno; della Civiltà Contadina di Ateleta; Etnografico di Atri; Etnografico di Bomba; della Civiltà Contadina in Val Vibrata (Controguerra); Etnografico di Guardiagrele; della Cultura Materiale di Roseto degli Abruzzi; della Civiltà Contadina di Morro d'Oro; delle Tradizioni Popolari di Pescasseroli.

16 Zygmunt Bauman, *Consumo, dunque sono*, Laterza, Roma-Bari 2008; Eide Spedicato Iengo, Giovanni Bongo, *La società artificiale. Dal consumismo alla convivialità*, Franco Angeli, Milano 2015.

e del territorio, sia del popolare contrapposto all'egemone. Ma il travestimento ispirato alla nobiltà di epoche storiche precedenti (Medioevo, Rinascimento, Età Barocca, periodo borbonico) oggi è affiancato dal costume "contadino" al fine di rappresentare la realtà locale, in un profluvio di "ritemi urbani" in costume che è sicuramente attribuibile a un recente conflitto tra cultura e organizzazione sociale, piuttosto che a un paradigma culturale storico. In tal senso, i filoni di ricerca che appaiono più promettenti sarebbero: a) il monitoraggio dell'impatto visuale di questi nuovi ritemi laici in costume nel flusso della comunicazione telematica e individualistica; b) una esplorazione delle possibili ripercussioni di questi ritemi sulla cultura locale in chiave di neo-razzismo o "razzismo culturalista"; c) un monitoraggio sugli effetti di questi ritemi nell'imprenditorialità locale, che potrebbe risentire negativamente di questo nuovo spirito conservatore e formalizzante.

Il "sistema-mondo" considera che il mondo sia connesso in base a una sorta di divisione regionale del lavoro, in base alla quale aree centrali, economicamente e politicamente dominanti, ricevono materie prime dalle aree periferiche, e dove lo sviluppo sociale e politico delle società centrali e di quelle periferiche dipende strettamente dai ruoli che esse svolgono nell'ambito del sistema. Tutto questo consente di analizzare gli effetti del contatto culturale identificando le aree centrali sotto il profilo dei vincoli che condizionano il flusso di impulsi diretti verso le culture periferiche<sup>17</sup>. Questo modello rivela, in particolare, il ruolo della comunicazione di massa nello strutturare il contatto culturale con importanza crescente dal XIX secolo, assieme al cambiamento della produzione culturale che, da artigianale e autarchica, è diventata industriale e di massa. Anche l'etnicità costituisce, a sua volta, un fattore di origine sociale, ed è caratterizzato dal fatto che si manifesta nelle condizioni del confronto con la diversità. L'etnicità si manifesta quando certe caratteristiche dei gruppi sociali costituiscono anche i loro indicatori di identità e condizionano il loro stesso sviluppo culturale. Infatti, in base all'etnicità i gruppi si collegano, innalzano barriere contro l'adozione di caratteri esogeni e si mobilitano come gruppo di interesse attraverso processi di reciproca individualizzazione e complementarizzazione<sup>18</sup>. L'analisi dell'impre-

17 Ulf Hannerz, *La diversità culturale*, il Mulino, Bologna 2001; Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001.

18 Fredrik Barth, *Ethnic groups and boundaries. The social organization of culture difference*, Universitetsforlaget, Oslo, 1969, in Ugo Fabietti, *Storia dell'Antropologia*, cit., pp. 112 ss.; Clifford Geertz, *Mondo globale, mondi locali*, il Mulino, Bologna 1999.

ditorialità costituisce, dunque, un apparato teorico con cui analizzare proficuamente questo cambiamento culturale. Nel caso delle espressioni rituali e formalizzate del “costume locale” nelle città abruzzesi, l'attenzione andrebbe rivolta principalmente al micro-livello nel quale hanno operato, e tuttora operano, i protagonisti della situazione presa in esame, ovvero l'osservato e l'osservatore, il performer e lo spettatore. Un imprenditore, infatti, oltre a condurre un'impresa, agisce in maniera innovativa e cerca sempre di ricavare un profitto. Le conseguenze del pensiero imprenditoriale sono, quindi, nuove forme espressive e organizzative (articoli giornalistici, nuovi riti ed eventi sul territorio, culturali); nuove regole sociali (atteggiamenti, idealizzazioni, regolamenti d'uso); nuove transazioni e scale di valori (circolazione mediatica, copyright, retribuzione di prestazioni, ristorazione, commercio di prodotti tipici)<sup>19</sup>.

Questo breve excursus sulle politiche e sulle estetiche del costume in Abruzzo auspica la facilitazione del rapporto città-campagna come, di fatto, nel 1886 Finamore sosteneva, preoccupato dalla esiguità dei processi urbani nella regione. Una generalizzata perifericità culturale, storicizzandosi, ha implicato la rimozione dell'appartenenza a un mondo che era povero e subalterno, per cui assistiamo, da almeno due secoli, a una insistente ricerca popolare di elementi “alti” che siano in grado di nobilitare il passato, e a un reflusso, altrettanto retorico e nostalgico, del costume contadino, che viene reinventato e indossato a fini spettacolari e politici. Tra i cortei rituali a tema medievale o borbonico e l'obbligo di commercializzare l'identità, tra la volgarizzazione delle estetiche michettiane e dannunziane e l'imprenditoria culturale affidata all'iniziativa individuale e finanziata “a pioggia”, si riproduce un equivoco pubblico sul senso stesso della consuetudine popolare: l'equivoco risiede nel far parlare i pieni e non i vuoti, concentrandosi sul risultato finale e omettendo di cercare i valori del passato negli interstizi della sostenibilità ambientale e sociale, nei processi culturali dello scambio, della cooperazione e della creatività sostenibile, a cui bisognerebbe invece lasciare il campo aperto.

Nella prima fase della modernità, la tradizione ha evocato i concetti di rito e di ripetizione, ha designato l'appartenenza storica di un individuo a un determinato gruppo sociale, ha stabilito una cornice cognitiva per l'azione e ha definito una specie di verità laddove l'identità

19 Fredrik Barth, *Models of social organization*, Royal Anthropological Institute, London, 1966, in Fabietti, *Storia dell'Antropologia*, cit., pp. 182 ss.

era sostenuta dalla stabilità delle posizioni sociali degli individui nella società. Nel tempo presente, ovvero la seconda fase della modernità, l'identità viene creata e ricreata in modo attivo, dunque la tradizione comincia a essere inventata, re-inventata e vissuta come una semplice e naturale eredità nel cui ambito l'individuo diventa autore del proprio progetto biografico ed è chiamato a fare i conti con una ridefinizione fin troppo libera della propria identità socio-politica<sup>20</sup>. Ma in Abruzzo, per via della pluriennale carenza di una politica culturale, il cui compito sarebbe stato quello di conciliare le diversità interne e fluidificare i processi creativi e rielaborativi, è raro che le comunità abbiano un approccio consapevole e realistico col proprio passato, né al momento risultano in programma interventi sistematici di formazione degli adulti. Malgrado i proclami, la tradizione contemporanea, formale ed evanescente, raramente si traduce in qualità della vita e non sembra in grado di assicurare creatività e continuità alle esistenze individuali, gettate in un ordine sociale contraddittorio. Quando le comunità percepiranno il bisogno di vivere il localismo in maniera più aperta, creativa e riflessiva, sarà necessario pianificare interventi sistemici di supporto culturale, azione a cui il Paese si è impegnato a partire dal 2007, anno in cui ha iniziato a ratificare gli strumenti internazionali a salvaguardia del Patrimonio Culturale Intangibile, che rappresenta la nuova frontiera interpretativa del costume locale e della tradizione popolare<sup>21</sup>.

20 Giddens, *Il mondo che cambia*, cit., p. 58.

21 Hugues De Varine, *Radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, Clueb, Bologna 2005; Chérif Khaznadar, *Alerte. Patrimoine immatériel en danger*, Babel, Paris 2014.

## Postfazione<sup>1</sup>

Di Roberto Salizzoni

È difficile oggi dire se il dibattito dell'estetica italiana degli ultimi dieci, venti anni sarà ricordato come un punto alto della sua storia. Quello che con sicurezza possiamo dire è che l'opera di Francesco Iengo nel suo complesso ruota intorno ai temi e alle questioni avvertite come centrali in quel ventennio. Gli scritti che costituiscono quest'opera, solidi volumi o saggi d'occasione, si muovono con sicurezza e agilità tra i testi fondamentali della tradizione filosofica alta, da Platone ad Adorno, e di quella letteraria poetica e narrativa, da Omero all'avanguardia e alla postavanguardia del nostro secolo, accettando spesso senza imbarazzo la provocazione della pubblicistica legata all'attualità e addirittura alla cronaca. La forza che organizza in modo convincente quest'universo di riferimenti testuali messi in questione è quella di un problema avvertito come fondamentale, il problema della modernità come tratto epocale del mondo nel quale Iengo si riconosceva. Mi pare di poter dire che l'accesso al problema della modernità si trovi in Iengo preliminarmente contrassegnato dalla questione: "esiste un corpo della modernità"? O meglio ancora: "è propria della modernità un'anima o un corpo?" Ci si può avviare allo scioglimento di questo enigma, tenendo conto che l'anima in questione è quella dell'idealismo platonico e il corpo è quello del materialismo stoico. La domanda risulterà quindi articolata in questo modo: nella modernità il rapporto tra natura e ragione è un dualismo, impostato sul modello di trascendenza-immanenza, che richiede l'intervento dell'anima come possibile mediazione, o è una conciliazione sostanziale che trova nel corpo la sua espressione? La modernità consuma una parabola iniziata nel segno del dualismo platonico, oppure

1 Rieditiamo la *Premessa* che Roberto Salizzoni scrisse per il volume postumo di Francesco Iengo *La battifera del dottor Faustus. Scritti dal 1980 al 1999* [N.d.C].

mantiene al proprio interno riscoprendo o reinventando le alternative maturate nella cultura ellenistica? Noterò di passaggio come la risposta a questa domanda ne condizioni altre di notevole rilevanza teorica, storica e metodologica, tutte presenti o latenti nell'opera di Iengo, come quelle che riguardano la pensabilità e l'attualità di un post-moderno, oppure l'esigenza per l'estetica di superare l'istanza ermeneutica che ha caratterizzato gli ultimi tre quarti del nostro secolo. Non c'è dubbio sul fatto che Iengo, fautore di un materialismo stoico ed epicureo, ascriva la modernità al platonismo, identificando nella macchina l'agente che marginalizza il corpo e con ciò divarica definitivamente il dualismo di ragione e natura. Ne conseguono la sua resistenza a inseguire i segni di una qualche trionfante postmodernità e la disposizione a mantenere un essenziale tratto ermeneutico al proprio discorso, che si pone sempre in dialogo con i testi del presente e del passato. Queste posizioni teoriche non sono però delle premesse perentorie. Vengono invece di volta in volta riproposte nel vivo di una nuova messa in questione, conferendo con questo al discorso freschezza e interesse sempre rinnovato, caratterizzato dal contributo più di problematizzazione duratura, che di caduca soluzione.

La modernità mette progressivamente capo, per il tramite della rivoluzione industriale, a uno scenario di *metropoli, masse, macchine e mercato* (totale e permanente) [...]. Le macchine provocano l'eclisse di tutto ciò che è *corpo* e di ogni attenzione a esso connessa, sesso e problema della *morte* inclusi – il mercato totale e permanente provoca l'eclissi del *valore d'uso* [...] questo significa, nella modernità, anche la crescente affermazione del momento comunicativo [...]”.

Se in questi passi compaiono tutti i termini-chiave sui quali Iengo impenna la lettura della modernità, in quelli seguenti ritroviamo le articolazioni essenziali attraverso le quali la inserisce nella storia della cultura e della civiltà dell'occidente:

La *superfluità*, più ancora che l'inutilità, del corpo [...] significa nient'altro che la sopravvenuta *realizzazione tecnica* del platonismo e della buona metà del cristianesimo che dal platonismo deriva [...]. Con i due manifesti marinetiani il cerchio si è chiuso. La più che bimillennaria mistica dell'“anima” si è risolta nella mistica della macchina [...]. E non c'è nemmeno da sottolineare come dal cinismo, dallo stoicismo e dall'epicureismo, tutto avrebbe potuto nascere meno che il *progresso* moderno, e in particolare il progresso in senso *tecnologico*<sup>2</sup>.

2 Francesco Iengo, *Il corpo superfluo. La natura e l'occidente. Una linea di lettura*, Edizioni dell'orso, Torino 1998, pp. 20, 79, 83.

L'apertura di una sostanziale alternativa estetica fin dal mondo antico, tra idealismo platonico e materialismo stoico ed epicureo, come preludio a quella tra modernità e suo superamento, tra sua accettazione e critica radicale, caratterizza anche il pensiero di altri contemporanei filosofi italiani, come Mario Perniola e Gianni Carchia – quest'ultimo lui pure recentemente e tragicamente scomparso. Proprio all'estetica stoica Gianni Carchia dedica alcune delle più belle pagine di uno dei suoi ultimi libri *L'estetica antica*<sup>3</sup>. In queste pagine si chiarisce magistralmente l'alternativa estetica portata in gioco dallo stoicismo, un materialismo che attribuisce a tutto l'essere il carattere di corpo. La realtà estetica in gioco in questa nuova estetica non è più la forma, ma l'evento, non il tratto ideale che media tra ragione e natura, ma la consistenza concreta e corporea dell'esistente inteso come "costitutiva apertura di senso".

La metafisica stoica, in realtà, non si muove più nella dimensione della forma, bensì in quella dell'evento. L'evento è il dischiudersi del mondo concreto, del mondo sensibile, dell'universo della significazione, entro un presente infinitamente sospeso [...]. Lo stoicismo si presenta come un'estetica proprio nel suo porsi come una logica del concreto. Le regole logiche del pensiero, infatti, non vengono elaborate in opposizione all'ambito naturale inteso come regno del caotico e dell'informe, bensì prolungandone la costitutiva apertura di senso<sup>4</sup>.

L'apertura stoica come alternativa al platonismo attuato dalla modernità è premessa comune ai tre studiosi, ma apre prospettive diverse al loro discorso. In Perniola segna la strada e la prospettiva di uno sviluppo post-moderno ormai attuale, mentre per Carchia si esercita come una componente più o meno latente, ma sempre attiva nella tradizione occidentale. In Iengo resta invece una possibilità inesplorata e inattuata, un punto di riferimento per la critica e la consapevolezza storica, che può come tale favorire, sul modello marxista, l'approdo a una prassi diversa attraverso scelte politiche alternative, ma che quella prassi non può istituire o rappresentare.

Non è detto che questo mantenersi in una prospettiva critica, il non tentare sanzioni o decreti di attualità per nuove culture del concreto, costituisca di per sé un limite. Di certo l'escussione di testi e contesti, presenti e passati operata da Iengo nei suoi scritti non ne risente. Così se l'implicazione di macchina e tecnologia ha un ruolo da

3 Gianni Carchia, *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999.

4 Ivi, p. 136.

protagonista nella mossa vicenda dell'industrializzazione ripresa assiduamente nei saggi di questa raccolta, scienza e arte ne costituiscono uno sfondo costante, con le articolazioni dinamiche dei loro intrecci: i generi artistici nel maturare della loro attualità e inattualità, i concetti del fare, produrre e creare in continua trasformazione, la morfologia dei monumenti letterari e architettonici che segnano la modernità. Nei profili di questa morfologia domina la dimensione urbana, tra metropoli e piccola città, affrontata come spazio edificato, luogo di esperienza, mezzo di comunicazione, nel diretto rilievo storico o nel ricalco che ne fanno filosofi, artisti e letterati: da Aristotele a Cartesio, dall'amato Leopardi a Kafka, a Marinetti. Iengo anche in questi saggi di carattere più occasionale si conferma testimone partecipe della crisi della modernità, che misura attraverso lo scandaglio di temi e testi differenziati, ma consapevolmente e produttivamente assunti nella loro diversità, dove di una soluzione fa intravedere la possibilità più il pessimismo critico che il desiderio di stupire con la diagnosi e la previsione spettacolare, attraverso l'esercizio di una misura filosofica della quale gli siamo grati.

## Gli autori e le autrici

FABIO ANDREAZZA, è ricercatore di storia del cinema presso l'Università G. D'Annunzio di Chieti-Pescara. Fra i suoi lavori si segnalano: in Ettore M. Margadonna, *Il cinema negli anni Trenta. Saggi, articoli, racconti* (Le Lettere, 2013) e *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano* (Bulzoni, 2008).

PAOLO BARTOLONI, è professore ordinario di letteratura italiana, e direttore del Dipartimento d'Italianista presso la National University of Ireland, Galway. Fra i suoi lavori si segnalano: *Objects in Italian Life and Culture: Fiction, Migration, and Artificiality* (Palgrave, 2016); *Sapere di scrivere. Svevo e gli ordigni di La coscienza di Zeno* (Il Carrubo, 2015); *On the Cultures of Exile, Translation and Writing* (Purdue UP, 2008); e *Interstitial Writing: Calvino, Caproni, Sereni and Svevo* (Troubador Publishing, 2003).

ENEA BIANCHI, è dottorando presso la National University of Ireland di Galway (2016 – ). È membro del comitato di redazione della rivista di studi culturali e di estetica “Ágalma”. Fra gli articoli più recenti si segnalano: *La destabilizzazione dell'amore romantico* (trad. Polacca: *Destabilizacja Romantycznej Miłości*, in “Autoportret”, 3 [54], 2016), *Eva Illouz e i paradossi del capitalismo emotivo* (in “Ágalma”, 30, 2016); *L'illusione di essere insieme*, (in “Contro l'infelicità. L'Internazionale Situazionista e la sua attualità”, ombre corte, 2014).

LUCIANO CURRERI, è professore ordinario di lingua e letteratura italiana presso l'Università di Liegi. Co-dirige per Quodlibet, con Fichera e Traina, “Elements. Forme e immagini della modernità”, collana di saggi brevi in più lingue, dirige e co-dirige “le drizze” e “le bandiere” per Nero-subianco e “Destini Incrociati” per Lang in seno al gruppo degli italianisti delle Università francofone del Belgio. Membro di TRAVERSESES, CIPA, LPCM, LUHCIE, è nei comitati scientifici di diverse riviste specializzate

(“Belphégor. Littératures populaires et culture médiatique”) ed è stato cofondatore di “Il corsaronero. Rivista salgariana di letteratura popolare”. Fra i lavori più recenti si segnalano: *Play it again, Pinocchio. Saggi per una storia delle pinocchiate* (Moretti&Vitali, 2017) e *Fiction, propagande, témoignage, réalité. Cinq micro-essais sur la représentation de la guerre civile espagnole en Italie* (Quodlibet, 2017).

LIA GIANCRISTOFARO, è professore associato di discipline demo-etno-antropologiche presso l'Università degli Studi di Chieti, dove insegna Antropologia Culturale e Antropologia Sociale. Dal 2000 dirige la Rivista Abruzzese, rassegna trimestrale di cultura fondata nel 1948. Fra i lavori più recenti, si segnalano: *Le tradizioni al tempo di facebook* (Carabba, 2016) e *Tomato Day. Il rituale della salsa di pomodoro* (Franco Angeli, 2013). Ha operato nel progetto internazionale “Tempus IV, Network for Post Graduate Masters in Cultural Heritage and Tourism Management in Balkan Countries” e per l'Ateneo di Chieti-Pescara ha coordinato il progetto “Abruzzo Musica. Formazione, ricerca, indotto”.

GIULIO A. LUCCHETTA, è professore associato di storia della filosofia antica presso l'Università “G. D'Annunzio” di Chieti, è co-direttore della collana “Koinos Logos” della casa editrice Rocco Carabba e Life Member del Clare Hall di Cambridge. Fra i lavori più recenti si segnalano: *Shoah e schiavitù. Storie di antica disuguaglianza e di rinnovati colonialismi* (Carabba, 2011). *Metafisica I: la Sophia degli antichi. Volume II. Mito, metafora e linguaggio in Aristotele* (Carabba, 2010); *Metafisica I: la Sophia degli antichi. Volume I. Vailati traduce Aristotele* (Carabba, 2009). È co-autore, con D. D'Arcangelo e A. Prezioso, *Di altre colonie. Sapere, potere e periferia*, (Ires, 2013); con M. De Innocentiis, *La salvezza della città. Ethos e logos in democrazia* (Carabba, 2012). Ha curato con M. Del Castello e C. Tatasciore gli Atti dei seguenti convegni: “*Cultura dell'anima*”. *Lecture moderne a inizio Novecento* (Carabba, 2013); *Papini, Vailati e la “Cultura dell'anima”*. *Chieti, maggio 2009 e gennaio 2010* (Carabba, 2011).

FRANCESCO MARRONI, è professore ordinario di letteratura inglese presso l'Università Gabriele d'Annunzio di Chieti-Pescara. È direttore del C.U.S.V.E. (Centro Universitario di Studi Vittoriani ed Edoardiani). Dirige le riviste *Merope*, *Rivista di Studi Vittoriani* e *Traduttologia*. È vice presidente della Gaskell Society (Manchester, UK). Per l'editore Peter Lang (Berna e Oxford) dirige la collana “Victorian and Edwardian Studies”. Fra i lavori più recenti si segnalano: *Come leggere ‘Jane Eyre’* (Solfanelli, 2013) e *Victorian Disharmonies: A Reconsideration of Nineteenth-Century English Fiction* (University of Delaware Press, 2010). Ha curato il volume collettaneo *Dia-*

*logic Dickens: Invention and Transformation* (Solfanelli, 2015), con Allan C. Christensen e David Paroissien.

MARIO PERNIOLA, ha insegnato Estetica dal 1983 al 2011 presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata, dove ha fondato il Centro Studi e Documentazione "Linguaggio e Pensiero" (CELP). È stato visiting professor in numerose Università e centri di ricerca in Francia, Danimarca, Brasile, Giappone, Canada, Usa e Australia. Dirige la rivista di studi culturali e di estetica "Ágalma" dal 2000. Fra i lavori più recenti si segnalano: *Del terrorismo come una delle belle arti. Storiette* (Mimesis, 2016); *Tiresias. Devenir-mujer* (La Cuarenta, 2016); *L'arte espansa* (Einaudi, 2015); *L'avventura situazionista. Storia critica dell'ultima avanguardia del XX secolo* (Mimesis, 2013); *L'estetica contemporanea. Un panorama globale* (il Mulino, 2011).

NICOLAE RÂMBU, è professore ordinario di filosofia classica tedesca, Assiologia e Filosofia della cultura, presso l'Università "Alexandru Ioan Cuza" di Iași, Romania. È direttore della rivista *Cultura: International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*. Fra i lavori più recenti si segnalano: *The Axiology of Friedrich Nietzsche* (Peter Lang Verlag, 2016).





Finito di stampare nel mese di settembre 2016  
per conto di ombre corte  
presso Sprint Service - Città di Castello (Perugia)