

ΦFillide

il sublime rovesciato: comico umorismo e affini

29



direzione

Luisa Bertolini

redazione

Giovanni Accardo, Alessandro Busi,
Sofia Castagna, Alessandro Cavagna,
Francesco Ischia, Margherita Parrilli,
Claudia Petrucci, Josef Prackwieser,
Gianluca Trotta, Stefano Usmari,
Stefano Zangrado

coordinamento di redazione

Luisa Bertolini, Maddalena Fingerle,
Alex Piovan, Barbara Ricci

comitato scientifico

Giuseppe Albertoni (Università di Trento),
Marco Baroni (Research Scientist presso Facebook
Artificial Intelligence Research; ICREA Research
Professor, Università di Barcelona),
Francesca Boldrer (Università di Macerata),
Mattia Cavagna (Università di Lovanio),
Fabio Cioffi (Università dell'Insubria),
Mauro Nobile (Università di Trento),
Stefano Cracolici (Università di Durham)



indice n. 29

EDITORIALE

SAGGI E RASSEGNE

Luisa Bertolini, <i>Il bestiario di Termeno a Kastelaz: rassegna degli studi</i>	5
Barbara Ricci, <i>Il santo e le sirene. I mostri nell'iconografia di san Cristoforo in Sudtirolo</i>	14
Brunella Germini, <i>Alfred Kubin o dell'immaginario</i>	27
Elisa Sarnataro, <i>Tutte le lezioni di Roland Baines. Elementi parodistici nell'ultimo romanzo di Ian McEwan</i>	35
Heinrich Unterhofer, <i>Das Schweigen der Sirenen</i>	44

INTERVISTE

<i>Tutto è serio. Tutto non è serio.</i> Intervista a Elliot Erwitt (1997) di Valentina Carmi	76
---	----

SEGNALAZIONI

Lino Di Lallo, <i>Ghiribizzzo pinocchiesco</i> (Luisa Bertolini)	84
Maurizio De Fazio, Lello Padiglione, Pierluca Sabatino, <i>Granchi rosa</i> , 1991 (Elettra Vassallo)	86
<i>Antani. Comicità e satira come se fosse. Il festival sull'umorismo di Livorno</i> (Patrizia Salutij)	88
Enrico Sturani, <i>Cartolaro emerito</i> , a cura di Massimo Gatta	90

TOURBILLON

Valentina Stecchi, <i>Appunti grafici da una lezione di Gino Tellini sulla parodia</i>	93
Lorenzo Teodoro, <i>Il cappotto di Leopardi</i>	95
Sabrina Tesolin, <i>Mostri e sirene</i>	99

COLLABORATRICI E COLLABORATORI DEL NUMERO

editoriale

Editoriale. Le code

Presentiamo questo numero autunnale che ha un taglio generalista, ma con alcuni articoli che trattano di code: code di topi e di animali fantastici, code del diavolo e delle sirene, code e codini settecenteschi, code e codette musicali. Abbiamo trattato di questi argomenti in tre presentazioni della rivista in collaborazione con l'Eurac reserch di Bolzano. Il tema delle code prende spunto da un piccolo libro scritto dalla direttrice della nostra rivista, Luisa Bertolini, in collaborazione con l'artista Lino di Lallo, dal titolo appunto *Code*, pubblicato lo scorso anno da Il Formichiere. Lo abbiamo fatto prendendo l'argomento per la coda, vedendo cosa ne veniva fuori, con uno sguardo straniante e a rovescio; lo abbiamo fatto guardando affreschi e sculture delle nostre chiese medievali, ragionando di storia locale, di filosofia illuministica e di poesia, concludendo con un melologo sul *Silenzio delle sirene / Das Schweigen der Sirenen* di Kafka con la musica di Heinrich Unterhofer, suonata con il theremin, uno strumento suggestivo che delle sirene evocava i movimenti fluttuanti in uno spazio avvolgente. In questo numero gli articoli di Luisa Bertolini, Barbara Ricci e Heinrich Unterhofer approfondiscono questi temi.

saggi

Luisa Bertolini

Il bestiario di Termeno a Kastelaz: rassegna degli studi

Abstract: This contribution aims to propose a review of the studies concerning the frescoes in the apse of the small church of St. James in Tramin in Südtirol, dating back from the second decade of the 13th century. In the bottom strip, some hybrid beings either fight fiercely with each other or play and jest, while in the holy arch two rude old atlases appear, sustaining images of other monsters. Equally surprising are the interpretations.

Fin dalla loro scoperta, nel 1870, sotto uno strato di intonaco, gli affreschi romanici che risalgono al secondo decennio del Duecento e ricoprono la piccola abside della Chiesa di San Giacomo a Termeno in Val d'Adige, tappa dei pellegrinaggi verso Santiago, suscitano sorpresa e ammirazione non senza qualche perplessità sulla loro pertinenza alla casa di Dio. Sotto il Cristo Pantocratore nella mandorla e la serie degli apostoli corre infatti una fascia nella quale sono dipinti su sfondo chiaro un uomo a cavallo di un delfino e sette esseri ibridi, dotati di code assai diverse, che lottano ferocemente tra loro oppure giocano e scherzano,¹ mentre nell'arco santo compaiono due vecchi e rozzi atlanti che sorreggono le immagini di altri mostri.



L'abside (immagine tratta da SPADA PINTARELLI 1997, foto di Mark E. Smith)

¹ «Phantastische Geschöpfe in Streit und Spiel» (*ibidem*), DAHLKE 1882, 137,

Il primo saggio appare già nel 1882 nel quinto numero del “Repertorium für Kunstwissenschaft” a nome di Gotthilf Dahlke, lo storico dell’arte tedesco, autore di un’importante biografia di Pacher, che ne dà una descrizione vivace, analitica e partecipata e sottolinea «la messa in atto di forza bruta e leggerezza nel movimento» delle figure fantastiche.² L’autore si limita a spiegare i riferimenti più evidenti alla tradizione iconografica affermando che alcuni personaggi sono creazioni originali e arbitrarie del pittore, tesi questa che viene ripresa dal teologo e storico dell’arte austriaco Josef Garber in un saggio del 1928 nel quale la rinuncia a una precisa definizione delle singole figure sembra definitiva.³ Le analisi successive riprendono invece il tentativo di ricondurre le figure più enigmatiche a un preciso simbolismo con citazioni dai bestiari, dagli scritti di Isidoro di Siviglia e Rabano Mauro e dalle loro versioni popolari, come nel caso di Robert Luff che analizza l’enciclopedia divulgativa tedesca del *Lucidarius*.⁴ Alcuni autori tentano una lettura teologica o, rimanendo nell’ambito delle immagini, analizzano le *mappae mundi* del Medioevo e i manoscritti miniati.⁵ Altri studiosi hanno indagato il contesto storico e i legami con la scuola venostana che aveva operato al Monastero di Santa Maria, a Grissiano e Appiano e dei suoi seguaci che hanno dipinto a San Romedio e nella chiesetta dei santi Tommaso e Bartolomeo a Romeno.⁶ In questa breve rassegna mi limiterò a riportare gli spunti di analisi e le interpretazioni simboliche, talora stravaganti, che gli storici dell’arte hanno dedicato al bestiario di Castelaz con alcuni appunti critici senza alcuna pretesa di una nuova lettura.

L’arco trionfale



Gli atlanti

Nell’arco santo in alto sono raffigurati i sacrifici dell’agnello da parte di Caino e delle spighe da parte di Abele che introducono al tema dell’opposizione di bene e male, ma le figure che ci colpiscono appena entrati sono i due atlanti, a destra e a sinistra, maschio e femmina, che molti autori identificano con Adamo ed Eva invecchiati e ingobbiti dal peso del mondo e dei

² *Ibidem*.

³ GARBER 1928, 85ss.-

⁴ LUFF 2000.

⁵ In particolare cfr. DÜRIGL 2003.

⁶ MORASSI 1934, 118ss., RASMO 1972, 60ss.-

loro peccati. Nonostante i colori siano sbiaditi dal tempo le linee di contorno sono nette e le parti in ombra ne modellano, senza precisione anatomica, le ombreggiature dei corpi ma, come scrive Dahlke, non c'è una riga che spieghi se si tratti della prima coppia umana o dell'espressione di un capriccio dell'artista.



Sopra di loro ci sono due figure enigmatiche: a sinistra per chi guarda l'altare è dipinta una figura femminile con volto di donna, corpo di uccello con mani umane al posto delle zampe e una seconda testa a forma di uccello sopra un lungo collo che becca dei fiori. Dahlke ne sottolinea la doppiezza e la chiama *Frau Welt*, Wolfgang Metzger la considera simbolo della seduzione e della tentazione e Dürig la definisce *Vogelsirene*, anche se la rappresentazione medievale delle sirene-uccello è invero molto diversa.

L'essere raffigurato sulla destra dell'arco è invece un ibrido di capro e pesce con un solo corno (o due corna, delle quali uno nasconderebbe l'altro); facile da interpretare, scrive nel 1909 il reverendo Karl Atz di Caldaro e Conservatore imperiale dei beni culturali del Tirolo: si tratta del tentatore di Eva, come confermano altre letture che lo considerano un unicorno, identificato da Metzger con la lussuria e da Franz Diethauer, che vede in tutti questi esseri fantastici delle figure infernali, con la morte. Il motivo del capro pesciforme è presente nell'iconografia medievale e, in particolare, risulta interessante il confronto suggerito dalla studiosa Uli Beleffi Sotriffer con una figura, molto simile, del soffitto della chiesetta romanica di Zillis, nel Cantone dei Grigioni.⁷ L'autrice indica anche l'affinità con le rappresentazioni del segno zodiacale del capricorno che spesso viene dipinto e scolpito con una coda di pesce.⁸

⁷ BELEFFI SOTRIFFER 1996, 97. Dürig contesta questa interpretazione data la presenza nel soffitto di Zillis di altre numerose figure di ibridi con la coda di pesce, mentre qui il capricorno-pesce avrebbe una funzione preminente: DÜRIGL 2003, 109.

⁸ BELEFFI SOTRIFFER 1996, 97q; cfr. anche HECK, CORDONNIER 2021, 217.

I mostri in lotta



L'essere più enigmatico e che, proprio per questo, ha dato spunto alle spiegazioni più diverse e fantasiose, è una sorta di uccello con due code di pesce, busto e una testa umana che sputa fuoco, con il berretto frigio e un'espressione crudele; con la mano destra è pronto a scagliare una serpe contro i suoi nemici e con la sinistra cerca di strappare i capelli a una sorta di centauro che, a sua volta, gli sta tirando con violenza una zampa.

Metzger sostiene una tesi sorprendente: in primo luogo si tratterebbe di un essere femminile abbinato, di lontano, con la sirena bicaudata che compare nel lato destro dell'affresco, ma non solo: essa sarebbe il simbolo della dialettica degenerata, *die (entartete) Dialektik*.⁹ Gli attributi della dialettica, scrive Metzger, variano molto: talvolta ha in mano un libro o delle tavolette scritte, oppure porta una lampada o una ciotola o anche uno scettro; questi gli attributi positivi, ma ne ha altri che ne indicano la pericolosità: l'amo, lo scorpione, le serpi, e quest'ultimo sarebbe il nostro caso. Il berretto frigio, di origine persiana, simbolo di libertà già nel mondo romano, come dono del padrone agli schiavi liberati e riutilizzato dai giacobini, esprime l'odio di una femmina furiosa che non vuole riconoscere l'autorità della verità e ha il desiderio di sangue della sirena uccello.

Dietheuer presenta un'interpretazione completamente diversa, sostenuta da citazioni bibliche, individuando in ciascuna figura il simbolo di un vizio: in questo caso si tratterebbe della vanagloria, della vanità (*Eitelkeit*) e su questa lettura torneremo trattando dell'uomo a cavallo del delfino.¹⁰

⁹ METZGER 1970, 211.

¹⁰ DIETHEUER 1991.

Troviamo un'ultima diversa interpretazione nel libro della studiosa di storia dell'arte viennese Ursula Dürriegl che, alla ricerca di simboli antichi e antichissimi, individua in questo essere immaginario (*Fabelwesen*) la riproposizione della manticora. In effetti l'iconografia medievale della manticora ha in comune con la nostra figura il carattere crudele e il berretto frigio che ne testimonia l'origine orientale, ma nei bestiari è descritta come un quadrupede, avido di carne umana, che ha la coda di scorpione e corpo di leone¹¹ o di orso.¹² Questo dubbio trova conferma nella recensione al libro di Dürriegl di Malcom Jones, il quale nota che l'identificazione del mostro con la manticora risulta incerta anche perché la manticora non ha mai la coda di pesce.¹³

Seguono, da sinistra a destra il centauro con le zampe di cane e il nemico, uomo-pesce con arco e freccia, minacciato dal fuoco che esce dalla bocca del primo mostro. L'ultimo essere di questo lato è un mostro senza braccia né mani con una coda in alto e orecchie a punta: Dahlke scrive che forse serve solo a riempire uno spazio rimasto vuoto, Atz lo considera Satana, Metzger lo ritiene un essere di passaggio che annuncia l'erotismo senza freni delle figure marine di destra, Beleffi Sotriffer e Dürriegl lo individuano come un *Blemmier* (in tedesco), un essere favoloso descritto dai viaggiatori come acefalo, con il volto nel mezzo del corpo, abitante di paesi ai limiti del mondo, ma anche in questo caso la raffigurazione del nostro pittore appare notevolmente diversa dalle rappresentazioni che compaiono nei manoscritti citati.¹⁴

Lo spazio del gioco e del racconto



¹¹ Ad es. nel *Bestiario di Oxford* e nel *Libro del tesoro* di Brunetto Latini, in ZAMBON 2018, 830-831 e 1860-1861.

¹² HECK, CORDONNIER 2021, 402.

¹³ JONES 2006. L'autore critica anche alcune imprecisioni nelle didascalie.

¹⁴ Jones lo considera piuttosto come un grillo di Baltrusaitis, *ibidem*.

Se escludiamo il cinocefalo con pinne che addenta una serpe,¹⁵ le figure di questo lato ci appaiono più serene, impegnate nel gioco e nella seduzione, come nel caso della sirena bicaudata, che pare alludere al suo sesso e che compare spessissimo nell'iconografia medievale anche nella nostra regione,¹⁶ o nel racconto, già individuato da Atz, che sembra coinvolgere l'uomo a cavallo del delfino¹⁷ e lo sciapode che indica il suo compagno con gli indici. Ambedue continuano il loro dialogo a bocca aperta, indifferenti alle minacce di una serpe con due code che morde la gamba destra del cavaliere e di un essere con becco di uccello che sembra pungere il deretano dello sciapode.



disegno di Pescosta

Su questo lato la cosa più curiosa ci viene presentata già in un disegno riportato nel saggio di Dahlke e che Atz attribuisce a Cipriano Pescosta,¹⁸ sacerdote ladino e archeologo, precettore

¹⁵ Michele Dalba accenna alla possibilità che questo cinocefalo sia un misto di mezzo-cane e uno Psettopodo, un uomo con due rombi al posto dei piedi, descritto da Luciano nella Storia vera, I, 35. DALBA 2013.

¹⁶ Dürriegl nota che le code di questa sirena sono chiuse, mentre nell'iconografia della sirena sono sempre aperte, e si chiede se si tratti di un segno di rifiuto e di un gioco di seduzione, vedi DÜRRIEGL 2003, 68-70. Per alcune annotazioni e una bibliografia essenziale sulla sirena pesce e sulla sirena bicaudata mi permetto di rimandare al mio testo: BERTOLINI 2023, 48-49. Cfr. anche, in questo stesso numero, l'analisi di Barbara Ricci sulle sirene e sui mostri presenti nell'acqua del fiume nell'iconografia di San Cristoforo, in particolare in Alto Adige/Südtirol

¹⁷ Elisabeth Augscheller richiama anche a proposito di questa figura un analogo cavaliere di delfino del soffitto di Zillis, cfr. AUGSCHELLER 2019, 12.

¹⁸ ATZ 1909, 362.

presso la famiglia Thun. Nell'illustrazione dell'esperto disegnatore il cosiddetto *Blemmier* sembra un piccolo angelo, il mostriciattolo che morde l'uomo a cavallo del delfino non ha due code, ma il corpo di coccodrillo come nella stessa descrizione di Dahlke, ma soprattutto sorprende l'esistenza del fallo eretto del cavaliere, evidentemente cancellato nel restauro. Questo elemento itifallico viene naturalmente sottolineato da Metzger che attribuisce all'intero ciclo un carattere erotico e da Diethauer che individua proprio nel cavaliere il simbolo della lussuria (*Unzucht, Unkeuschheit*).¹⁹

Questo curioso particolare conferma il carattere giocoso e allegro di questa invenzione pittorica basata sulla libertà fantastica – l'autonomia, verrebbe da dire – nella creazione delle figure violente e crudeli, sensuali e divertenti contrapposte al mondo dello spirito e della religiosità che domina le fasce superiori degli affreschi dell'abside.²⁰ L'opera, come scrive Morassi, rappresenta il punto finale dell'evoluzione della scuola pittorica meranese-bolzanina dei secoli XII e XIII, offrendo un quadro assai individuale che rielabora basi stilistiche di varia origine.²¹ Anche nel ricorso alla tradizione iconografica tradizionale rivela nuove mescolanze, ideazioni inventate e commistione di sacro e profano che ottengono un unicum citatissimo come immagine nella storia dell'arte romanica.

Bibliografia

KARL ATZ (1909), *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, Innsbruck, Verlag det Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung, S. 360-363

ELISABETH AUGSCHELLER (2019), *Fabel- und Mischwesen am Beispiel der Fresken im St.-Jakobs-Kirchlein von Kastelaz*, "Der Schlern" 9, S. 4-15

ULI BELEFFI SOTRIFFER (1996), *Im Umfeld spätromanischer Apsismalereien. St. Jakob/Kastelaz in Tramin und vergleichbare Bildausstattungen*, "Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", Bd. 53, S. 89 -104

LUISA BERTOLINI (2023), *Code*, Illustrazioni di Lino Di Lallo, Il Formichiere

MICHELE DALBA (2013), *L'irriverente gabinetto delle meraviglie. Etnografi e natralisti, mostri e animali, tra fantasia e realtà*, in MARZATICO et al. 2013

GOTTHILF DAHLKE (1882), *Romanische Wandmalereien in Tirol*, "Repertorium für Kunstwissenschaft", Bd. V, S. 113-146

FRANZ DIETHEUER (1991), *Das Programm der Apsisfresken in St. Jakob zu Kastelaz ob Tramin*, "Der Schlern"6, S. 307-330

URSULA DÜRIEGL (2003), *Die Fabelwesen von St. Jakob in Kastelaz bei Tramin. Romanische Bilderwelt antiken und vorantiken Ursprungs*, Wien - Köln - Weimar, Böhlau

¹⁹ Diethauer cerca nelle diverse figure la corrispondenza con i vizi (capitali?): dopo il primo mostro che, come abbiamo visto, rappresenterebbe la vanità, l'uomo-cane, descritto con un osso in mano, sarebbe simbolo dell'invidia (*Neid*), la sirena maschio con arco e freccia, dell'ira (*Zorn*), l'essere con la grossa pancia, della gola (*Völlerei, Unmäßigkeit*), il cinocefalo dell'avarizia *Unkeuschheit*, e lo sciapode dell'accidia (*Trägheit*): DIETHEUER 1991.

²⁰ Il contrasto tra questi demoni e il mondo spirituale e religioso della parte superiore dell'abside hanno poi fatto pensare ad alcuni interpreti a due diversi pittori, mentre Ursula Düriegl ritiene questo contrasto tra sacro e profano interno alla stessa religiosità, DÜRIEGL 2003, 103ss.-

²¹ MORASSI 1934, 118ss.-

- VERENA FERIENDRICH (2010), *Tramin. St. Jacob in Kastelaz*, Passau, Kunstverlag Peda
- JOSEF GARBER (1928), *Die romanischen Wandgemälde Tirols*, Wien, Krystall Verlag, S. 85-89, Abb. 53-59 (immagini prima del restauro)
- CHRISTIAN HECK, RÉMY CORDONNIER (2021), *Il bestiario medievale. L'animale nei manoscritti miniati*, Milano, Einaudi
- MALNCOM JONES (2006), rec. a DÜRIEGL 2003, "Medisevistik", 19, 404-406
- WILFRIED E. KEIL (2022), *Caino e Abele nella pittura murale romanica*, in *L'esegesi in figura: cicli dell'Antico Testamento nella pittura murale medievale*, a cura Fabio Scirea, Ecole française de Rome, books.openedition
- ROBERT LUFF (2000), *Bestiale est hominem nolle scire*, "Der Schlern", 2, S. 99-119
- FRANCO MARZATICO, LUCA TORI, con ALINE STEINBRECHER (a cura di) (2013), *Sangue di drago. Squame di serpente. Animali fantastici al Castello del Buonconsiglio*, Milano, Skira
- WOLFGANG METZGER (1970), *Die Apsisfresken von St. Jakob in Kastelaz*, "Der Schlern", 5, S. 200-222
- ANTONIO MORASSI (1934), *Storia della Pittura nella Venezia Tridentina dalle origini alla fine del Quattrocento*, Roma, 118-127
- FRANZ NAHM (s.d.), *Kastelaz. Die romanischen Chorfresken der St. Jacobs-Kirche. Versuch einer Deutung*, maschinschriftliches Manuskript der Bibliothek Tessmann, Bozen / dattiloscritto anni '70 Tessmann
- NICCOLÒ RASMO (1972), *Affreschi medioevali atesini*, Milano, Electa, 60-64
- DIETER RUDLUFF (1989), *Zillis. Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin*, Basel, Verlag Peter Heman
- SARA SEBENICO (2005), *I mostri dell'Occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici*, Università degli Studi di Trieste
- HERBERT SCHADE (1962), *Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*, Regensburg, Pustet Verlag
- SILVIA SPADA PINTARELLI (1997), *Fresken in Südtirol*, München, Arsenale Editrice, 78-85
- HELMUT STAMPFER (ed.) (2024), *Wandmalereien des Mittelalters und der Renaissance in Tramin*, Bozen, Athesia-Tappeiner Verlag (la pubblicazione è prevista per il mese di novembre del 2024)
- HELMUT STAMPFER, THOMAS STEPPAN (2008), *Affreschi romanici in Tirolo e Trentino*, Milano, Jaca Book, 139, 223
- EDMUND THEIL (1959), *St. Jacob in Kastelaz bei Tramin*, Kleiner Laurin-Kunstführer, 2, Bozen

EDMUND THEIL (1978⁴), *St. Jacob in Kastelaz bei Tramin*, Kleiner Laurin-Kunstführer, 2, Bozen

FRANCESCO ZAMBON (a cura di) (2018), *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, Firenze-Milano, Bompiani

Barbara Ricci

Il santo e le sirene. I mostri nell'iconografia di san Cristoforo in Sudtirolo

Abstract: The image of St. Christopher is widespread throughout the Alps painted on the walls of many small mountain churches. Sometimes monsters and sirens appear between the saint's legs in the water he crosses with the child on his shoulders. This article delves into the symbolic meanings of these depictions.

1. «Ludibria sibi, nobis miracula»¹

Il latino *monstrum* (da *monere*, ammonire) ha il significato di una indicazione o di un avvertimento che proviene dalle divinità e che i mortali devono interpretare. Il mostro è tutto ciò che si allontana da una ipotetica normalità e produce l'effetto potente della meraviglia che disorienta e inquieta.

Il mostro infrange il concetto di norma con l'eccesso o il difetto dimensionale (nani e giganti), con la distorsione morfologia delle simmetrie per lo più binarie (per esempio gli Sciapodi con un solo piede enorme) e con forme di ibridismo (per esempio un corpo umano con ali di uccello o intrecciato a forme vegetali o i grilli, mostri ottenuti con la combinazione di teste).² Il mostro è un fenomeno estremo e quindi i mostri stanno ai margini: «ai margini della storia, perché appartengono al passato mitico come i centauri o l'idra, le sirene o i fauni; ai margini della geografia, come le razze mostruose che popolano i limiti dell'orbe, e vengono descritte nelle opere sulle meraviglie d'oriente o effigiate nei planisferi; ai margini della normalità, perché il loro avvento preannuncia fatti eccezionali; persino ai margini dei manoscritti o delle decorazioni, perché affiorano soprattutto nello spazio libero e vuoto riservato alle *drôleries*».³ I capitelli, i portali, le mensole, le misericordie degli stalli del coro, i doccioni, i capilettiera e le miniature dei libri, iniziano lentamente a essere decorati e assumono il ruolo di zona intermedia e marginale, perciò lì si collocano gli spiriti maligni e i demoni.

È Isidoro di Siviglia a fornire un elenco analitico dei mostri che probabilmente servirà da modello agli altri autori mediolatini, articolato secondo le tipologie di deformità: prima quelle dell'individuo umano (nani, bicipiti, trimani, cinodonti, facce di cane o di leone, corpi taurini, occhi in petto o in fronte, dita accorpate, crescita precoce di denti o peli), poi le deformità dei popoli (giganti, cinocefali, ciclopi, blemmi, volti privi di narici o completamente piatti, labbra inferiori prominenti, labbra fuse con foro da cui si mangia con cannuccia, panoti, artabatiti, satiri, sciapodi, antipodi, ippopodi, macrobi, cioè giganti, e pigmei) per passare poi a un elenco di mostri mitologici.⁴ Isidoro razionalizza e sintetizza più fonti pagane e cristiane, fra cui Plinio, Solino e probabilmente Varrone.⁵

Arriva intorno all'VIII secolo la prima opera dedicata esclusivamente ai mostri: è, come si sa,

¹Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, libro 7, paragrafo 32: *Haec atque talia ex hominum genere ludibria sibi, nobis miracula ingeniosa fecit natura* (queste e simili cose la natura ingegnosa ha prodotto nel genere umano a sè per divertimento, a noi per meraviglia).

²PELLIZER 2013, 227-233.

³DONÀ 2012, 199-246.

⁴GASTI 1998, 89-105.

⁵STELLA 2012, 13.

il *Liber monstrorum*, forse di Aldelmo di Malmesbury, tramandato nella versione latina da almeno quattro testimoni tra IX e X secolo.⁶

Come rileva Cardini, l'esperienza non è affatto di per sé l'unica fonte attraverso la quale il genere umano ha nei secoli ritenuto di poter comprendere la realtà. Le *auctoritates* che provengono dal passato sono considerate veri e propri strumenti di conoscenza; *monstra* e *mirabilia* non sono prodotti di un immaginario ingenuo, ma sono segni di cui deve essere decifrato il significato.⁷ I mostri «sono buoni da pensare» come afferma, citando Lévy-Strauss, e non semplici creazioni della fantasia.⁸

La lettera crea

I mostri sono il risultato di un'attività creativa da valutare caso per caso, storicamente. Il mostruoso non va analizzato come categoria, ma come processo: in questo modo si può verificare che è impossibile ricondurre tutte le creature difformi del Medioevo nei limiti di una sola e unica storia, perché non tutti gli autori medievali hanno parlato dei mostri allo stesso modo e non tutti i mostri sono effetto o sintomo di fantasie incontrollate generate dall'inconscio. Qualcuno, per esempio, nasce solo a scopo decorativo.⁹

Accanto ai mostri che appartengono alla tradizione di Plinio, ci sono poi quelli della tradizione ellenistico-orientale che comincia a essere conosciuta in occidente a partire dal VI secolo e ha caratteristiche molto diverse. La tradizione occidentale sceglie infatti l'elenco dell'enciclopedia, mentre quella orientale utilizza il modello della periegesi, dell'itinerario lungo territori da esplorare e osservare. La prima vuole accumulare e sistematizzare il sapere, la seconda, invece, cerca descrivere le esperienze di un osservatore in terre sconosciute, davanti a forme nuove e senza nome. In questo contesto nella tradizione manoscritta un termine letto male o decifrato male, un errore di grammatica o d'ortografia, una traduzione etimologizzante, un'incomprensione dei sistemi di abbreviazione che cambiavano a seconda degli *scriptoria*, sono sufficienti a far nascere un mostro nuovo.¹⁰

Come fa notare Baltrusaitis: «Interpretati alla lettera, i normali esemplari si trasformano in mostri. Gli squali (*canis marinus*) e le foche (*vitulus marinus*), i molluschi (*lepus marinus*) e i crostacei (*mus marinus*) di Plinio diventano cani e vitelli, lepri e topi con pinne e squame. [...] Lo struzzo (*struthiocamelus*) come un cammello alato, simile a un asino. Il camaleonte (*chamailéon*, «leone che si trascina per terra») è un quadrupede simile alla pecora con ali di uccello [...] Nessun limite viene posto all'immaginazione...».¹¹

La tecnica descrittiva utilizzata nel Medioevo accentua il ruolo dell'interpretazione che crea così un essere reale quando invece è totalmente inesistente.

Le riscritture sono spesso tentativi di comprensione e di razionalizzazione che semplificando generano trasformazioni e metamorfosi.

In conclusione, l'immaginario dei mostri medievali non appartiene solo alla tradizione, ma anche alla modalità con cui si è trasmessa attraverso la scrittura, che l'ha modificata e in parte creata con la propria indiscutibile autorità.¹² Le parole di Paolo di Tarso «la lettera uccide, lo spirito dà la vita» sono in questo caso da rovesciare.

E comunque non tutti si facevano coinvolgere da una presunta sospensione dell'incredulità. Bernardo di Chiaravalle nel XII secolo così si esprimeva contro la rappresentazione di tali mostruosità nei chiostrini: «Nei chiostrini, davanti ai frati che leggono, che ci fanno quei mostri ridicoli, quelle così belle deformità, e quelle bellezze deformi (*illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas, ac formosa deformitas*), quelle scimmie immonde, quei leoni feroci,

⁶BOLOGNA 1977.

⁷CARDINI 1995.

⁸SPERBER 1986, 21.

⁹ZAGANELLI 1991, 171.

¹⁰*Ibidem*, 171 e sgg.

¹¹BALTRUSAITIS 1999, 35.

¹²ZAGANELLI 1991, 181.

quei centauri mostruosi, quegli esseri subumani, quelle tigri maculate? [...] Qui vedete tanti corpi con una sola testa, là molte teste con un solo corpo, più in là vedete un quadrupede con la coda di serpente e altrove un pesce con la testa di quadrupede. Qui c'è un animale la cui parte inferiore rappresenta un cavallo e il resto una capra. Là c'è una bestia cornuta con la groppa di un cavallo».¹³

Queste «mirabili difformità» distolgono il monaco dalla lettura e Bernardo condanna l'immaginazione fantastica fine a se stessa, dimostrando così che la funzione simbolica di queste immagini non è ormai più condivisa.

La bellezza del mondo

Sant' Agostino si era posto il problema se dalla discendenza di Adamo o dei figli di Noè fossero derivati anche i mostri umani. Egli passa in rassegna i monocoli, quelli con una gamba sola, quelli con i piedi rivolti all'indietro, gli ermafroditi e i cinocefali che egli aveva visto rappresentati in un mosaico a Cartagine. Sant'Agostino riconosce la discendenza di questi mostri da Adamo:

Dio infatti creatore di tutti gli esseri, sa dove, quando e che cosa è o fu opportuno creare, così come conosce la bellezza dell'universo e la somiglianza o la diversità delle diverse parti che lo compongono. Ma chi non può contemplare l'insieme del creato, rimane come offeso dalla difformità di qualche sua parte, perché ne ignora la coerenza e il rapporto con tutto l'insieme.¹⁴

Per Agostino quindi le difformità fanno parte della superiore armonia del creato, in un'ottica che oggi definiremmo inclusiva e aperta. La stessa che troviamo nel racconto di Girolamo, quando narra del dialogo fra Sant'Antonio eremita e un fauno, che chiede a nome di tutti i suoi compagni di poter avere la salvezza promessa da Dio a tutti gli uomini: «Ti preghiamo perché tu supplichi per noi il comune Signore, che sappiamo venne per la salvezza del mondo. Infatti per tutta quanta la terra si sparse il suono della sua voce».¹⁵

La capacità di cogliere in uno sguardo di insieme la 'straziante bellezza del creato', come la definiva Pasolini, fa parte delle esperienze di fede.¹⁶

2. San Cristoforo è un mostro

I cinocefali

Nel Medioevo i cinocefali, esseri composti da un corpo umano e una testa di cane, sono molto conosciuti. Sono citati per la prima volta da Esiodo (VIII sec. a.C.), ma è Ctesia di Cnido (V sec. a. C.) negli *Indikà* a fornire dettagliate informazioni su questa razza mostruosa. Secondo Ctesia vivono sulle montagne dell'India, nelle caverne, comunicano abbaiando, indossano solo pelli di animali, sono veloci cacciatori e sanno usare spade, giavellotti e archi. Nel ciclo di Alessandro i cinocefali sono dotati anche di denti enormi e sputano fiamme, come nel *De rebus in Oriente mirabilibus*, dove hanno una criniera; non mancano nel *Liber monstrorum* (I, 16). La ricchezza e l'importanza di questo mito sono dimostrate proprio dal gran

¹³MASPERO - GRANATA 1999, 53.

¹⁴*Qualis autem ratio redditur de monstrosis apud nos hominum partibus, talis de monstrosis quibusdam gentibus reddi potest. Deus enim creator est omnium, qui ubi et quando creati qui oporteat vel oportuerit, ipse novit, sciens universitatis pulchretudinem quarum partium vel similitudine vel diversitate contexit. Sed qui totum inspicere non potest, tamquam deformitate partis offenditur, quoniam qui congruat et quo referatur ignorat (De civitate dei, XVI, 8, 2).*

¹⁵*Precamur ut pro nobis communem Dominum deprecetis, quem in salutem mundi olim venisse cognoscimus, et in universam terram exiit sonus eius (PL, XXIII, coll.23-24)*

¹⁶Le suggestioni raccolte in questi ultimi paragrafi, comprese le traduzioni dei testi, sono tratte da FRUGONI 2007, 59-43.

numero di varianti. Sant'Agostino nel *De civitate dei* (XVI, 8,1) inizia proprio con i cinocefali il suo discorso circa la possibilità che esistano le razze umane mostruose.

Vincent de Beauvais assicura che ai suoi tempi un vero cinocefalo è stato mostrato in giro per la Francia ed è arrivato fino a corte e anche Paolo Diacono parla di cinocefali raccontando la storia dei longobardi. Quasi tutti i viaggiatori ne parlano, sia pure con qualche variante; ad esempio Marco Polo li descrive come antropofagi che abitano sulle Isole Andamane, Giordano da Séverac dice che le loro amanti sono famose per la loro bellezza, Adamo di Brema li sposta sulle rive del Mar Baltico e secondo Giovanni da Pian del Carpine hanno zampe bovine e si esprimono in parte a parole, in parte a latrati. Diego Gomes, che nel 1460 approda sulle isole di Capo Verde ed esplora la Guinea, riporta la presenza di cinocefali in Mauritania e li descrive muniti di croci, coperti di pelo e dotati di una lunga coda. Colombo, interpretando le informazioni avute da alcuni indiani, afferma non solo che sono antropofagi, ma che, appena catturano qualcuno, lo decapitano, ne bevono il sangue e gli tagliano gli organi genitali. L'antropofagia è uno dei topoi che concorrono a costruire l'alterità aliene, subumane e selvagge. Anche i giganti, creature nate dal caos primordiale, sono spesso protagonisti di atti antropofagici.¹⁷ In tempi più recenti sono state rilevate inoltre analogie con i licantropi e le loro caratterizzazioni.¹⁸ Un mito curioso collegabile al tema dei Cinocefali è quello del Paese dei Cani, dove le femmine hanno figura pienamente umana, mentre i maschi hanno forma canina, i loro figli maschi nascono cinocefali, mentre le femmine sono completamente umane.¹⁹

Dopo Indikaà di Ctesia e il ciclo di Alessandro, «si può dire che tutto il mondo ellenistico, romano e medievale sia vissuto in un'eredità culturale continuamente rielaborata, ritessuta, fantastizzata e stravolta».²⁰ La mentalità di chi scrive non cerca solo cose nuove da scoprire, ma in primo luogo vuole trovare conferma alle conoscenze e alle meraviglie date per esistenti. Questo atteggiamento culturale provocava una sorta di cortocircuito della conoscenza, che finiva con l'avvitarsi su se stessa, senza sbocchi.

San Cristoforo: il racconto della *Legenda aurea*²¹

La leggenda di San Cristoforo è attestata nella *Passio Christophori* (VII sec.), un racconto molto diffuso nell'Occidente medievale, secondo la quale il pagano Rebro «de Cynocephalorum oriundus genere» si sarebbe convertito e avrebbe assunto il nome di Cristoforo.²²

Ma è il racconto de La *Legenda aurea* a diventare un riferimento per le comunità del basso medioevo e per gli artisti in generale.

Cristoforo prima del battesimo si chiamava Rebro ed era di stirpe cananea. Questo richiamo al popolo dei cananei è probabilmente un'assonanza testuale che nasce in relazione con la sua appartenenza al popolo dei cinocefali (da *canis* appunto). Di statura altissima, aveva un volto spaventoso. ed era alto 12 cubiti. Si tratta quindi di un gigante, figura ancestrale al confine con il mostruoso. Il corpo deforme dei santi narrato dagli agiografi è collocato sulla linea di confine tra questo e l'altro mondo: la deformità fisica è riconosciuta carica di segni che il santo deve saper interpretare.²³

¹⁷DI FEBO (2015).

¹⁸DONÀ 2006, 105-153; DONÀ 2010, 41-64.

¹⁹Sui cinocefali: BALTRUSAITIS 1979, CARRARA 1998, IZZI 1982, LECOUEUX 1981B, KAPPLER 1983

²⁰CARDINI 1995, 87.

²¹La *Legenda Aurea* è una raccolta medievale di biografie agiografiche composta in latino da Jacopo da Varazze (o da Varagine), frate domenicano e vescovo di Genova. Fu compilata a partire circa dall'anno 1260 fino alla morte dell'autore, avvenuta nel 1298.

²²CARRARA 1998, IZZI 1982.

²³PELLEGRINI 2015.

Cristoforo era al servizio del re dei cananei, quando decise di cercare il più grande principe del mondo, per mettersi a sua disposizione. Va incontro ad alcune delusioni: il più grande del mondo ha paura del diavolo, quindi non è il più potente. Allora va alla ricerca del diavolo per mettersi al suo servizio, ma il diavolo mostra di avere il terrore del simbolo della croce e quindi Cristoforo cerca qualcuno che possa fargli conoscere questo potentissimo Cristo. Si ferma presso un eremita che lo istruisce nella fede e lo converte. Gli chiede poi che cosa intende fare per servire Cristo.

Vuole digiunare? Cristoforo rifiuta, non sarebbe capace di rinunciare al cibo. Vuole pregare? Nemmeno questo, Cristoforo sa di non essere portato per la vita contemplativa.

Allora l'eremita gli propone di traghettare chi lo desidera oltre la riva di un fiume dalla corrente pericolosa, tanto che molti muoiono nella traversata.

Cristoforo rispose che quel servizio lo sapeva fare senz'altro e che lo avrebbe servito così.

Andò al fiume, si fabbricò una capanna, prese una lunga pertica e se ne servì come bastone, per appoggiarsi quando trasportava le persone al di là del fiume.

Un giorno, mentre riposava nella sua capanna, sentì per tre volte una voce che lo chiamava e vide un bimbo sulla riva del fiume che gli chiedeva di essere trasportato di là. Cristoforo prese il bambino sulle spalle e cominciò la traversata, che fu molto dura: le acque del fiume si ingrossarono, la corrente si fece impetuosa e il bambino cominciò a pesare sulle spalle di Cristoforo, tanto che temette di non farcela e di affogare.

Quando raggiunse l'altra riva, il bambino si manifestò, rivelandogli che sulle sue spalle aveva portato colui che ha creato il mondo. Come prova delle sue parole il bambino lo esortò a piantare il suo bastone davanti alla sua capanna, dove avrebbe fatto fiori e frutti. Cristoforo obbedì e la mattina dopo il bastone era fiorito come una palma.

La seconda parte della vicenda è dedicata al martirio di Cristoforo con tutti i topoi classici delle storie analoghe. Cristoforo si reca a Samo dove si mette a confortare i cristiani perseguitati che aspettano di morire. Non solo, riesce anche a convertire migliaia di persone con la sua parola e con il miracolo del bastone che fiorisce. Si rifiuta di sacrificare agli dei e non si fa sedurre da due giovani e belle prostitute che il re gli manda nella sua prigione, anzi, le converte e anche loro accettano il martirio per testimoniare la loro fede.

Il martirio di Cristoforo è piuttosto elaborato: il re lo fece battere con sbarre di ferro; gli fece porre un elmo di ferro infuocato sul capo, poi lo cosparsero di pece e gli dettero fuoco, ma Cristoforo ne uscì illeso. Lo fece poi legare a un palo e prendere a colpi di frecce da quattrocento soldati, ma le frecce rimanevano sospese nell'aria e nemmeno una riuscì a colpirlo. Il re pensava che Cristoforo fosse stato colpito dalle frecce, e mentre lo insultava, una delle frecce si volse indietro, lo colpì in un occhio e lo accecò.

Cristoforo gli disse: «Domani è il mio giorno: tu allora farai un impasto con la terra e il mio sangue, ti ungerai l'occhio e riavrà la vista». Il re diede ordine di decapitarlo e, dopo che Cristoforo ebbe pregato, gli fu tagliata la testa. Il re prese un po' del suo sangue e se lo pose sull'occhio e disse: «In nome di Dio e di san Cristoforo». Allora il re credette e dette disposizione che se qualcuno avesse bestemmiato Dio e san Cristoforo, fosse subito passato per le armi.

Il culto di Cristoforo è già attestato nel secolo V in Bitinia. Protegge alpinisti, atleti, automobilisti, barcaioli, ferrovieri, facchini, pellegrini, postini, viaggiatori, fruttivendoli. Invocato contro morti improvvise, uragani, grandine e mal di denti è uno dei quattordici santi ausiliatori. Il suo culto, oggi solamente di caratura locale, è celebrato il 25 luglio, data scelta in riferimento al periodo della "canicola", quello in cui l'alba e il tramonto della stella bianca Sirio, nella costellazione del Cane Maggiore, coincidono con quelli del Sole.



San Cristoforo, Parrocchia di Vallarga / Pfarrkirche Weidental, inizio XVI sec. (KUTTER 2015, foto Prinoth)

San Cristoforo cinocefalo: la tradizione orientale

L'azione dell'icona davanti ai nostri occhi
 è al di fuori delle leggi dell'esistenza terrestre.
 Leonid Uspenskij

Dimitri di Rostov, venerato dalla chiesa ortodossa russa, incluse Cristoforo nell'opera *Čet'i-Minei*, che scrisse sotto Pietro I nel 1684 e in cui compendì le vite di alcuni santi. Nel suo racconto Cristoforo sarebbe stato un cinocefalo cannibale di nome Reprev che si era recato in Nord Africa per pregare Dio di dargli il dono della parola. Il Signore glielo concesse, lui si convertì al cristianesimo e cominciò a servire i credenti della zona.

L'imperatore Gaio Messio Quinto Traiano Decio, appena conobbe questa storia, spedì in Nord Africa una schiera di soldati perché prendessero il servitore di Dio e lo portassero al suo cospetto in Antiochia. Durante il lungo cammino, quello che diventerà San Cristoforo cominciò a fare miracoli: trasformò un bastone secco in un grande albero per ripararsi dal sole cocente e cominciò a moltiplicare i pani per sfamare se stesso e i soldati che lo accompagnavano, ormai convertiti al cristianesimo. Giunti in Antiochia, infatti, andarono tutti in chiesa e qui il vescovo Babila li battezzò. L'imperatore Decio ripristinò l'ordine: fece decapitare i suoi ex soldati, il vescovo Babila e il cinocefalo divenuto cristiano.

Nel 1667 il Sobor, il Grande Concilio di Mosca originato dallo scisma provocato dal patriarca Nikon, dichiarò il santo, con la sua testa animalesca, «contrario alla natura, alla storia e alla verità stessa». Con il Santissimo Sinodo del 1722, gli ortodossi cancellarono l'iconografia del cinocefalo e ne vietarono ogni riproduzione e culto.

Se ne sono conservati pochissimi come l'icona di San Cristoforo Cinocefalo visitabile nella Cattedrale dell'Arcangelo al Cremlino di Mosca e quella conservata al Museo bizantino e cristiano di Atene.



3. Ai piedi del santo

Le sirene

L'immagine di san Cristoforo, dipinta all'esterno delle chiese di montagna, è molto diffusa in tutto l'arco alpino. Nell'acqua che attraversa il santo portando il bambino sulle spalle a volte sono dipinti mostri e sirene, nella dimensione che a loro spetta di diritto, la marginalità.

Il mito di esseri per metà umani e per metà pesci si trova in tutto il mondo, ma nell'area europea esso ha una sua storia particolare. Le sirene nascono in Grecia, ma le tradizioni che le riguardano sono varie e spesso discordanti tra loro. Il mito le vuole creature del mondo marino così come di quello celeste e di quello ctonio. Sarebbero state infatti le compagne di Persefone prima del suo rapimento da parte di Plutone. Per punirle della loro disattenzione, Demetra le avrebbe quindi trasformate in donne dal corpo di uccelli e dalle zampe di gallina, o forse sarebbero state loro stesse a chiedere di divenire uccelli per poter sorvolare più facilmente i luoghi alla ricerca dell'amica scomparsa.

Nell'*Odissea* Ulisse, partito dall'isola di Circe, per sottrarsi alla seduzione delle sirene, contro le quali era stato messo in guardia dalla maga, si fa legare all'albero maestro della nave e fa otturare le orecchie dei suoi marinai. Omero non descrive fisicamente le sirene, ma numerose raffigurazioni ne testimoniano la forma ibrida, con il corpo di uccello e la testa di donna. Nel tempo questa forma, che ricorda le raffigurazioni egizie di Ba, l'anima-uccello del defunto, si umanizza: compaiono le braccia umane, il seno e poi tutto il busto, successivamente solo le zampe rimangono a forma d'uccello. Proprio per il loro legame con la morte le sirene si incontrano spesso nell'arte funeraria, specie nei monumenti orientali, egizi, greco-romani; la scena di Ulisse e delle sirene è riprodotta su diversi coperchi di sarcofagi romani del III-IV secolo d.C.

Nell'Alto Medioevo la sirena subisce una trasformazione fisica fondamentale: perde le ali e acquista la squamosa coda di pesce. Per un certo periodo le due raffigurazioni convivono e a volte ci sono contaminazioni fra le due sirene; tuttavia, dopo un periodo di convivenza, il secondo tipo finirà con l'avere il sopravvento.

La rappresentazione della sirena in termini di donna-pesce è stabilita dall'autore del *Liber monstrorum* (VIII secolo ca.):

Le sirene sono fanciulle marine che ingannano i naviganti con il loro bellissimo aspetto ed allettandoli col canto; e dal capo fino all'ombelico hanno corpo di vergine e sono in tutto simili alla specie umana; ma hanno squamose code di pesce che celano sempre nei gorghi» (I, VI).

Del come e del perché il cambiamento sia avvenuto sono state date tante spiegazioni più o meno convincenti.²⁴ Per dirla con le parole di Claude Lévy-Strauss le sirene sono dei «significanti fluttuanti»: il contenuto del loro messaggio è aperto, passibile di infinite interpretazioni. «È per questo che le sirene seducono – scrive Michel Foucault – non solo per ciò che fanno udire, ma per ciò che brilla nella lontananza delle loro parole».²⁵ I Padri della Chiesa fanno diventare la sirena medievale il simbolo della seduzione femminile, della lussuria e della sensualità, per questo motivo è raffigurata a volte con i capelli fluenti, immagine di bellezza seducente, o con uno specchio in mano, metafora della vanità femminile.

Le sirene ai piedi di Cristoforo suonano spesso svariati strumenti, il violino, la cornamusa, a volte scuotono campane. Il loro incanto si può interpretare come un possibile intralcio per l'attraversamento del fiume che Cristoforo deve affrontare.

²⁴La bibliografia sulle sirene è sterminata, abbiamo utilizzato: MANCINI 2005, BETTINI-SPINA 2007, VERGARI 2014, MORO 2019.

²⁵FOUCAULT 1996, 43

Le sirene stanno nel margine tra la vita e la morte, tra la memoria e l'oblio. Stanno nel luogo dove qualcosa finisce, ma anche comincia, la terra di nessuno del passaggio e della trasformazione.²⁶ È l'acqua del fiume che Cristoforo deve attraversare quotidianamente e ha promesso di custodire e proteggere. Ed è l'acqua che attraversa con immensa fatica quando deve portare il sacro bambino dall'altra parte, la zona grigia e pericolosa dove stanno «mirabili difformità» che solo lì possono abitare.²⁷ In questo senso le sirene si configurano come una sorta di *génies des passes*.²⁸ Cristoforo, che è in qualche misura anche lui un mostro, può dimostrare la sua capacità di attraversamento e mediazione. Il confine si deve negoziare sempre, nella relazione con l'altro.

La sirena bicaudata

La sirena bicaudata, cioè la figura di donna con una doppia coda di pesce da lei saldamente tenuta in alto con le mani, è un'immagine frequentissima nel medioevo romanico tra il X ed il XIII sec. nelle chiese e nelle pievi cristiane. La sua diffusione è vastissima e spazia dall'Irlanda fino a Francia, Spagna, Svizzera e Italia, dove è particolarmente presente fin dal sec. V a.C. in ambito etrusco sui sarcofagi.

Si è detto che il raddoppiamento della coda serviva a rafforzare il simbolismo erotico-demoniaco e si è sottolineata un'antica funzione legata ai valori della fecondità e della prosperità, condivisa da tutte le divinità femminili delle acque.

Secondo molti studiosi di iconologia la doppia coda avrebbe invece soltanto un valore decorativo: l'immagine della sirena con due code era utilizzata per esempio nei capitelli al fine di favorirne la simmetria e il fatto che le sirene bifide siano più numerose nella scultura di quelle con una coda sola, è unicamente motivato da questo.

Si trovano spesso sirene bifide al centro dell'architrave dei portali all'ingresso delle chiese: una posizione così centrale e importante ha fatto pensare a una analogia fra l'apertura accogliente delle gambe aperte e il passaggio in chiesa. In altre parole, sembrerebbe quasi vi sia un'equivalenza simbolica tra la vulva della sirena e la porta della chiesa, ovviamente nell'ambito di una fecondità spirituale.²⁹ In questo caso verrebbero ribadire la loro appartenenza alla schiera delle divinità sacre legate ai passaggi e alle soglie che in qualche maniera proteggerebbero.

L'ostensione della vulva ha valenze positive fin dall'antichità. Dagli antichi miti greci di Baubò e delle sue 'sorelle' fino alle campagne italiane ed europee dell'Ottocento scoprirsi il sesso serviva ad allontanare le forze maligne, piegare il nemico e la sorte.³⁰

La presenza costante della sirena bicaudata nelle raffigurazioni di san Cristoforo può essere legata alla credenza popolare che legava il santo alla fecondità e alla protezione delle nascite. Era diffusa la convinzione che, se si fosse mescolato al cibo un frammento degli affreschi raffiguranti san Cristoforo, la fecondità e la salute sarebbero stati assicurati. La sirena bicaudata, che appare fra i mostri che popolano le acque fra le gambe del santo, ha di solito un aspetto benevolo e quasi sorridente, con tanto di corona in testa. Farebbe pensare a una raffigurazione apotropaica, come lo sono per esempio le immagini della Gorgone, un mostro addomesticato che procura protezione e benessere, con la bocca aperta e la lingua fuori.³¹

²⁶MANCINI 2010, CASTELLI GATTINARA 1997.

²⁷ANGELINI 2006.

²⁸BREGLIA PULCI DORIA 1988, 77; cfr. anche ANGELINI (2012) sul passaggio degli stretti, figurazioni simboliche della soglia e luoghi di liminarità.

²⁹CATTABIANI 2002, 111-116.

³⁰SCAFOGLIO 2005, 13.

³¹Etruschi, greci e romani erano soliti adornare le antefisse dei templi, le architravi di porte e finestre, le chiavi di volta degli archi e gli ingressi delle tombe con caratteristici mascheroni che avevano il compito di tenere lontani gli spiriti maligni.

Tutti gli altri mostri

Come abbiamo già detto, insieme alle sirene nell'acqua che san Cristoforo attraversa, ci sono pesci, crostacei, molluschi, ma anche molteplici mostri: orche marine, esseri composti di parti umane e animali, spesso dotati di lunghe code e di poderose dentature in evidenza, pesci deformi, tartarughe di mare con lunghe code e altre fantasiose combinazioni. Per gran parte non si possono identificare con certezza né si può indicarne la fonte iconografica e probabilmente sono spesso il frutto delle fantasie dell'artista.

Come afferma Chiara Frugoni a proposito del duomo di Modena e delle sue complesse sculture romaniche:

Troppo tentante del resto [per gli artisti] la rappresentazione del diverso, del mescolato per continue variazioni, poiché la stessa definizione del difforme comporta la più grande libertà nell'immaginare, riunendo ad esempio in un corpo umano tratti animaleschi, o sovvertendo per condensazione, moltiplicazione, rovesciamento l'ordine delle varie parti che lo compongono.³²

3 Oltre il medioevo

Torniamo a riassumerci sempre
in un mito antico
Elias Canetti

Il ritorno dei cinocefali

Nel 2011 in Russia è uscito il romanzo di Aleksej Ivanov, *I cinocefali*, pubblicato in Italia nel 2020 da Voland, con la traduzione di Anna Zafesova.

È ambientato in un villaggio quasi deserto lungo il fiume Kerzhenec, nel bacino del Volga. In una chiesa sconosciuta e trasformata in officina, c'è un raro affresco di san Cristoforo raffigurato su uno sfondo celeste, con una veste blu, gli stivali neri, il petto e l'addome coperti da una corazza. La testa è quella di un cane: scura, pelosa, orecchie a punta. Non è un capolavoro, ma un'icona molto rara. Risale al culto scismatico di san Cristoforo. Nel romanzo c'è una lunga digressione su questa frattura del XVII secolo, tra i «vecchi credenti» e la Chiesa ortodossa sostenuta dallo zar Aleksej I. Una fondazione culturale affida a tre giovani moscoviti la missione di staccare l'affresco dal muro della chiesa e trasferirlo al museo di Nizhnij Novgorod.

Al villaggio e nei dintorni permane il mito dei cinocefali, esseri spaventosi sparsi in tribù nei boschi impregnati dai fumi delle torbiere. Sono le guardie di una frontiera ideale, inseguono e uccidono chi tenta di fuggire prendendolo a morsi sul collo. Anche loro hanno a che fare con un confine, ma lo vivono in una prospettiva rovesciata rispetto al santo tradizionale che invece aiutava l'attraversamento. Sono la metafora iperbolica di un mondo in sfacelo che non conosce il suo passato e non può metabolizzarlo, vivendone solo frammenti decontestualizzati e impazziti che non sa interpretare³³.

³²FRUGONI 2007, 53.

³³Cfr. la recensione di Cesare Martinetti, "La Stampa", 29/12/2020.

<https://www.voland.it/download/5297/d9094078f0fa/cinofili-da-la-stampa-29-dicembre-2020.pdf>

Le promesse dei mostri

È il titolo di un libro di Donna Haraway, uscito in Italia nel 2019. Secondo Haraway il mostro è un esperimento di contaminazione reale o immaginario tra diverse forme di esistenza; serve a esplorare l'altrove, media la diversità straniante dell'animale o del cyborg, rendendoli in qualche modo comprensibili. I mostri ci dicono che la natura è un'alterità di cui non ci si può appropriare. Il mostro non ha origine e non ha genealogia, è transpecie e transgenere, un assemblaggio queer. I mostri sono estranei a qualsiasi affiliazione identitaria, abitano le differenze e le loro contraddizioni, mettendo in crisi la centralità del soggetto e attraversando confini. Sotto certi aspetti il grande mare del web aiuta e sostiene il «bricolage dell'immaginario» che, come diceva Claude Lévi-Strauss, smonta e rimonta cose e significati, parole e corpi, decostruendo insieme narrativi per ricostruirne di nuovi e dando loro un nuovo senso. È un'operazione che a volte riesce ridicola e in qualche modo inquietante.

Il 7 marzo 2012 il governo statunitense con una nota del NOAA (National Oceanic and Atmospheric Administration) ha dovuto dichiarare ufficialmente che le sirene non esistono. Uno speciale televisivo del canale Animal Planet ha incantato gli Stati Uniti. Secondo gli autori della docufiction, la presenza delle sirene nell'immaginario di tutte le culture e di tutti i tempi proverebbe che le sirene sono dei primati tutt'altro che estinti e che 6.500 anni fa si sarebbero rifugiati negli abissi per sfuggire alla calura africana. Centinaia di spettatori si sono così convinti dell'esistenza delle sirene e in qualche caso si sono messi a cercarle, pieni di fiducia e di speranza. Da qui la necessità per il mondo scientifico di prendere posizione. «Un immaginario globale caratterizzato da scarse conoscenze scientifiche, da un eccesso di informazione e da una fervida immaginazione mitopoietica, può ben generare sirene».³⁴

Il viaggiatore leggero: lettera a San Cristoforo di Alexander Langer (1990)³⁵

Ero un ragazzo che ti vedeva dipinto all'esterno di tante piccole chiesette di montagna. Affreschi spesso sbiaditi, ma ben riconoscibili. Tu - omeone grande e grosso, robusto, barbuto e vecchio - trasportavi il bambino sulle tue spalle da una parte all'altra del fiume, e si capiva che quella era per te suprema fatica e suprema gioia. [...] Tu eri uno che sentiva dentro di sé tanta forza e tanta voglia di fare, che dopo aver militato sotto le insegne dei più illustri e importanti signori del tuo tempo, ti sentivi sprecato. Avevi deciso di voler servire solo un padrone che davvero valesse la pena seguire, una Grande Causa che davvero valesse più delle altre. [...] Perché mi rivolgo a te alle soglie dell'anno 2000? Perché penso che oggi in molti siamo in una situazione simile alla tua, e che la traversata che ci sta davanti richieda forze impari, non diversamente da come a te doveva sembrare il tuo compito in quella notte, tanto da dubitare di farcela. [...] Ormai pare che tutte le grandi cause riconosciute come tali, molte delle quali senz'altro importanti e illustri, siano state servite, anche con dedizione, e abbiano abbondantemente deluso. Quanti abbagli, quanti inganni e autoinganni, quanti fallimenti, quante conseguenze non volute (e non più reversibili) di scelte e invenzioni ritenute provvide. [...] Qual è la Grande Causa per la quale impegnare oggi le migliori forze, anche a costo di perdere gloria e prestigio agli occhi della gente e di acquattarsi in una capanna alla riva di un fiume? [...] Il cuore della traversata che ci sta davanti è probabilmente il passaggio da una civiltà del «di più» a una del «può bastare» o del «forse è già troppo». [...] Passare, insomma, dalla ricerca del superamento dei limiti a un nuovo rispetto di essi e da una civiltà dell'artificializzazione sempre più spinta a una riscoperta di semplicità e di frugalità.

Bibliografia

- ANGELINI ANNA (2007), *Inghiottiti e inghiottitori: di alcuni mostri nel mito antico*, in Cristiana Franco (ed.), *Zoomania. Animali, ibridi e mostri nelle culture umane*, Siena, Cadmo, 237-264
 ANGELINI ANNA (2012), *Spazio marino e metafore della morte nel mondo antico*, in *Per un Atlante*

³⁴MORO 2018.

³⁵LANGER 2011, 405-410.

- Antropologico della Mitologia Greca e Romana*, “I Quaderni del Ramo d’Oro online”, Numero Speciale, 49-62
- BALTRUŠAITIS, JURGIS, (1979), *Il Medioevo fantastico: antichità ed esotismi nell’arte gotica*, Milano, Mondadori
- BALTRUŠAITIS, JURGIS *et al.* (1998), *Art Dossier: Arcimboldi e l’arte delle meraviglie*, Prato, Giunti
- BETTINI MAURIZIO, SPINA LUIGI (2007), *Il mito delle Sirene - Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi
- BOLOGNA CORRADO (a cura di) (1977), *Liber monstrorum de diversis generibus/Libro delle mirabili difformità*, Milano, Bompiani
- BREGLIA PULCI DORIA LUISA (1988), *Le Sirene, il confine, l’aldilà*, in *Mélanges*, a cura di Pierre Leveque, Tome 4, https://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_1990_ant_413_1_2280
- CARDINI FRANCO (1995), *L’invenzione dell’Occidente*, Chieti, Solfanelli
- CARRARA ELIANA (1998), *Popolazioni favolose*, in *Enciclopedia dell’arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. IX, 646-653
- CASTELLI GATTINARA Enrico (1997). *Il coraggio del limite*, in *Confini e limiti*, num. spec. di “Aperture. Rivista di cultura, arte e filosofia”, n. 2
- CAITABIANI ALFREDO (2002), *Acquario. Simboli, miti, credenze e curiosità sugli esseri delle acque*, Milano, Mondadori
- DI FEBO MARTINA (2015), *Forme dell’antropofagia in alcuni testi medievali*, in *Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti, Le Forme e la storia*, n.s. VIII, 2015, 1, 327-339
- DONÀ CARLO (2006), *Approssimazioni al lupo mannaro medievale*, in <https://www.lilec.it/studi%20celtici/7-Don%C3%A0.pdf>
- DONÀ CARLO (2010), *La malinconia del mannaro*, “Quaderni di Studi Indo-Mediterranei” III, 41-64
- DONÀ CARLO (2012), *Dall’orrida impurità del mostro all’inquietante mostruosità di Dio*, in Francesco MOSETTI (a cura di), *Il corpo impuro e le sue rappresentazioni nelle letterature medievali*, Casaretto, Alessandria, 199-246
- FOUCAULT MICHEL (1996), *Il pensiero del fuori*, Milano, SE
- FRUGONI CHIARA (2007), *Wiligelmo. Le sculture del duomo di Modena*, Modena, Panini
- GASTI FABIO (1998), *L’antropologia di Isidoro: le fonti del libro XI delle Etymologiae*, Como, New, in particolare le pp. 89-105
- HARAWAY DONNA (2019), *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l’alterità inappropriata*, a cura di Angela Balzano, Roma, DeriveApprodi
- IZZI MASSIMO (1982), *I mostri e l’immaginario*, Roma, M. Basaia Editore
- KAPPLER CLAUDE CLAIRE (1983), *Demoni, mostri e meraviglie alla fine del Medioevo*, Firenze, Sansoni
- LANGER ALEXANDER (2011), *Il viaggiatore leggero. Scritti 1961-1995*, Palermo, Sellerio, 405-410
- LEUCOTEUX CLAUDE (1981b), *Les Cynocéphales. Étude d’une tradition tératologique de l’Antiquité au XIIIe siècle*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, XXIV, 117-128
- MASPERO FRANCESCO – GRANATA Aldo (1999), *Bestiario medievale*, Milano, Piemme
- MANCINI LOREDANA (2005), *Il rovinoso incanto. Storie di sirene antiche*, Bologna, Il Mulino,
- MANCINI LOREDANA (2007), *Ibridi e mostri*, in Cristiana Franco (ed.), *Zoomania. Animali, ibridi e mostri nelle culture umane*, Siena, 145-166
- MANCINI LOREDANA (2010), *Le sirene come paradigma del margine nella cultura greca arcaica*, in “Rivista di Psicoanalisi”, LVI, 3, 1-19
- MORO ELISABETTA (2018), *Il corpo ritrovato. Genealogia pseudoscientifica delle sirene contemporanee, in Il corpo in scena. Tecniche, rappresentazioni, performance*, Università degli Studi di Padova, 2018, 425-447
- MORO ELISABETTA (2019), *Sirene. La seduzione dall’antichità a oggi*, Bologna, Il Mulino
- PELLEGRINI LETIZIA (2015), *La difformità fisica nelle fonti agiografiche del basso Medioevo*, in *Deformità fisica e identità della persona tra medioevo ed età moderna. Atti del XIV Convegno di studi organizzato*

dal Centro di studi sulla civiltà del tardo medioevo. San Miniato 21-23 settembre 2012, Firenze University press; academia.edu

PELLIZER EZIO (2013), *Il corpo smisurato. Riflessioni su giganti e gigantesse*, in BAGLIONI IGOR (a cura di), *Monstra. Costruzione e percezione delle identità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, I vol., Edizioni Quasar, Roma, 227-233

RACHEWILTZ SIEGFRIED W. DE (1973), *Sirenen in Südtirol*, Dorf Tirol

SCAFOGLIO DOMENICO (2005), *Le forme lacerate. Fenomenologia e semantica dell'osceno*, in *Esibire il nascosto. Testi e immagini dell'osceno*, a cura de "L'immagine riflessa", N.S. anno XIV, N. 1-2 (gennaio-dicembre), 7-20

SPERBER DAN (1986), *Animali perfetti, ibridi e mostri*, Roma-Napoli, Theoria

STELLA FRANCESCO (2012), «*Ludibria sibi, nobis miracula*». *La fortuna medievale della scienza pliniana e l'antropologia della diversitas*, Relazione al convegno La Naturalis Historia pliniana nella tradizione medievale e umanistica (Centro Interdipartimentale di Studi sulla Tradizione dell'Università di Bari) 10–11 maggio,

https://www.academia.edu/38192322/_Ludibria_sibi_nobis_miracula_La_fortuna_medievale_della_scienza_pliniana_e_l_antropologia_della_diversitas_FIRST_DRAFT

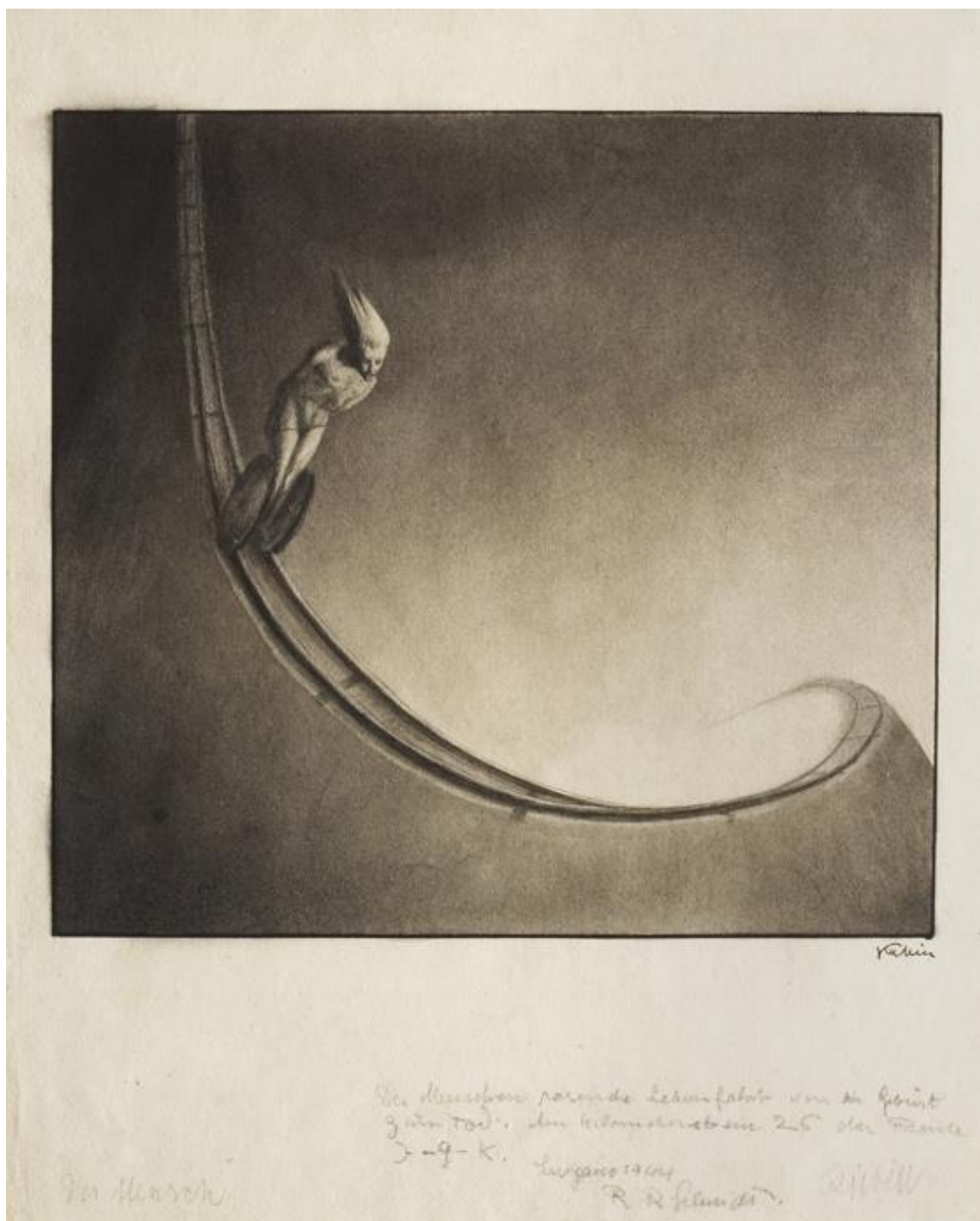
VERGARI GABRIELLA (2014), *Le Sirene eterne: ciclicità e attualità del mito*, https://www.academia.edu/10553812/Le_Sirene_eterne_ciclicit%C3%A0_e_attualit%C3%A0_del_mito

VERGARI GABRIELLA (2014), *Mostri, delfini e sirene nel racconto del mare*, in "Zetesis". Rivista di cultura greca e latina, Anno XXXIV (2014), numero 2

ZAGANELLI GIOIA (1991), *Le metamorfosi del mostruoso. Note su alcuni tesi medievali*, in *Metamorfosi, mostri, labirinti*. Atti del seminario di Cagliari, 22-24 gennaio 1990, Roma, Bulzoni, 171- 183

Brunella Germini

Alfred Kubin o dell'immaginario



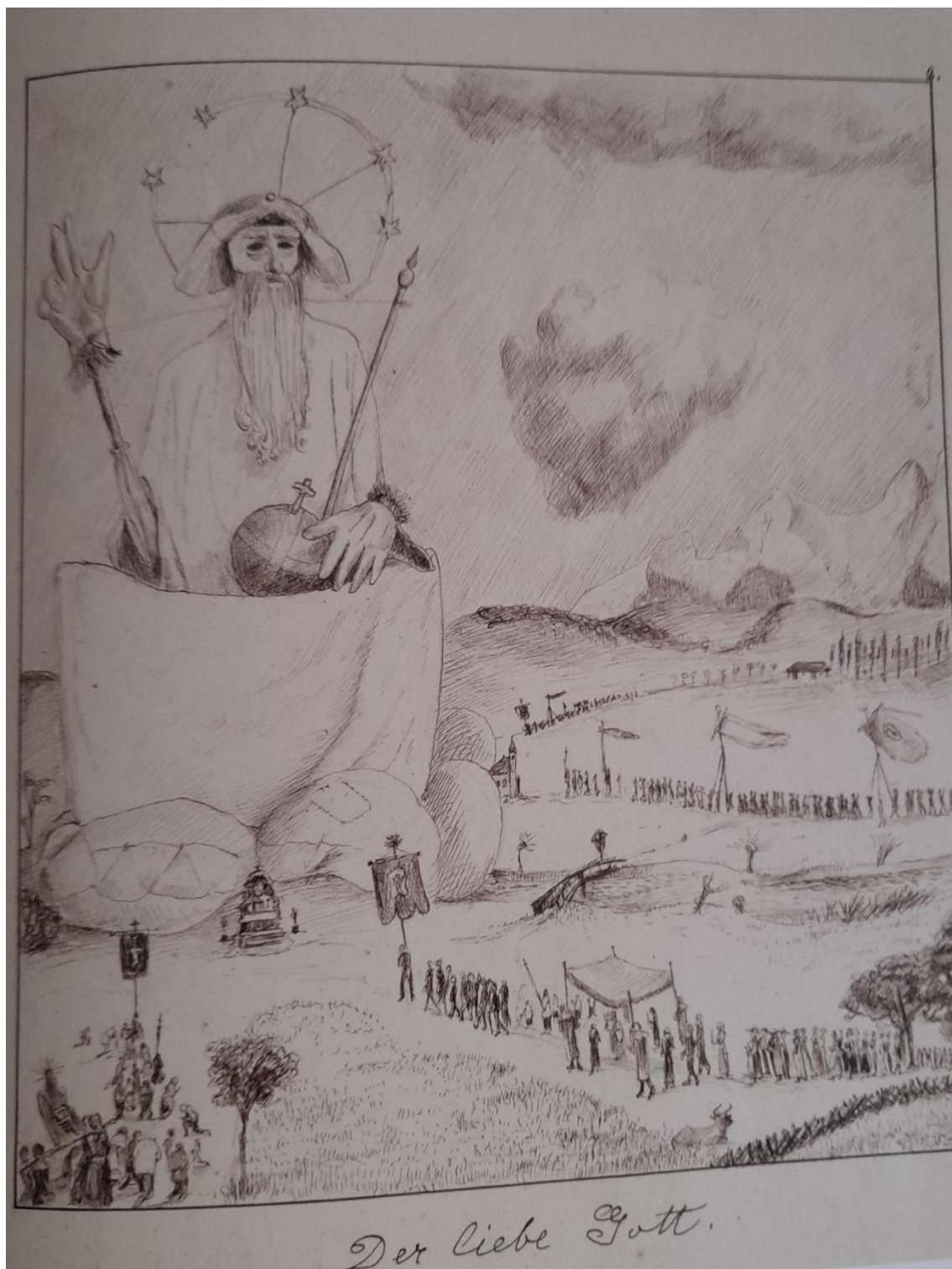
1. *Der Mensch*, Tusche und Aquarell, 1902

Un uomo nudo, con le braccia legate davanti al petto, le gambe bloccate tra due ruote in movimento, scivola a gran velocità lungo una rampa elicoidale, che conduce verso il nulla. Questo disegno a inchiostro del 1902 è, forse, uno dei più immediati per entrare a contatto con l'immaginario di Alfred Kubin, un immaginario fatto di angosce e tormenti, emozioni e pulsioni destinate a confluire in un vuoto cosmico (fig. 1). Infatti, come ebbe a scrivere l'artista stesso alla sorella Marie in una lettera del 22 febbraio 1904 «Der Tod, das Nichts, ist das Ziel der Welt, und mithin ihres Inhaltes, der einzelnen Kräfte, die zusammen die Welt ausmachen. Jeder läuft wie eine Maschine den vorgezeichneten Weg unbedingt ab».¹ Difficile dire, se questa visione pessimista e nichilista dell'esistenza abbia più a che fare con il periodo storico durante il quale l'artista austriaco si formò, in quel momento di passaggio tra la fine dell'Ottocento e il primo ventennio del Novecento così segnato dalla lenta dissoluzione dell'impero asburgico e dallo scoppio della Prima guerra mondiale, o non piuttosto con la sua vicenda autobiografica ed umana.

Nato a Leitmeritz, in Boemia, nel 1877, Alfred Kubin perde a soli dieci anni la madre, alla quale era molto legato e rimane da solo con il padre, figura amata e temuta, autoritaria e fragile al tempo stesso. In una sua lettera Kubin ricorda come il padre disperato per la morte della moglie ne avrebbe preso in braccio il cadavere e lo avrebbe trasportato per tutta la casa sotto gli occhi atterriti del figlio.² Eterno sconfitto, il ragazzo è costretto ad abbandonare il Ginnasio a causa dei risultati mediocri e viene indirizzato dal padre come apprendista in uno studio fotografico a Klagenfurt. Qui il giovane ha la possibilità di avvicinarsi a pratiche artistiche e alla lettura di riviste come "Die Jugend", edita a Monaco di Baviera, ma diffusa nel panorama artistico europeo. La rivista divulgava i principi della libertà creativa e della ribellione ai valori cari alla generazione precedente, valori ritenuti ormai sintomo di una società dominata dall'ipocrisia e corrotta dal materialismo. Affascinato da queste nuove tendenze, che presto prenderanno il nome di *Jugendstil*, nel 1896 si trasferisce a Monaco di Baviera, centro di queste nuove esperienze figurative e si iscrive in una scuola privata prima di poter avere accesso all'Accademia d'arte. Qui viene a contatto con le avanguardie figurative più dirimenti del XX secolo, la Secessione prima, l'Espressionismo poi, in particolar modo si lega a un giovane artista giunto a Monaco da Mosca, Wassily Kandinsky e partecipa insieme a lui, a Gabriele Münter e a Franz Marc alla formazione del gruppo del *Blauer Reiter*, dal quale nascerà l'astrattismo.

¹ «La morte, il nulla, è lo scopo del mondo e di tutte le forze di cui il mondo si compone. Ognuno percorre come un automa il percorso che gli è stato assegnato.» Alfred Kubin in una lettera alla sorella Maria Kubin-Bruckmüller, 22.02.1904 in JUNGWIRTH, M. WIPPLINGER (a cura di), *Alfred Kubin. Bekenntnisse einer gequälten Seele*, Katalog der Ausstellung, Köln 2022 (in seguito WIPPLINGER 2022).

² A. Ruhs in in WIPPLINGER 2022, 42-43 con il disegno di Kubin, *Sterben der Mutter* (1930).



2. *Der Liebe Gott*, Tusche und Feder auf Papier, 1920

La conoscenza dei testi di Friedrich Nietzsche, in particolar modo un riflesso delle teorie del filosofo tedesco sulla morte di Dio, *Gott ist tot*, trapela nell'opera *Der liebe Gott* (fig. 2), nella quale un Dio ridotto a una sagoma vuota, una specie di spaventapasseri seduto, benedice con un braccio posticcio una processione di inconsapevoli fedeli.



3. *Der Krieg*, Tusche und Feder auf Papier, 1907

Queste rappresentazioni satiriche e grottesche al tempo stesso, assumono toni visionari in opere come *Der Krieg*, un disegno che visualizza la ferocia e l'irrazionalità della guerra nella figura di un gigantesco Ares che con un'ascia in mano e gigantesche zampe d'elefante si appresta a calpestare eserciti ridotti a formiche (fig. 3).

A queste opere visionarie che sembrano affondare le radici nell'immaginario che fu già di Hieronymus Bosch e di Francisco Goya, si associa poi una produzione alquanto singolare tutta riservata alla visione della figura femminile, sentita come onnipotente e minacciosa al tempo stesso. Esemplificativo è a questo proposito un lavoro del 1900, *Die Dame auf dem Pferd* (fig. 4), nel quale una cavallerizza vestita da amazzone del tempo, con tanto di frustino e di cilindro in testa, cavalca con sguardo imperioso e fare sprezzante un cavallo a dondolo che sembra aver travolto e ucciso una serie di uomini i cui cadaveri smembrati sono dispersi in primo piano.



4. *Die Dame auf dem Pferd*, Tusche und Feder auf Papier, 1900-1901

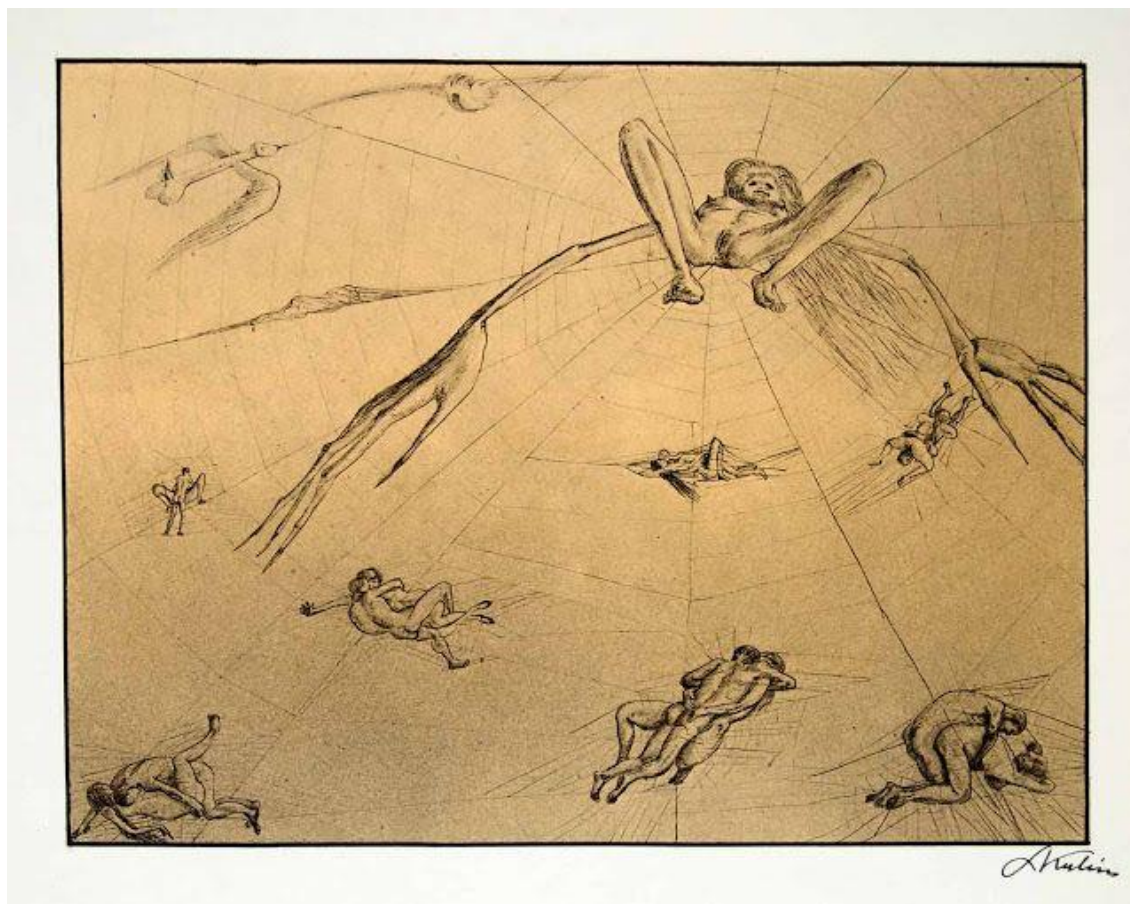
Giustamente nota Hans-Peter Wipplinger nel suo contributo al catalogo su Kubin in occasione della mostra organizzata nel 2022 dal Leopold Museum a Vienna, come l'abbigliamento della figura femminile ricordi quello delle donne emancipate del suo tempo, quelle donne indipendenti e come tali non più controllabili che per questo assunsero un aspetto minaccioso nell'immaginario maschile.³

³ WIPPLINGER 2022, 29.



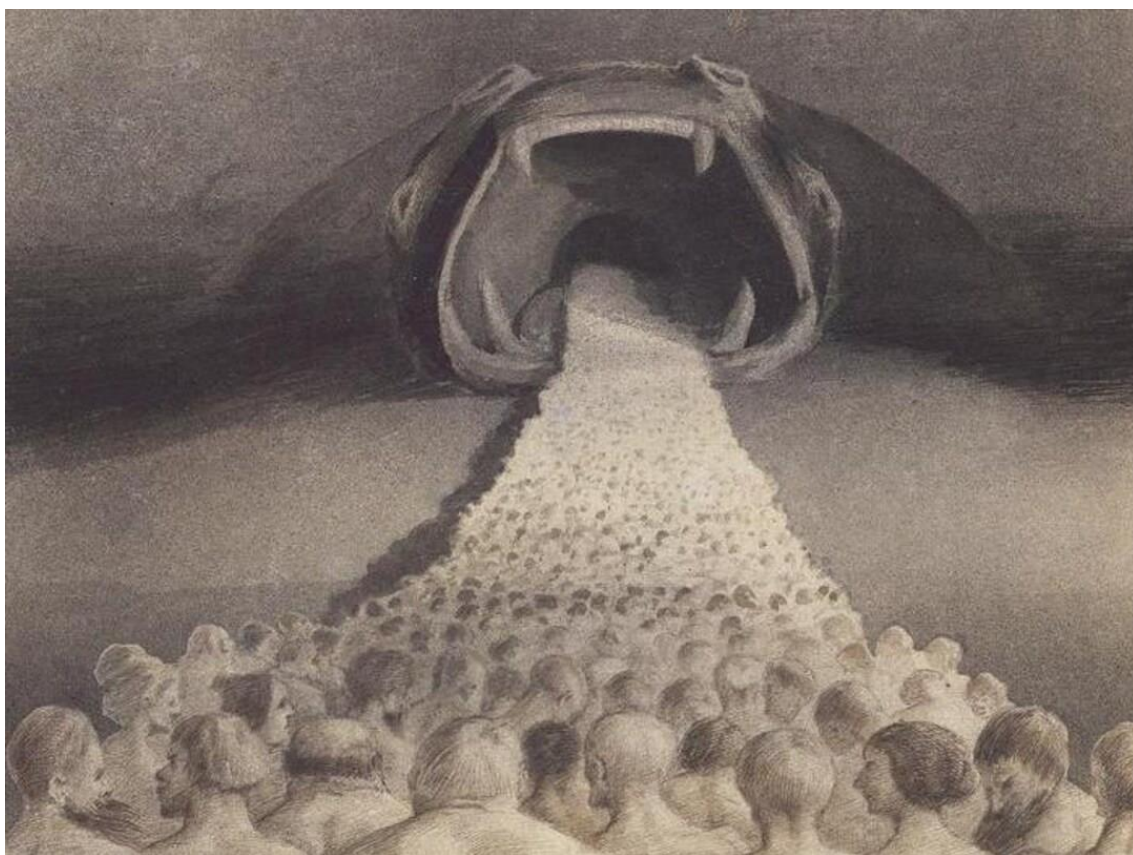
5. *Unser aller Mutter Erde*, Tusche und Feder auf Papier, 1902

Che Kubin sia, da questo punto di vista, un figlio del suo tempo, lo dimostra un lavoro del 1901, dal titolo *Unser aller Mutter Erde* (fig. 5) nel quale una madre Terra, perennemente incinta, guida con passo cadenzato e sembianze più da strega che da madre benigna una fila di teschi che sembrano seguirla come imprigionati in una scia ipnotica. Difficile non pensare alle teorie di Johann Jakob Bachofen che nel suo studio *Das Mutterrecht* del 1861 aveva preconizzato il ritorno di una società matriarcale nell'ambito della quale anche l'organizzazione delle forme costitutive del potere sarebbe stata sconvolta dalla reintroduzione della proprietà collettiva della terra a scapito della proprietà privata. La paura del ritorno di una società matriarcale è sicuramente collegata al contesto storico che vedeva le donne emanciparsi sempre di più mediante il lavoro all'interno delle fabbriche e il loro primo organizzarsi nella richiesta di alcuni diritti fondamentali, primo tra i quali il diritto di voto.



6. *Die Spinne*, Tusche, Feder, Aquarell, 1901-1902

Questa atmosfera tendenzialmente misogina, che connota la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento aveva trovato un interprete fondamentale negli scritti di un giovane viennese, Otto Weininger, il quale aveva pubblicato nel 1903 un testo presto divenuto un best seller nei paesi di lingua tedesca: si tratta di *Geschlecht und Charakter*, opera nella quale secondo l'autore il potere esercitato dalla donna sull'uomo sarebbe riconducibile alla pulsione sessuale, pulsione che ridurrebbe il maschio ai suoi istinti rendendolo così facile preda di una figura femminile onnipotente e satanica, oscillante tra il potere di generare e quello di uccidere. Non a caso Otto Weininger suggeriva agli uomini di astenersi da qualsiasi forma di contatto con il femminile, considerato portatore di irrazionalità e morte. Espressione perfetta di quest'epoca sospesa tra ginolatria e misoginia sono i capolavori di Gustav Klimt come la *Judith*. Ma Kubin preferisce alle immagini estetizzanti di Klimt una visione più cruda ed immediata, quasi la trasposizione di un incubo. Mi riferisco all'opera *Die Spinne*, dominata da una donna nuda con le gambe divaricate e le mani terminanti in artigli dal cui sesso si dipana una gigantesca ragnatela che intrappola coppie rappresentate nelle diverse posizioni dell'amplesso (fig. 6).



7. *Ins Unbekannte*, Tusche, Feder, Aquarell, 1900-1901

Alfred Kubin vittima o interprete del suo tempo? Probabilmente entrambi gli aspetti sono presenti nelle sue opere, così come alcune sue visioni sembrano essere intuizioni di meccanismi senza tempo. Alludo all'opera *Ins Unbekannte* (fig. 7) nella quale una fiumana di individui, privi di volto e di volontà, si lascia inghiottire senza opporre resistenza da una grande bocca provvista di denti affilati. La devastante potenza dell'irrazionale contrapposta a un'umanità passiva e ignara sembra qui quasi una parabola del nostro tempo.

Elisa Sarnataro

Tutte le lezioni di Roland Baines. Elementi parodistici nell'ultimo romanzo di Ian McEwan

Abstract: How does history influence our lives? How can the actions of an individual influence the fate of an entire society? These questions are addressed within the essay through the analysis of Lessons, the last novel by Ian McEwan published in 2023 by Einaudi. Examining the postmodern literature, a discussion of the novel is provided analyzing the text from a historiographical, metanarrative and intertextual point of view.

Travolgendo il lettore in una spirale di storie, *Lezioni* si snoda nella vita del protagonista Roland Baines e, mediante l'uso di continue analessi, arriva in profondità, analizzando in ogni sua più piccola parte gli avvenimenti di settantadue anni di vicende, personali e collettive.

All'inizio della narrazione siamo a Londra nella primavera del 1986, Roland è stato lasciato dalla moglie Alissa Eberhardt, con un figlio neonato da crescere, Lawrence, e una vita completamente da ricostruire. Roland ha trentotto anni ed è spesso assorto tra i suoi pensieri che si alternano tra le cartoline che riceve dalla ex fatte di scuse e sensi di colpa, e le informazioni che ascolta alla radio circa l'esplosione del reattore della centrale nucleare di Černobyľ, creando disordini in molte parti del continente.

La Storia narrata in *Lezioni* è anche quella condivisa da tutti noi: gli avvenimenti principali del XX e XXI secolo che percorrono tutta la storia del personaggio, in piena concezione postmoderna. Come dichiara l'autore: «tutti questi eventi che hanno rilevanza sul piano politico e diplomatico hanno anche un significato sul piano personale, sono eventi che ci plasmano, entrano nella nostra vita e a volte si frappongono tra noi e gli altri».¹ La percezione del tempo, oltre a essere delineata dagli avvenimenti storici, è condizionata anche dalle esperienze personali del protagonista. In una delle molte analessi del romanzo vediamo che l'undicenne Roland si ritrova catapultato nella solitudine del collegio inglese di Ipswich, in cui tutta la sua vita è radicalmente cambiata. Curiosa è la metafora del tempo che, per segnare la rottura tra il mondo dell'infanzia e quello degli adulti, subisce una variazione percettiva non indifferente. Il bambino si affida totalmente ai genitori, vivendo con gioia ed entusiasmo le festività più rilevanti senza dare importanza allo scorrere dei giorni:

Doveva succedere, il passaggio al tempo e agli obblighi della vita adulta. Prima di allora, era cresciuto in una vaghissima foschia di eventi, incurante del loro susseguirsi, fluttuando libero o tuttalpiù incesplicando attraverso le ore, i giorni, le settimane. Compleanni e Natali erano i soli veri marcatori temporali. Il tempo era ciò che ricevevi da altri. I suoi genitori ne controllavano il flusso domestico, a scuola tutto accadeva in un'unica aula e i rari scostamenti dalla

¹ REDAZIONE ANSA 2023.

routine erano programmati da insegnanti che ti accompagnavano tenendoti addirittura per mano. (p. 66)²

gli adulti invece devono «imparare rapidamente a vivere in base alla legge dell'orologio, a diventarne schiavi, anticiparne le richieste o subirne le conseguenze in caso di errori» (p. 67). L'adulto è quindi uno schiavo del tempo, il quale regola e definisce le sue giornate con lo scandito scorrere dei minuti. Il passaggio dall'infanzia all'età adulta è a tutti gli effetti un modo per rientrare nei ranghi, per definire la vita su binari prestabiliti, imposti soprattutto da una società che procede inesorabile verso il futuro.

Lezioni è suddiviso in tre parti che si frammentano in un totale di dodici capitoli. Questa suddivisione, identificabile con i dodici mesi dell'anno, è forse servita a McEwan per rappresentare lo scorrere del tempo; le tre parti invece possono essere distinte con la rappresentazione del ciclo della vita: si nasce, ci si riproduce e si muore. Il primo capitolo si apre con la narrazione di un ricordo: il narratore onnisciente ci parla di un ragazzino di undici anni che, in seguito a una delle varie lezioni di pianoforte, si abbandona nel suo letto a del semplice autoerotismo, indotto dalla voluttuosa prorompente dell'insegnante di musica. A poco a poco, tramite il ricordo, scopriamo che l'insegnante di queste lezioni, Miriam Cornell, di nove anni più grande, aveva instaurato con il giovane Roland una vera e propria relazione amorosa che durerà fino ai quindici anni del ragazzo. Miriam lo introdurrà al sesso in un contrasto di emozioni, tra violenza e tenerezza, che segneranno non poco la vita del protagonista, sfociando a tutti gli effetti in un abuso sessuale. Lezioni quindi, non solo di musica. Il primo rapporto sessuale con Miriam priva il tempo del suo significato, fa tornare Roland a quando era solo un bambino, quando non si preoccupava minimamente del procedere delle lancette dell'orologio.

Qualunque cosa stesse succedendo, in questo cottage, il mondo sarebbe andato avanti lo stesso. Fino a fermarsi. Forse nel giro di un'ora. [...]

Tutto il tempo che aveva passato con lei nella mente e, prima ancora, tutte quelle angoscianti lezioni di piano erano solo prove generali di quanto stava per accadere. Era tutto parte di un'unica lezione. Avrebbe fatto di lui qualcuno pronto a sfidare la morte, lieto di essere vaporizzato. (pp. 157-158)

In quel momento, in balia di sensazioni nuove e strane, il tempo si sarebbe potuto persino interrompere, talmente era attratto e immerso in quel microcosmo, che si rivelerà fragile ed effimero.

Miriam è una donna fondamentale per lo sviluppo della narrazione: a causa della sua dipendenza affettiva nei confronti di Roland, ha completamente rovinato il futuro professionale del protagonista. Il decennio successivo l'abbandono di Miriam, sarà per Roland una continua ricerca di sé stesso: lavorerà per alcuni cantieri edili, farà il bagnino in piscina, sarà dog-sitter e magazziniere. Viaggerà per il mondo senza fissa dimora, approfittando dei divani degli amici o di alcuni edifici occupati.

Miriam Cornell, in un contesto metaforico, sembra essere la personificazione di una generazione intera, che influisce in maniera irrimediabile sulla generazione successiva. Le azioni di chi è esistito prima di noi condizionano la nostra vita in modo profondo: la generazione di coloro che oggi detengono il potere condiziona il futuro in maniera irreversibile; secondo il pensiero di Roland (e anche quello di McEwan) oggi abitiamo un mondo fatto di potenti che, come fa Miriam in maniera allegorica, in preda al «desiderio di possesso» (p. 410), fruiscono indebitamente della società, della natura e del mondo

² Ogni citazione dal romanzo si riferisce alla versione italiana di IAN MCEWAN 2023.

intero, sfruttandolo e non pensando a cosa rimarrà a chi verrà dopo. Con gli stessi termini Roland, per Miriam, sarà una vera e propria ossessione data da un senso di dominio che distruggerà tutto il suo avvenire. Una visione decisamente pessimista che, se rapportata a un contesto sociale generale, potrebbe non contemplare una via d'uscita per le giovani generazioni.

Più la narrazione va a fondo nella vita del protagonista, più emerge agli occhi del lettore un'immagine complessa. Figlio di un padre decisamente autoritario e di una madre sottomessa ai voleri del marito, Roland è un uomo completamente disilluso dagli ideali politici che hanno contraddistinto la sua giovinezza, non ha concrete aspirazioni alle quali elevarsi. Lo stesso vale per la religione: essendo categoricamente ateo, sono diverse all'interno del romanzo le critiche che pone nei confronti della Chiesa. Da ragazzo è stato un promettente pianista con eccellenti doti musicali, doti che però non sfrutterà pienamente, abbandonando la scuola in favore di una vita lavorativa anomala e caotica. Prende forma quindi, nella figura di Roland, la personificazione del fallimento dell'uomo contemporaneo.

Le digressioni del romanzo vanno a fondo anche della vita di Alissa. Capiamo che è di origini anglotedesche, figlia di Jane Farmer e di Heinrich Eberhardt. Jane nel 1943 era una dattilografa con importanti ambizioni letterarie: aveva in mente di viaggiare in Europa per scrivere tutto quello che riusciva a reperire sul gruppo antinazista tedesco della Rosa Bianca. Alla fine delle sue ricerche, conoscerà Heinrich, l'unico sopravvissuto al gruppo di antinazisti. L'amore che sboccia tra i due porterà la donna a lasciare il lavoro, per portare avanti una gravidanza che si concluderà con la nascita di Alissa.

È proprio in questo rapporto tra madre e figlia che si va a delineare l'importante conflitto generazionale insito in *Lezioni*. Alissa rifiuterà totalmente la vita della madre, lasciando marito e figlio per percorrere la propria strada fatta di successo letterario. Alissa descrive la madre «come una donna amareggiata e svuotata dalla sensazione di un fallimento» (p. 429); rifiutando totalmente la rassegnazione di Jane, si pone lei stessa come un'eversiva, in grado di avere la fermezza per mollare tutto e perseguire i propri obiettivi. Un contrasto generazionale quindi che va ricercato sicuramente nell'emancipazione della figura femminile. Alissa, alla fine del romanzo, è un personaggio evoluto che riesce a sovvertire lo stereotipo di genere, abolendo tutte quelle convenzioni sociali che vedono la figura della donna legata in maniera indissolubile alla maternità e alla cura della vita coniugale. Alissa diventa simbolo della sovversione di quella cultura patriarcale con la quale oggi ci ritroviamo a fare i conti, proponendo, nonostante i suoi errori, una figura femminile autonoma e indipendente.

Lezioni è forse il romanzo che racchiude, più di tutti, importanti riferimenti autobiografici. Non solo per quanto riguarda i grandi eventi storici vissuti dallo scrittore, ma anche in relazione alla sua vita privata. Roland verrà a conoscenza dell'esistenza di un fratello, dato in adozione quando era ancora in fasce, perché frutto di un amore ancora non regolamentato dal vincolo matrimoniale: una situazione, questa, vissuta in prima persona da McEwan quando, nel 2005, ha scoperto di avere un altro fratello, David Sharp. «All'improvviso ho capito che avrei potuto ricreare, almeno in parte, la mia vita, facendo di Roland una sorta di alter ego che viaggia attraverso settant'anni di accadimenti storici e vive, almeno in parte, la vita che sarebbe potuta essere la mia se non fossi diventato uno scrittore»,³ dichiara l'autore in un'intervista per *Il Manifesto*.

³ BORRELLI 2023.

La storia di Roland prosegue di pari passo con la Grande Storia: la guerra in Bosnia con l'assedio di Sarajevo, le elezioni britanniche con la vittoria del Partito Laburista di Tony Blair, lo scandalo Enron, l'attentato alle Torri Gemelle di New York, la guerra in Iraq contro Saddam Hussein, i primi fermenti politici per l'uscita del Regno Unito dall'Unione Europea, sono tutti eventi che costituiscono la scenografia su cui si muove l'azione dei personaggi. La narrazione si prolunga sino ai nostri giorni: tra le ultime pagine del romanzo ci troviamo nel 2020, in piena pandemia da covid-19. Il protagonista ha avuto una nipote, Stefanie, con la quale instaurerà un particolare rapporto che lo farà tornare al fantastico mondo soffuso della fanciullezza, interrotto troppo presto dal protagonista. Baines, arrivato a questo punto della storia, si fa domande circa il futuro. Condizionato dalle sue esperienze personali, suggestionato da una pluralità di eventi avversi per il genere umano, è pienamente cosciente del fatto che nelle mani della nipote Stefanie sta consegnando «un mondo malato» (p. 561). Cosa rimane quindi alle nuove generazioni? Cosa rimane a Stefanie?

Tra le righe percepiamo una flebile speranza di cambiamento. Stefanie riceverà come eredità da parte della nonna Alissa due significativi oggetti: il primo, il *Blaue Reiter Almanac* del 1912, appartenuto a Heinrich, una sorta di manifesto del gruppo di rappresentanti dell'espressionismo tedesco, che creava i propri dipinti mediante la ribellione del pittore alla realtà. Le idee rivoluzionarie di Vasilij Kandinskij, Franz Marc, Gabriele Münter, e molti altri, hanno gettato le basi per un rinnovamento culturale fondato sulla sperimentazione. Il secondo riguarda la raccolta dei sette diari scritti da Jane durante le sue ricerche sulla Rosa Bianca, degli importanti manoscritti che mescolano la sua vita privata alla ricerca storica.

È proprio questo che rimane a Stefanie: la Storia. La Storia che viene trasmessa di generazione in generazione, per mostrare gli errori del passato, per poter capire, da questi sbagli, come provare a cambiare le cose. Questi due testi che la nipote riceve hanno un significato profondo: il fine ultimo del *Blaue Reiter Almanac* e dei diari di Jane è quello di non far dimenticare le storie passate, per tentare di capirle, per apprendere l'insegnamento che custodiscono. Si dovrebbe imparare dalle lezioni che la Storia ci fornisce per tentare di affrontare al meglio il nostro rapporto con il presente.

Questo lo capisce Alissa, che nel suo piccolo mette in scena una rivoluzione di genere. Allo stesso modo anche Roland si ribellerà al microcosmo costruito da Miriam, scappando dalla casa dell'insegnante che lo aveva tenuto isolato dal mondo.

Alla fine del romanzo Roland, all'età di settantadue anni, dichiara che

aveva creduto che l'89 fosse un portale, un'ampia breccia verso il futuro, attraverso la quale ciascuno poteva passare. Invece era solo un picco. E adesso, da Gerusalemme al New Mexico, i muri tornavano a salire. Quante lezioni non imparate. L'assalto di gennaio al Campidoglio poteva essere solo un avvallamento, un isolato momento di abiezione di cui discutere sbalorditi per anni. O magari il portale verso una nuova America, di cui l'attuale amministrazione non era che un interregno, una variante di Weimar. Appuntamento sulla Avenue of Heroes il 6 gennaio. Dalla vetta al letamaio nel giro di trent'anni. Solo lo sguardo retrospettivo, quello della storia più rigorosa, poteva distinguere picchi e avvallamenti dai portali. (p. 551)

Roland ha capito la lezione. È consapevole dei muri che vengono nuovamente eretti per dividere e separare popoli, è conscio delle rivolte contro strutture governative, alimentate nuovamente da sentimenti nostalgici di odio verso il diverso: tutte storie già narrate, appartenenti al passato. Si percepisce quindi la circolarità della storia, che si ripresenta nella nostra società. Solo tramite l'analisi dei suoi diversi punti di vista, l'analisi dei fatti, possiamo tentare il cambiamento. È questa la nota positiva che troviamo nascosta in fondo

al romanzo: Stefanie ha con sé le storie della generazione passata per poter affrontare il suo presente, e quindi il futuro.

Lezioni può essere considerato uno dei romanzi più rappresentativi della letteratura post-moderna contemporanea. Jean-François Lyotard è stato il primo ad associare il termine «postmoderno» alla filosofia. Il filosofo francese spiega come, in seguito al fallimento delle «grandi narrazioni» che avevano la pretesa di dare un senso totalizzante alla realtà delle cose, partendo dalla metà del Novecento si sia delineata una crisi profonda di questa assolutezza dei valori. All'interno de *La condizione postmoderna* (1979), mediante un approccio critico filosofico a questa nuova condizione dell'individuo, Lyotard approfondisce questo smarrimento, associandolo alla conoscenza umana. Si tratta di uno smarrimento che va delineato all'interno dell'ambiguità del sapere, il quale, oscillando tra assolutismo e relativismo, mette in piena crisi l'individuo contemporaneo.

Rapportando tutto ciò a *Lezioni*, Roland, oltre a percepire continuamente la sua vita come un fallimento (curiosa la promessa che fa a sé stesso, nel voler leggere *L'uomo senza qualità* di Musil, come se volesse ricercare un suo alter ego letterario), si rivela a tutti gli effetti un relativista che, in piena crisi esistenziale prodotta dai suoi numerosi insuccessi, mette continuamente in discussione la sua vita e le sue scelte. «Tra i temi delle sue riflessioni c'erano i singoli errori di partenza che andavano moltiplicandosi e dilatandosi. A un'attenta analisi ogni singolo sbaglio tendeva a dissolversi in un dubbio, in un periodo ipotetico, a volte perfino a trasformarsi in un vantaggio» (p. 507). Durante tutto l'arco della sua vita Roland compirà una serie di scelte generate da processi mentali che lo portano a vedere altri punti di vista.

La crisi di Roland, prima di essere personale, è soprattutto una crisi sociale. La società di massa, la società dei consumi verso cui sono diretti i prodotti del capitalismo, è alla base di *Lezioni*: l'omologazione dell'individuo e il conformismo portano a quella crisi generalizzata per cui la singola identità di ogni persona viene annullata. L'individuo diventa quindi un'entità massificata, l'io si perde nell'esteriorità, il singolo si fa inesistente nei confronti della massa, proprio come Agilulfo, il cavaliere di Italo Calvino, fatto di inconsistenza fisica. Sotto l'elmo, «nell'armatura bianca dall'iridescente cimiero non c'era dentro nessuno»⁴. Nell'introduzione al romanzo, lo stesso Calvino commenta: «Quando sarebbe stato possibile dar vita ad Agilulfo, il cavaliere inesistente, se non oggi, nel cuore della più astratta civiltà di massa, in cui la persona umana tanto spesso appare cancellata dietro lo schermo delle funzioni, delle attribuzioni e dei comportamenti prestabiliti?»⁵ Roland a un certo punto della sua vita inizierà a scrivere una serie di diari, all'interno dei quali si palesa una sorta di flusso di coscienza dell'intera società. In un estratto di questi diari, McEwan ci mette davanti a un grande chiacchiericcio di voci, rappresentante il rumore di fondo della società di massa: ognuno dice la sua, senza analizzare il contesto, senza prendere in considerazione la diversità d'opinione, creando caos, sprofondando inesorabilmente nella banalità. Senza dimenticarci il fatto che oggi tutto ciò è sicuramente amplificato dalla tecnologia che viaggia con internet. I social network sono solo un banalissimo esempio di questo mormorio di sottofondo, che spesso ci accompagna durante il nostro quotidiano.

Il fallimento di Roland è anche economico: sarà infatti Alissa ad aiutarlo finanziariamente. «Come mai era povero, quando lui e Lawrence avevano un reddito al di sopra della media nazionale? Perché la povertà non è un concetto assoluto, aveva letto da qualche parte, bensì relativo» (pp. 312-313). Anche la povertà quindi si appropria del relativismo che

⁴ CALVINO 2002, 6.

⁵ Ivi, p. VI

imperversa nella società postmoderna, fatta anche di quegli individui, come ricorda il sociologo Zygmunt Bauman, che non riescono a stare alle leggi del consumismo. Bauman, all'interno di *Modernità liquida* (1999), parla di «società liquida»: mentre la società moderna tentava di dare solidità alla crescita dell'individuo, quella postmoderna, liquida, non ha contorni nitidi ma cambia spesso forma e fattezze. Questo cambiamento di stato fisico è dato dalla nascita dell'individuo in quanto consumatore, prodotto dello sfrenato capitalismo che comanda e modula la realtà in nome della globalizzazione. Quando il singolo non riesce a standardizzarsi alla massa si genera un sentimento di disagio.

Alla fine del romanzo Roland brucerà i suoi diari, farà di quelle pagine un grande fuoco con cui scaldarsi in una fredda giornata di marzo. Questo gesto è significativo: rappresenta la percezione, da parte del protagonista, del fallimento della società di massa. L'espansione economica, l'emergere della classe borghese prodotto dalla rivoluzione industriale della fine dell'Ottocento, il processo produttivo di modernizzazione delle industrie: tutti fattori che hanno portato alla creazione di questo tipo di società tutta uguale, uniformata, che porta con sé una totale spersonalizzazione dell'individuo e al contempo un elogio della moltitudine umana, fautrice di progresso. Chi non riesce a stare a questi ritmi ne è tagliato fuori.

Come uscire da questa crisi? Come affrontare un'esistenza anonima, fallimentare, in cui molto ci è stato tolto dalle generazioni precedenti e dall'intera società?

Soluzione rovinosa e terribilmente catastrofica, che si mescola silenziosamente con *Lezioni*, è quella presente in *Dissipatio H.G.* (in cui H.G. sta per *Humani Generis*), romanzo di Guido Morselli pubblicato postumo nel 1977, in cui in luogo della società di massa troviamo una «diserzione di massa». La trama si sviluppa in un mondo distopico, definito di fantascienza postapocalittica, in cui il protagonista prende in considerazione il suicidio per fuggire all'oppressione di una società che lo soffoca. Dopo aver cambiato idea sulle sorti della sua vita, durante il ritorno a casa si rende conto di essere ancora vivo in un mondo in cui la società non esiste più. Le persone sono scomparse: solo lui è rimasto ad abitare quel mondo ormai disabitato dal genere umano. In bilico sull'orlo del pozzo dal quale medita di buttarsi, il protagonista della storia non troverà il coraggio di uccidersi. Il protagonista di Morselli ci rende partecipi delle sue riflessioni, incentrate prevalentemente sulla presunzione umana, sulla troppa importanza che si attribuisce l'individuo:

La fine del mondo? Uno degli scherzi dell'antropocentrismo: descrivere la fine della specie come implicante la morte della natura vegetale e animale, la fine stessa della Terra. La caduta dei cieli. Non esiste escatologia che non consideri la permanenza dell'uomo come essenziale alla permanenza delle cose. Si ammette che le cose possano cominciare prima, ma non che possano finire dopo di noi. Il vecchio Montaigne, sedicente agnostico, si schierava coi dogmatici, coi teologi: "Ainsi fera la mort de toutes choses notre mort". Andiamo, sapienti e presuntuosi, vi davate troppa importanza. Il mondo non è mai stato così vivo, come oggi che una certa razza di bipedi ha smesso di frequentarlo. Non è mai stato così pulito, luccicante, allegro.⁶

Tutto ciò si lega in maniera inscindibile a *Lezioni*: anche qui troviamo una percezione negativa dell'antropocentrismo, che il protagonista rifiuta, sentendosi puro fallimento. Qualche mese dopo essere stato lasciato da Alissa, Roland penserà di mollare tutto, avendo la piena percezione di valere nulla:

Poteva essere libero. O fingere di esserlo. Poteva scendere adesso, infrangere la regola e riempirsi un bicchiere, rovistare in fondo a un cassetto di cucina in cerca di un portarullino di

⁶ MORSELLI 2022, 23-24.

plastica con dentro dell'erba che qualcuno aveva lasciato lì sei mesi prima. Forse c'era ancora. Rollarsene una, uscire in giardino nel cuore della notte, prendere le distanze dalla vita di ogni giorno e ricordare a se stesso, come gli succedeva da ventenne, che lui era solo un organismo trascurabile su un'immensa roccia rotolante in direzione est a mille miglia l'ora, lanciata in corsa nel vuoto tra la remota indifferenza delle stelle. Un brindisi a questa verità, in alto i calici. La felicità pura della consapevolezza. Un tempo lo esaltava. [...] Invece non si mosse. Alcol e cannabis alle quattro, quando Lawrence si sarebbe svegliato prima delle sei e a quel punto sarebbe cominciata la giornata? Ma non era neanche quello. Non si sarebbe mosso nemmeno se non ci fosse stato il bambino. Che cosa lo frenava? C'era un elemento in più adesso. La paura. Non della vastità del vuoto. No, più da vicino. Gli tornò in mente il pensiero che aveva voluto allontanare. Il coraggio. Un concetto quasi superato. Ce l'aveva lui, il coraggio? (pp. 124-125)

Roland, come avviene in *Dissipatio H.G.*, rifiuta una società che ruota intorno all'eccellenza della massa ma, allo stesso modo, in un primo momento non trova il coraggio di ribellarsi a essa. Baines proverà più e più volte ad apprezzare la società in cui vive, ma si rivelerà sempre un fallimento.

La *dissipatio*, in latino, è un sostantivo che intende la dissipazione, l'evaporazione, qualcosa che svanisce facilmente: proprio come fa il genere umano nel romanzo di Morselli, allo stesso modo si dissipano i diari e le speranze ottimiste di Roland.

Quando Roland entra nel microcosmo di Miriam all'età di quindici anni, quando avrà il primo rapporto sessuale con lei, è «pronto a sfidare la morte, lieto di essere vaporizzato», come se quella società adulta in cui era approdato non gli desse altra scelta. A tutto ciò però Roland si ribellerà. I diari non sono l'unica cosa che brucia: dopo aver lasciato Miriam darà fuoco a tutti i testi che avrebbe dovuto leggere per il rientro a scuola. Tra quei libri spiccano alcuni titoli: *Tutto per amore* di Dryden, *Phedre* di Racine e le *Liriche scelte* di Goethe. È curioso il tema del suicidio che si insinua nelle trame di queste opere. Simbolico è forse il gesto di Roland che, bruciandole, è come se rifiutasse di togliersi la vita.

Curiosa è una riflessione che verte sul nome del protagonista. «Roland» è un nome che ci rimanda direttamente alle gesta eroiche della *Chanson de Roland*, Rolando è l'eroe paladino che affronta con coraggio la battaglia di Roncisvalle, in cui troverà la morte in maniera gloriosa. È un eroe medievale Rolando, che sacrifica la propria vita in battaglia in onore dei suoi ideali cavallereschi: sa che non può vincere, ma combatte lo stesso in nome del senso dell'onore e del dovere. In *Lezioni* ci troviamo davanti a una sorta di alter ego dell'eroe, seppur decontestualizzato e inevitabilmente parodistico. Baines è il protagonista indiscusso della nostra storia che si scontra con tutte le difficoltà che la vita gli pone davanti, cercando di emergere da una società liquida che tende a farlo diventare un uomo qualunque. Roland Baines è una sorta di cavaliere postmoderno senza armatura che, al contrario di quello medievale, non sacrifica la sua esistenza in onore di ideali assoluti, ma affronta le sue battaglie mosso dal fluire della vita, anche fallendo miseramente.

In occasione della morte del padre, alla vista del corpo senza vita, Roland pensa che «non c'era niente di tanto stupefacente né di orribile in un cadavere, dopo tutto. Semplice, banale assenza» (p. 343). Stessa cosa avverrà per la morte della madre: «ed ecco riapparire la semplice verità della morte, ogni volta stupefacente: l'assenza» (p. 452). Nonostante Roland tocchi con mano il corpo del padre, lui vede solo assenza, un'assenza priva di emozione. Stessa cosa accade con la madre: osserva la sua fisicità, ma percepisce immaterialità. Sembra di cadere quindi in un ossimoro, c'è una completa antitesi tra lui che vede i corpi ma percepisce la pura assenza. Questo accade perché, per Roland, essendo un ateo convinto, la morte è assenza di pensiero, di intelletto, il quale rende l'uomo libero di scegliere. La morte, quindi, per il protagonista non è salvifica.

Tra le ultime pagine del libro appare una metafora singolare. Il protagonista paragona la grande Storia del XXI secolo a un enorme libro. Come noi lettori che non vediamo l'ora di sapere come andrà a finire la storia del protagonista, Roland è curioso di conoscere come terminerà questo libro della grande Storia, in cui le domande in sospeso sono molte. «Per come la vedeva lui, anche solo uscire vivi dalla fine del ventunesimo secolo, dalla fine del libro, sarebbe stato un enorme successo» (p. 552): e infatti è così che termina il romanzo, Roland esce vivo da *Lezioni*, dopo aver imparato le sue lezioni, di vita e di storia. Che sia proprio in queste parole imperniata la sottile speranza nelle generazioni future, di sopravvivere a questo secolo disastroso?

La sua paura più grande nei confronti del futuro è la censura, ovvero la privazione della libertà d'espressione, perché è proprio grazie a essa che l'essere umano è reso libero, è grazie a essa che può mettere in atto il pensiero critico che lo contraddistingue. Ciò che ha sempre trascinato Roland nell'andare avanti è stata la curiosità. La curiosità che lo ha sempre portato oltre la banalità delle cose, la stessa curiosità che ci fornisce un motivo per proseguire, a prescindere da ciò che scopriremo.

Questa curiosità ha da sempre caratterizzato Roland: ce lo dice all'inizio del romanzo, quando ci racconta di aver sempre amato sin da ragazzo *Gioventù e altri racconti* di Joseph Conrad, un libro che conservava gelosamente, caratterizzato da una spiccata curiosità giovanile: «Gioventù curiosa, tenace, indomita nella sua sete di esperienza. 'Ah! Gioventù!', ripete il ritornello della storia» (p. 130).

Ciò che contraddistingue il romanzo postmoderno è sicuramente la metanarrativa, un elemento importante che porta lo scrittore oltre la narrazione: uscendo dal proprio personaggio, l'autore compie interessanti approfondimenti sulla scrittura, entrando in una sorta di contatto diretto con il lettore.

Sarà proprio nel 2020 che Roland avrà un ultimo incontro con Alissa, diventata ormai scrittrice di fama internazionale. In seguito alla lettura dell'ultimo romanzo della ex moglie, Roland pensa di aver trovato sé stesso dipinto in uno dei personaggi presenti nel libro; trattandosi però di un personaggio decisamente violento, Baines esigerà delle spiegazioni dalla ex moglie. Il chiarimento che Alissa darà a Roland rappresenta a tutti gli effetti il processo di scrittura, l'elaborazione del romanzo che lo stesso McEwan compie con le sue storie:

Devo proprio darti una lezione su come si legge un libro? Prendo a prestito. Invento. Saccheggio la mia vita. Prendo un po' dove capita, modifico, faccio tornare le cose come mi pare. Non te ne sei accorto? [...] Tutte le cose che mi sono capitate nella vita e anche tutte quelle che non mi sono capitate. Tutto quello che so, tutti quelli che ho conosciuto – tutto quello che è mio, mescolato con quello che invento. (p. 537)

La lezione di Alissa si fonde con quella di McEwan. L'autore, dando voce ad Alissa, spiega come nascono i suoi romanzi, mescolando abilmente ciò che è reale con ciò che non lo è. Come dichiara l'autore, Alissa «gli sta dicendo, in realtà, qualcosa in cui anch'io credo: non leggete un romanzo andando alla ricerca di voi stessi. Questa è una idea comune, secondo me, soprattutto a un pubblico di lettori giovani, ossessionati dall'importanza dell'Io». ⁷ È qui che troviamo l'elemento metanarrativo di McEwan, il quale ha utilizzato uno dei suoi personaggi meglio riusciti per parlare con i suoi lettori, fornendoci una sorta di linea guida con cui leggere i suoi libri.

⁷ BORRELLI 2023.

Concludendo, tornando in modo circolare all'inizio della narrazione, va citata l'epigrafe con cui McEwan apre il romanzo. «First we feel. Then we fall» è una frase che prende parte al lungo flusso di coscienza dei *Finnegans Wake* (1939) di James Joyce. «Prima percepiamo. Poi cadiamo», la sintesi di questi dodici capitoli che racchiude in sé il complesso fluire della vita, fatta di percezioni e storie che si intrecciano e sviluppano lungo un viaggio che non sappiamo quando terminerà. Un viaggio che può essere interrotto improvvisamente da una caduta, a volte controllabile, a volte irreversibile, che ci porta a prendere coscienza di quanto la nostra vita sia effimera e fuggevole.

Un organismo complesso come una persona alla fine muore e si trasforma in un mucchio disordinato di vari frammenti che sono costretti via via a separarsi. I morti non rifluiscono dentro la vita ordinata, non diventano vivi mai più, checché ne dicano o fingano di credere gli alti prelati. L'entropia è un concetto inquietante e meraviglioso, al cuore di tanta parte della fatica e dell'umano dolore. Ogni cosa, la vita soprattutto, precipita. (pp. 512-513)

Nota bibliografica

BAUMAN ZYGMUNT (2007), *Il disagio della postmodernità*, Milano, Mondadori

BORRELLI FRANCESCA, *Ian McEwan, in quella stanza comincia il romanzo, e finì la mia infanzia*, intervista per “Il Manifesto”, in sito web ilmanifesto.it/ian-mcewan, data ultima consultazione 17 dicembre 2023

CALVINO ITALO (2002), *Il cavaliere inesistente*, Milano, Mondadori

FERRARI ROBERTA (2012), *Ian McEwan*, Firenze, Le Lettere

FRANCESCHINI ENRICO (2018), *Ian McEwan si racconta*, intervista per “Il Libraio”, in sito web illibraio.it/news/narrativa/ian-mcewan, data ultima consultazione 17 dicembre 2023

GALIMBERTI UMBERTO (2023), *L'etica del viandante*, Milano, Feltrinelli

JONES AMY (2022), *The WD Interview: Ian McEwan*, intervista per il “Writer’s Digest”, in sito web writersdigest.interview-ian-mcewan, data ultima consultazione 17 dicembre 2023

LYOTARD JEAN-FRANÇOIS (2023), *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli

MCEWAN IAN (2023), *Lessons*, London, Vintage. Per la versione italiana si è fatto uso di *Lezioni*, traduzione di Susanna Basso, Torino, Einaudi, 2023

MCEWAN IAN, sito web <https://www.ianmcewan.com/>, data ultima consultazione 17 dicembre 2023

MORSELLI GUIDO (2022), *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi

REDAZIONE ANSA (2023), *Ian McEwan, in ‘Lezioni’ riflette su rapporto col tempo*, in sito web ansa.it/sito/notizie/cultura, data ultima consultazione 17 dicembre 2023

ROBERTS RYAN (2010), *Conversations with Ian McEwan*, manufactured in the United States of America, University Press of Mississippi

VIVIANI VALERIO (2002), *La storia e le storie: quattro romanzi contemporanei*, Pisa, Pacini

Heinrich Unterhofer

Das Schweigen der Sirenen

Eine Kurzerzählung für Sprechstimme, Elektronische Musik und ein live gespieltes Theremin.

Text: Franz Kafka (1883-1924)

Musik: Heinrich Unterhofer Dauer: 14 Min.

Es handelt sich um eine Musikperformance bestehend aus einer Elektronischen Klanginstallation, Sprechstimme und ein live gespieltes Theremin.

Philosophische Gespräche 2024 in Zusammenarbeit mit *Eurac Research*:

Autonomie und Humor

26.09. – 08.10. – 14.10.2024

Bozen/Bolzano – Schlanders/Silandro – Neumarkt/Egna.

Idee

Das Schweigen der Sirenen ist ein Prosastück von Franz Kafka, eine ironische Demontage eines Bildungs-Mythos, nämlich des Zwölften Gesanges aus der *Odyssee* von Homer. Der ursprünglich titellose Text entstand 1917 und wurde von Max Brod aus dem Nachlass ediert und mit *Das Schweigen der Sirenen* betitelt.

Die Musikalische Umsetzung wird nun als Monolog für eine Sprechstimme, Elektronischer Musik und ein live gespieltes Theremin komponiert.

Das Theremin, ist ein 1920 erfundenes elektronisches Musikinstrument. Es ist das einzige verbreitete Musikinstrument, das berührungslos gespielt wird und dabei direkt Töne erzeugt. Sein Name geht auf den Erfinder, den Russen Lew Termen, zurück, der sich in den USA Leon Theremin nannte. Beim Theremin steuert die Position der Hände gegenüber zwei Elektroden (als „Antennen“ oder Spielantennen fungierende Metallstäbe als Hochfrequenzsender) die Tonhöhe sowie die Lautstärke. Die Ausgabe des Tones erfolgt nach Verstärkung über einen Lautsprecher. Obwohl das Theremin in vielerlei Hinsicht eine Pionierrolle im Instrumentenbau einnahm, blieb sein Gebrauch auf musikalische Nischen beschränkt. Dabei kam es in so verschiedenen Bereichen wie neuer Musik, Science-Fiction-Filmen und experimenteller Pop-Musik zum Einsatz. Erst seit den 1990er Jahren hat es sich etwas popularisiert.

Vorbemerkung

In der ursprünglichen Fassung *Die Irrfahrten des Odysseus* wird unter anderem davon berichtet, wie sich Odysseus und seine Männer vor der Verlockung der Sirenen schützen, indem den Männern Wachs in die Ohren gestopft wird und Odysseus, der den Sirengesang hören möchte, am Mast angekettet wird. Bei Kafka werden die alten Formulierungen verändert,

indem Odysseus beide Schutzmittel an sich selbst erprobt, Mitstreiter gibt es hier nicht. Außerdem wird das Schweigen der Sirenen als neues entscheidendes Moment eingebracht.

Textinhalt

Der Einleitungssatz lautet:

„Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können.“

Die Mittel des Ohrenverstopfens und des Festbindens, die Odysseus wählt, werden vom anonymen Erzähler als völlig unwirksam bewertet. Jedoch daran dachte Odysseus nicht und er fuhr mit unschuldiger Freude über seine Mittelchen den Sirenen entgegen. Die noch schrecklichere Waffe als der Gesang ist aber das Schweigen der Sirenen und tatsächlich schwiegen sie, als Odysseus kam. Er nun dachte an seine Mittel Wachs und Ketten und wähnte sich durch sie vor dem Gesang geschützt. Er passierte die Gewässer der Sirenen unbeschadet und frei. Das dabei entstehende „Gefühl, aus eigener Kraft sie besiegt zu haben“, hat jedoch noch weit schlimmere Folgen als die Vernichtung; es führt zur „alles fortreibenden Überhebung“, der nichts Irdisches widerstehen könne. Umgekehrt wird Odysseus aber auch für die Sirenen selbst zum Objekt der Verlockung, wiewohl sie ihm gegenüber das Schweigen als eine noch weit furchtbarere Waffe als das Singen einsetzen. Ein überlieferter Anhang zu der Geschichte sagt, dass Odysseus sehr wohl bemerkte, dass die Sirenen schwiegen, dies aber mit List verbergen konnte.

Textanalyse

Der Erzähler sieht mit einer gewissen Skepsis und Herablassung auf Odysseus; nach seiner Einschätzung benutzt dieser „kindische“ Mittelchen, um sich vor der Macht der Sirenen zu retten. Odysseus aber zeichnet eine besondere Selbstgewissheit aus. Er glaubt an seine Mittel und lässt sich nicht verunsichern vom Hörensagen des Schreckens, vielmehr zeigt sich „der Anblick der Glückseligkeit“ in seinem Gesicht. Er ist der naive Held, der die Gefahr, die ihm droht, gelassen ignoriert. Aber im Gegensatz zur Vorstellung von Odysseus, dem Listenreichen, ist Kafkas Odysseus ein Tölpel. Die schlimme Waffe des Sirenschweigens deutet er um in sein spezielles Behütetsein aufgrund seiner „Mittelchen“. So entfernt er sich räumlich und innerlich ganz von den Sirenen, den ursprünglichen Objekten seiner Begierde. Und so wendet sich die Richtung des Verlangens. Die Sirenen sind nun diejenigen, die „nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus“ erhaschen wollen. Also ist der Beweis entsprechend dem Eingangssatz erbracht: die Mittelchen haben gerettet.

Der überlieferte Anhang sagt aber, dass Odysseus so listenreich war, dass „selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte“ und dass er den „obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild den Göttern entgegengehalten“ hat. Dies wäre nun allerdings tatsächlich ein Vorgehen nach der Art des Odysseus, wie man ihn kennt, und sicher kein kindisches Mittel, sondern eine raffinierte Inszenierung und Täuschung.

HEINRICH UNTERHOFER

Das Schweigen der Sirenen

Erzählung von Franz Kafka

für

Sprechstimme Ensemble und Theremin

PARTITUR

FRANZ KAFKA (1883-1924)

DAS SCHWEIGEN DER SIRENEN

Beweis dessen, dass auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können: Um sich vor den Sirenen zu bewahren, stopfte sich Odysseus Wachs in die Ohren und ließ sich am Mast festschmieden.

Ähnliches hätten natürlich seit jeher alle Reisenden tun können, außer denen, welche die Sirenen schon aus der Ferne verlockten, aber es war in der ganzen Welt bekannt, dass dies unmöglich helfen konnte. Der Sang der Sirenen durchdrang alles, und die Leidenschaft der Verführten hätte mehr als Ketten und Mast gesprengt.

Daran aber dachte Odysseus nicht, obwohl er davon vielleicht gehört hatte. Er vertraute vollständig der Handvoll Wachs und dem Gebinde Ketten und in unschuldiger Freude über seine Mittelchen fuhr er den Sirenen entgegen.

Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihr Schweigen.

Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, dass sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiss nicht.

Dem Gefühl, aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreisenden Überhebung kann nichts Irdisches widerstehen.

Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam, die gewaltigen Sängerrinnen nicht, sei es, dass sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen, sei es, dass der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ.

Odysseus aber, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen, und nur er sei behütet, es zu hören. Flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das tiefe Atmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien, die ungehört um ihn verklängen. Bald aber glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab, die Sirenen verschwanden förmlich vor seiner Entschlossenheit, und gerade als er ihnen am nächsten war, wusste er nichts mehr von ihnen.

Sie aber – schöner als jemals – streckten und drehten sich, ließen das schaurige Haar offen im Winde wehen und spannten die Krallen frei auf den Felsen. Sie wollten nicht mehr verführen, nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus wollten sie so lange als möglich erhaschen. Hätten die Sirenen Bewusstsein, sie wären damals vernichtet worden. So aber blieben sie, nur Odysseus ist ihnen entgangen.

Es wird übrigens noch ein Anhang hierzu überliefert. Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, dass selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte. Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, dass die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten.

FRANZ KAFKA (1883-1924)

IL SILENZIO DELLE SIRENE

Per dimostrare che anche mezzi insufficienti, persino puerili, possono procurare la salvezza: Per difendersi dalle sirene Ulisse si empi le orecchie di cera e si fece incatenare all'albero maestro.

Qualcosa di simile avrebbero potuto fare beninteso da sempre tutti i viaggiatori, tranne quelli che le sirene adescavano già da lontano, ma in tutto il mondo si sapeva che ciò era assolutamente inutile. Il canto delle sirene penetrava dappertutto, e la passione dei sedotti avrebbe spezzato altro che catene e alberi maestri!

Ma non a questo pensò Ulisse, benché forse ne avesse sentito parlare. Aveva piena fiducia in quella manciata di cera e nei nodi delle catene e, con gioia innocente per quei suoi mezzucci, navigò incontro alle sirene.

Senonché le sirene possiedono un'arma ancora più temibile del canto, cioè il loro silenzio.

Non è avvenuto, no, ma si potrebbe pensare che qualcuno si sia salvato dal loro canto, ma non certo dal loro silenzio.

Nessun mortale può resistere al sentimento di averle sconfitte con la propria forza e al travolgente orgoglio che ne deriva.

Di fatto all'arrivo di Ulisse le potenti cantatrici non cantarono, sia credendo che tanto avversario si potesse sopraffare solo col silenzio, sia dimenticando affatto di cantare alla vista della beatitudine che spirava il viso di Ulisse, il quale non pensava ad altro che a cera e catene.

Egli invece, diremo così, non udì il loro silenzio, credette che cantassero e immaginò che lui solo fosse preservato dall'udirle. Di sfuggita le vide girare il collo, respirare profondamente, notò i loro occhi pieni di lacrime, le labbra socchiuse, e reputò che tutto ciò facesse parte delle melodie che, non udite, si perdevano intorno a lui. Ma tutto ciò sfiorò soltanto il suo sguardo fisso alla lontananza, le sirene scomparvero, per così dire, di fronte alla sua risolutezza, e proprio quando era loro più vicino, egli non sapeva più nulla di loro.

Esse invece, più belle che mai, si stirarono, si girarono, esposero al vento i terrificanti capelli sciolti e allargarono gli artigli sopra le rocce. Non avevano più voglia di sedurre, volevano soltanto ghermire il più a lungo possibile lo splendore riflesso dagli occhi di Ulisse. Se le sirene fossero esseri coscienti, quella volta sarebbero rimaste annientate. Sopravvissero invece, e avvenne soltanto che Ulisse potesse scampare.

La tradizione però aggiunge qui ancora un'appendice. Ulisse, dicono, era così ricco di astuzie, era una tale volpe che nemmeno il Fato poteva penetrare il suo cuore. Può darsi – benché non riesca comprensibile alla mente umana – che realmente si sia accorto che le sirene tacevano e in certo qual modo abbia soltanto opposto come uno scudo a loro e agli dei la sopra descritta finzione.

Das Schweigen der Sirenen

Text: Franz Kafka

Musik: Heinrich Unterhofer

Fluktuierend ♩ = 92

Sprechstimme

Theremin

Synth

Horn in F

Orgel

Violine

Viola

Violoncello

Kontrabass

E-Bass

Drum Set

Intermittente come un sonar libero

10 "



3

Beweis dessen, dass auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können:

08 "

ppp

ppp

4 Um sich vor den Sirenen zu bewahren, stopfte sich Odysseus Wachs in die Ohren und ließ sich am Mast festschmieden.

10 "



Ähnliches hätten natürlich seit jeher alle Reisenden tun können, außer denen, welche die Sirenen schon aus der Ferne verlockten,

5

aber es war in der ganzen Welt bekannt, dass dies unmöglich helfen konnte. Der Sang der Sirenen durchdrang alles, und die Leidenschaft der Verführten hätte mehr als Ketten und Mast gesprengt.

9

Musical score for measures 9-14. The score is written for a grand piano and includes a double bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a complex texture with multiple staves. The right hand plays a melodic line with five-fingered patterns (marked '5') and a bass line with three-fingered patterns (marked '3'). The left hand plays a bass line with three-fingered patterns (marked '3') and a low register accompaniment with five-fingered patterns (marked '5'). The dynamic marking is *ppp* (pianissimo) throughout the section.



15

Musical score for measures 15-19. The score is written for a grand piano and includes a double bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a complex texture with multiple staves. The right hand plays a melodic line with five-fingered patterns (marked '5') and a bass line with three-fingered patterns (marked '3'). The left hand plays a bass line with three-fingered patterns (marked '3') and a low register accompaniment with five-fingered patterns (marked '5'). The dynamic markings are *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The score includes a double bass line with a complex texture, including a low register accompaniment with five-fingered patterns (marked '5') and a bass line with three-fingered patterns (marked '3'). The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano) throughout the section.

20

Musical score for measures 20-22. The score consists of nine staves. The top three staves (treble clef) show melodic lines with dynamics *mp* and *f*. The fourth staff (treble clef) contains rests. The fifth staff (treble clef) features a melodic line with a five-finger pattern (5) and a slur. The sixth staff (bass clef) features a melodic line with a three-finger pattern (3) and a slur. The seventh staff (bass clef) contains rests. The eighth staff (bass clef) features a melodic line with a five-finger pattern (5) and a slur. The bottom two staves (bass clef) feature a complex rhythmic pattern with slurs and dynamic markings *f* and *mf*.



23

Musical score for measures 23-28. The score consists of nine staves. The top three staves (treble clef) show melodic lines with slurs and dynamic markings *f* and *mf*. The fourth staff (treble clef) contains rests. The fifth staff (treble clef) features a melodic line with a five-finger pattern (5) and a slur. The sixth staff (bass clef) features a melodic line with a three-finger pattern (3) and a slur. The seventh staff (bass clef) contains rests. The eighth staff (bass clef) features a melodic line with a five-finger pattern (5) and a slur. The bottom two staves (bass clef) feature a complex rhythmic pattern with slurs and dynamic markings *f* and *mf*.

Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, **nämlich ihr Schweigen.**

36

10"



Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, dass sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiss nicht.

38

10"

Dem Gefühl, aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreibenden Überhebung
kann nichts Irdisches widerstehen.

39

Intermittente come un sonar libero

10 "



Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam, die gewaltigen Sängerinnen nicht, sei es, dass sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen, sei es, dass der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ.

40

20 "

41

Musical score for measures 41-46. The score is written for a grand piano and includes a double bass line. The upper staves (treble clef) feature sustained chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The lower staves (bass clef) feature a complex rhythmic accompaniment with triplets and quintuplets. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. A double bar line with repeat dots is located at the end of measure 46.



47

Musical score for measures 47-52. The score is written for a grand piano and includes a double bass line. The upper staves (treble clef) feature sustained chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The lower staves (bass clef) feature a complex rhythmic accompaniment with triplets and quintuplets. Dynamics include *f*. The score is divided into two first endings (1. and 2.) by a double bar line with repeat dots. A double bar line with repeat dots is located at the end of measure 52.

53

Musical score for measures 53-55. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins in measure 53 with a rest, then in measure 54 has a melodic phrase consisting of five eighth notes. The instruction "Intermittente come un sonar libero" is written above the vocal line in measure 55. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand, with triplets and quintuplets in the left hand. Dynamics range from *p* (piano) to *mp* (mezzo-piano).



56

Musical score for measures 56-58. The score continues from the previous page and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line has rests in measures 56 and 57, and begins in measure 58 with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern and triplet/quintuplet figures in the left hand. Dynamics are *p* and *mp*.

59

Odysseus aber, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen, und nur er sei behütet, es zu hören.

10 "

Musical score for measures 59-60. The score consists of ten staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first five staves are for the vocal line, and the last five are for the piano accompaniment. The piano part includes a double bass line and a grand staff. The score shows a series of rests in the vocal line, indicating a period of silence. The piano accompaniment features a series of sustained notes, with a *ppp* (pianissimo) dynamic marking. A fermata is placed over the final note of the piano part. A box in the top right corner indicates a duration of 10 seconds.



60

Flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das tiefe Atmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien, die ungehört um ihn verklängen.

15 "

Musical score for measures 60-61. The score consists of ten staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first five staves are for the vocal line, and the last five are for the piano accompaniment. The piano part includes a double bass line and a grand staff. The score shows a series of rests in the vocal line, indicating a period of silence. The piano accompaniment features a series of sustained notes, with a *ppp* (pianissimo) dynamic marking. A fermata is placed over the final note of the piano part. A box in the top right corner indicates a duration of 15 seconds. The text "Intermittente come un sonar libero" is written above the first staff.

Bald aber glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab, die Sirenen verschwanden förmlich vor seiner Entschlossenheit, und gerade als er ihnen am nächsten war, wusste er nichts mehr von ihnen.

61

15 "

Musical score for measures 61-75. The score is written for a grand piano with multiple staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The music consists of a single chord, C major, held for the entire duration of 15 seconds. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a double bass clef. The score is marked with a double bar line at the beginning and end.



62

Musical score for measures 62-66. The score is written for a grand piano with multiple staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The music consists of a single chord, C major, held for the entire duration of 5 measures. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a double bass clef. The score is marked with a double bar line at the beginning and end. The score includes dynamic markings such as *p*, *ff*, and *f*. The score also includes fingering numbers (5, 6) and articulation marks (accents, slurs). The score is marked with a double bar line at the beginning and end.

67

Musical score for measures 67-71. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a double bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. The first two staves (Violin I and Violin II) have long horizontal lines indicating sustained notes. The third staff (Viola) has a long horizontal line with a *ff* dynamic marking. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a long horizontal line with a *pizz.* marking and a triplet. The fifth staff (Double Bass) has a long horizontal line with a *f* marking and a triplet. The sixth staff (Double Bass) has a long horizontal line with a *f* marking and a triplet. The seventh staff (Double Bass) has a long horizontal line with a *f* marking and a triplet. The eighth staff (Double Bass) has a long horizontal line with a *f* marking and a triplet.

72

Musical score for measures 72-76. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a double bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. The first two staves (Violin I and Violin II) have long horizontal lines indicating sustained notes. The third staff (Viola) has a long horizontal line with a *f* marking and a triplet. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a long horizontal line with a *f* marking and a triplet. The fifth staff (Double Bass) has a long horizontal line with a *f* marking and a triplet. The sixth staff (Double Bass) has a long horizontal line with a *f* marking and a triplet. The seventh staff (Double Bass) has a long horizontal line with a *f* marking and a triplet. The eighth staff (Double Bass) has a long horizontal line with a *f* marking and a triplet.

Musical score for measures 76-79. The score is written for a piano and includes a double bass line. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and quintuplets. The double bass line is marked with *pizz.* and *f*. The score is divided into four measures, each containing a complex rhythmic pattern. The piano part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The double bass line has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four measures, each containing a complex rhythmic pattern. The piano part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The double bass line has a bass clef and a key signature of one sharp (F#).



Musical score for measures 80-83. The score is written for a piano and includes a double bass line. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and quintuplets. The double bass line is marked with *pizz.* and *f*. The score is divided into four measures, each containing a complex rhythmic pattern. The piano part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The double bass line has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four measures, each containing a complex rhythmic pattern. The piano part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The double bass line has a bass clef and a key signature of one sharp (F#).

Musical score for measures 86-90. The score consists of nine staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with a dynamic marking of *p* and a slur over the first two measures. The second staff (treble clef) is empty. The third staff (treble clef) features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a slur over the first two measures. The fourth staff (treble clef) features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The fifth staff (bass clef) features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The sixth staff (bass clef) features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The seventh staff (bass clef) features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The eighth staff (bass clef) features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The ninth staff (bass clef) features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.



Musical score for measures 91-95. The score consists of nine staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with a dynamic marking of *p* and a slur over the first two measures. The second staff (treble clef) is empty. The third staff (treble clef) features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a slur over the first two measures. The fourth staff (treble clef) features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The fifth staff (bass clef) features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The sixth staff (bass clef) features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The seventh staff (bass clef) features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The eighth staff (bass clef) features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The ninth staff (bass clef) features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Sie aber - schöner als jemals - streckten und drehten sich, ließen das schaurige Haar offen im Winde wehen und spannten die Krallen frei auf den Felsen. Sie wollten nicht mehr verführen, nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus wollten sie so lange als möglich erhaschen.

96

25 "

96

25 "



97

12 "

97

12 "

98

Musical score for measures 98-101. The score is written for a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The dynamics are marked as *mf*, *ff*, *f*, and *ff*. The score features a complex texture with multiple layers of music. The upper staves contain melodic lines with slurs and fingerings (5 and 6). The middle staves contain rhythmic patterns with triplets and slurs. The lower staves contain a dense, repetitive rhythmic pattern in the bass clef, likely representing a piano accompaniment. The measures are divided into four measures per system.



102

Musical score for measures 102-105. The score is written for a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The dynamics are marked as *ff*. The score features a complex texture with multiple layers of music. The upper staves contain melodic lines with slurs and fingerings (5 and 6). The middle staves contain rhythmic patterns with triplets and slurs. The lower staves contain a dense, repetitive rhythmic pattern in the bass clef, likely representing a piano accompaniment. The measures are divided into four measures per system.

Musical score for page 106, measures 106-110. The score is written for a grand piano and includes a double bass line. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score features a complex texture with multiple staves. The upper staves contain melodic lines with sixteenth-note patterns and slurs. The lower staves contain harmonic accompaniment, including a prominent bass line with triplet patterns. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in the first measure. The score concludes with a double bar line.

Musical score for page 111, measures 111-114. The score is written for a grand piano and includes a double bass line. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score features a complex texture with multiple staves. The upper staves contain melodic lines with sixteenth-note patterns and slurs. The lower staves contain harmonic accompaniment, including a prominent bass line with triplet patterns. The dynamic marking *f* (forte) is present in the first measure. The score concludes with a double bar line.

115

Musical score for measures 115-119. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The upper staves show melodic lines with various ornaments and phrasing marks. The bottom staff shows a dense piano accompaniment with a repeating rhythmic motif.

120

Musical score for measures 120-124. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The upper staves show melodic lines with various ornaments and phrasing marks. The bottom staff shows a dense piano accompaniment with a repeating rhythmic motif.

Musical score for measures 125-129. The score includes staves for strings, woodwinds, brass, and piano. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and quintuplets. The strings play a sustained harmonic. The woodwinds and brass have specific melodic lines with slurs and accents.



Es wird übrigens noch ein Anhang hierzu überliefert. Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, dass selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte. Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, dass die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegeng gehalten.

Musical score for measures 130-132. The score includes staves for strings, woodwinds, brass, and piano. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and quintuplets. The strings play a sustained harmonic. The woodwinds and brass have specific melodic lines with slurs and accents. A box containing "33" is present in the upper right corner of the score area.

133

Musical score for measures 133-136. The score is written for a piano and includes a double bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns and triplets. The double bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The notation includes slurs, ties, and various articulation marks.



137

Musical score for measures 137-140. The score continues from the previous page and features similar instrumentation and notation. The piano part continues with intricate sixteenth-note patterns and triplets. The double bass line remains consistent with the previous measures. The score includes dynamic markings and detailed fingering instructions. The notation includes slurs, ties, and various articulation marks.

142

Musical score for measures 142-146. The score is written for a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The music features a complex texture with multiple voices. The upper voices (treble clefs) contain melodic lines with sixteenth-note runs and slurs. The lower voices (bass clefs) contain rhythmic accompaniment, including triplets and sixteenth-note patterns. A double bar line is present at the end of measure 146.

147

Musical score for measures 147-151. The score is written for a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The music continues from the previous page. The upper voices (treble clefs) contain melodic lines with sixteenth-note runs and slurs. The lower voices (bass clefs) contain rhythmic accompaniment, including triplets and sixteenth-note patterns. A double bar line is present at the end of measure 151.

Musical score for page 151, measures 1-4. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns with slurs and fingering (5, 6). The bass clef part includes triplets of eighth notes. The piano part is marked with a forte (*f*) dynamic. The score is divided into four measures, each containing a full system of staves.



Musical score for page 155, measures 1-5. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns with slurs and fingering (5). The bass clef part includes triplets of eighth notes. The piano part is marked with a forte (*f*) dynamic. The score is divided into five measures, each containing a full system of staves.

160

Musical score for measures 160-164. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) and a double bass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score features a complex rhythmic pattern with triplets and quintuplets. The double bass part includes a section marked 'arco' (arco) and a section marked 'p' (piano). The score is divided into five measures, with the first measure starting with a double bar line and a repeat sign. The second measure contains a fermata over a whole note. The third and fourth measures contain a fermata over a whole note. The fifth measure contains a fermata over a whole note. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the Violin I and II parts, a C-clef for the Viola part, and a bass clef for the Cello and Double Bass parts. The double bass part includes a section marked 'arco' (arco) and a section marked 'p' (piano).



165

Musical score for measures 165-169. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) and a double bass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score features a complex rhythmic pattern with triplets and quintuplets. The double bass part includes a section marked 'arco' (arco) and a section marked 'p' (piano). The score is divided into five measures, with the first measure starting with a double bar line and a repeat sign. The second measure contains a fermata over a whole note. The third and fourth measures contain a fermata over a whole note. The fifth measure contains a fermata over a whole note. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the Violin I and II parts, a C-clef for the Viola part, and a bass clef for the Cello and Double Bass parts. The double bass part includes a section marked 'arco' (arco) and a section marked 'p' (piano).

170

Musical score for measures 170-174. The score is written for a grand piano and includes a double bass line. The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A prominent feature is the use of triplets in the right hand, with a '3' above the notes. The left hand features a steady eighth-note accompaniment. A 'gliss.' marking is present in the second staff, indicating a glissando effect. The score is organized into five measures, with a repeat sign at the beginning of the first measure.



175

Musical score for measures 175-179. The score is written for a grand piano and includes a double bass line. The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A prominent feature is the use of triplets in the right hand, with a '3' above the notes. The left hand features a steady eighth-note accompaniment. A 'gliss.' marking is present in the second staff, indicating a glissando effect. The score is organized into five measures, with a repeat sign at the beginning of the first measure.

180

Musical score for measures 180-184. The score is written for a piano and includes a double bass line. The piano part features a complex texture with multiple staves. The right hand plays a melodic line with a five-finger pattern (5) and a triplet (3). The left hand plays a bass line with a triplet (3) and a pizzicato (pizz.) section marked *ff*. The double bass line features a rhythmic pattern with a triplet (3) and a pizzicato (pizz.) section marked *ff*. The score is marked with a double bar line at the beginning and end of the section.



185

Musical score for measures 185-189. The score is written for a piano and includes a double bass line. The piano part features a complex texture with multiple staves. The right hand plays a melodic line with a five-finger pattern (5) and a triplet (3). The left hand plays a bass line with a triplet (3) and a pizzicato (pizz.) section marked *ff*. The double bass line features a rhythmic pattern with a triplet (3) and a pizzicato (pizz.) section marked *ff*. The score is marked with a double bar line at the beginning and end of the section.

190

Musical score for measures 190-194. The score consists of eight staves. The top two staves (treble clef) feature melodic lines with long, sweeping slurs. The third and fourth staves (treble clef) are mostly empty. The fifth and sixth staves (treble and bass clef) contain rhythmic patterns with triplets and quintuplets, marked with *mf*. The seventh and eighth staves (bass clef) feature a continuous, dense rhythmic texture, also marked with *mf*. A double bar line is present at the end of measure 194.



195

Musical score for measures 195-199. The score consists of eight staves. The top two staves (treble clef) are mostly empty, with a few notes in measure 198. The third and fourth staves (treble clef) are empty. The fifth and sixth staves (treble and bass clef) contain rhythmic patterns with triplets and quintuplets, marked with *mp*. The seventh and eighth staves (bass clef) feature a continuous, dense rhythmic texture, marked with *mf*. In measure 198, there is a section marked *ppp* with the instruction "Intermittente come un sonar libero" and a series of notes on a single staff. A double bar line is present at the end of measure 199.

199

Musical score for measures 199-201. The score is written for a piano and includes a double bass line. The piano part features a melodic line with five-fingered runs and triplet patterns, and a bass line with sustained notes. The double bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *p* and *mp*. A double bar line is present at the end of measure 201.

202

Musical score for measures 202-204. The score is written for a piano and includes a double bass line. The piano part features a melodic line with five-fingered runs and triplet patterns, and a bass line with sustained notes. The double bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *p* and *ppp*. The instruction "Intermittente come un sonar libero" is written above the first staff. A double bar line is present at the end of measure 204.

interviste

Elliott Erwitt

Tutto è serio. Tutto non è serio

Intervista di Valentina Carmi (1997)



Copertina di *Vita da cani* di Elliott Erwitt, Phaidon 2004

Può essere un po' banale dire che l'umorismo di Elliott Erwitt è tipicamente ebraico, ma esso ha quella tipica vena amara, tragicomica, talvolta surreale e soprattutto autoironica che rappresenta il filo rosso che ha radici persino nella Bibbia, come ricorda Moni Ovadia – che di comicità ebraica certo si intende – citando la risata di Abramo, e prosegue nelle barzellette yiddish, negli spettacoli dei Fratelli Marx arrivando persino ad Albert Einstein.

Elio Romano Erwitz, meglio noto come Elliott Erwitt, è nato a Parigi nel 1928 da una famiglia di origini russe, è vissuto in Italia fino al 1938 e si è trasferito a New York in seguito alle leggi razziali. È noto soprattutto come “il fotografo dei cani”, ma, anche se in parte vera, questa etichetta è a dir poco riduttiva, poiché egli fu un grande fotografo e tra i primissimi soci della storica agenzia *Magnum* fondata tra gli altri da Henri Cartier Bresson a Parigi nel 1947.

Erwitt, oltre che fotografo, è stato regista cinematografico e fotografo di scena e sua è la famosissima immagine di tutto il cast de *Gli spostati* (Reno, Nevada, 1960), della quale a

domanda di un giornalista sul come fosse riuscito a fare una foto così bella, lui rispose «li ho messi tutti lì e li ho fotografati».

La prima volta che personalmente sentii parlare di lui fu nel 1984 quando mia sorella, che all'epoca faceva l'attrice, interpretò tutti i ruoli femminili in una serie di sketch comici che erano stati commissionati a Erwitte dalla Bbc. Due cose sono legate a quel ricordo. Primo: che tutta la troupe rimase bloccata in una villa palladiana per un sacco di giorni per via della famosa nevicata di quell'anno; secondo: che mia sorella conobbe proprio su quel set il suo futuro marito, Lee Orloff, tecnico del suono, nonché amico di Erwitte. Alla fine, la serie della Bbc fu finita, fu bellissima e divertente e Antonia e Lee chiamarono uno dei loro due figli Elliott.

In seguito lo incontrai a casa di Ferdinando Scianna quando nei primi anni Novanta lavoravo per la rivista "Photo". Mi colpirono subito la sua gentilezza, l'ironia e un certo distacco. Fu in quell'occasione che gli sentii dire a un altro fotografo che si trovava lì a cena e che gli diceva «io non so come riesci a essere così bravo nel fare le foto a colori» (c'è spesso un certo snobismo che fa ritenere che le foto in bianco e nero siano più profonde e importanti), «sai, apro la macchina fotografica, ci metto dentro un rullino a colori, la chiudo e poi scatto».

Lo incontrai per la terza volta nel 1997 in occasione della sua mostra 100+1 Elliott Erwitte (a cura di Roberto Koch, Alessandra Mauro e Paola Bergna dell'Agenzia *Contrasto*, che in Italia rappresenta *Magnum*), dove ebbi il piacere di intervistarlo sempre per la rivista "Photo". Anche in questo caso fu gentile e delicato, a tal punto che, una volta tornato a New York, mi chiamò per dirmi che l'aveva letta e quanto gli era piaciuta.

Purtroppo, Elliott Erwitte ci ha lasciati nel 2023 e con lui se ne è andato davvero un pezzo di storia della fotografia.

Prima di riproporre qui di seguito l'intervista che si svolse al tavolino di un caffè, ecco alcuni frammenti della sua introduzione presente nel catalogo della mostra, e che dicono molto di lui.

Mi accade raramente di costruire le mie foto. Le aspetto... non metto loro fretta. A volte, ti sembra che stia per accadere qualcosa e allora aspetti. Può andare bene oppure no. Qualcosa può effettivamente succedere, ed è questa la cosa meravigliosa delle foto. Non è che sia contrario alle foto costruite, o ad altro. A patto che non si tratti di barare o di lavorare con falsi intenti. Persino aspettare significa in un certo senso disporre e manipolare. Ti stai preparando a inquadrare l'evento, quando accade, nel modo in cui vuoi che venga inquadrato. Forse sto cadendo in contraddizione. Be', e allora?

Forse tutte le lezioni della mia vita – disastri coniugali, separazioni traumatiche, il senso di perdita quasi insopportabile dovuto al non poter vedere i miei bambini crescere ogni giorno davanti ai miei occhi – semplicemente non le ho percepite. Forse sono stupido. Oppure sono un romantico. Lo si vede dalle mie foto. Oppure dovete prendermi in parola.

Se davvero le mie immagini aiutano qualcuno a vedere le cose in modo diverso, probabilmente è perché si impara a osservare le cose in modo non serio. Tutto è serio. Tutto non è serio».

Innanzitutto, una curiosità, ti annoiano le interviste?

Un po'. Il problema è che ho veramente poco da dire.

Tu sostieni giustamente che le fotografie parlano da sole.

Dovrebbero.

Però nei tuoi libri si leggono spesso delle introduzioni che sono belle quasi quanto le tue fotografie. Ti interessa anche la parola scritta?

Beh, sì, scrivo lettere, cartoline...

Leggendo i tuoi testi o anche solo parlando con te si capiscono tante cose.

Davvero? Scrivo perché mi dicono che bisogna farlo. Di solito non ti lasciano fare libri senza parole.

Trovo che tu sia divertente anche quando scrivi.

Non so, non cerco di essere divertente.

Quello che faccio è cercare di non riempire più di una pagina, soprattutto se scrivo una lettera. Bisogna essere brevi.

Però alcuni dei tuoi testi, per esempio l'introduzione del tuo libro *Dedicato al cane* è piuttosto lungo, diverse pagine.

Davvero? Be' non ho specificato la lunghezza della pagina.

Le tue fotografie sono leggere e profonde allo stesso tempo, riesci a essere così anche nella vita?

Questa risposta possono darla soltanto gli altri, chi mi conosce bene.

Non tanto nella vita privata, piuttosto nelle cose di tutti i giorni: riesci a vedere la vita con leggerezza?

Penso che sia meglio ridere che piangere.

Cos'è il senso dell'umorismo?

Il punto fondamentale è che l'umorismo non può essere definito.

Gli inglesi dicono che l'umorismo è come una rana, se la tagli a pezzi è morta.

Il tuo è sottile e autoironico, del tipo la vita è tragica allora tanto vale ridere.

Più o meno.

Hai scritto una volta che l'umorismo non è tanto nella situazione ma nella foto in sé.

Ho scritto così?

È vero che una delle tue fotografie preferite è quella del bambino nero che si punta alla tempia una pistola giocattolo con un gran sorriso?

Sì, mi piace perché è tragica e ridicola allo stesso tempo.

Perché il bambino si sta sparando?

Perché è nero.

E perché ride?

Perché non sa quello che sta facendo.

Sei nato a Parigi, hai vissuto a Milano, Los Angeles e New York. C'è una di queste che consideri la tua città?

Sì, New York, perché è viva, ha molta energia. Potrei vivere ovunque ma le mie vere radici sono a New York ed è lì che ho il mio studio e la mia casa.

Qual è il tuo film preferito?

È un film che non vedo da molto tempo, *Dies Irae* di Carl Dreyer, parla di streghe. Al secondo posto c'è *Umberto D* di De Sica, trovo che sia molto profondo, molto triste, un grande film.

Un romanzo?

Non leggo molto, ma forse Pinocchio, sì, Pinocchio lo ricordo bene e mi piace molto.

Quando hai iniziato a fare il fotografo avevi in mente un maestro?

Ho iniziato a fotografare perché era un modo di guadagnarsi la vita senza padroni e senza troppo sforzo.

Anche a fare il fotografo si fa fatica.

Meno che sollevare pesi.

Hai scritto da qualche parte che negli anni Quaranta vivevi come un beatnik, prima ancora che nascesse un vero e proprio movimento.

Vero però, non finto. Senza barba, senza pantaloni rotti e soprattutto senza denaro. Anche oggi ci sono quelli che si atteggiavano e poi vanno all' American Express a ritirare i soldi.

Hai mai frequentato il movimento on the road?

No, non mi è mai interessato per niente, i gruppi non mi piacciono. Le persone che si mettono insieme e dicono «ecco noi siamo tutti così» mi danno proprio fastidio.

Fa un po' parrocchia?

Almeno in chiesa c'è della bella musica.

Quale musica ami?

La musica barocca, il violoncello, poi mi piace il jazz. La musica che odio è il rap, mi fa schifo in una maniera pazzesca, non posso proprio sentirlo e purtroppo ai miei figli piace.

Sei contento di essere Elliott Erwitt?

Non ho scelta, devo rassegnarmi.

Se non fossi Erwitt chi vorresti essere?

Mickey Mouse. O forse Pluto.

Pluto non parla.

No abbaia.

Spesso abbaï ai cani quando li fotografi...

Solo quando ho qualcosa da dire.

E loro capiscono?

A volte capiscono e mi rispondono, altre mi ignorano.

È divertente la foto di quel minuscolo cagnolino che salta, e fa ridere sapere che lui saltava ogni volta che tu gli abbaïavi.

Sì, lui era molto nervoso. Certi cani sono nervosi.

Già, soprattutto quelli di taglia piccola. Forse vorrebbero essere più grandi?

Non so, bisognerebbe chiederlo al loro psicanalista.

Ai cani abbaï e con gli umani come ti comporti quando li fotografi?

Uso la trombetta per farli sorridere.

E non avevi anche un naso rosso da clown?

Sì, ma il naso rosso l'ho perso. Adesso uso un uovo fritto che ho comprato in Giappone. Tengo tutto insieme nel mio equipaggiamento.

Funziona?

Sì, funziona.

Perché ami fotografare i cani?

Perché sono un po' ovunque, mentre se dovessi fotografare elefanti o giraffe sarebbe più difficile. E poi i cani hanno un carattere umano. Fotografo ciò che amo, i cani, i bambini, le donne.

Sei diventato membro di *Magnum Photos* fin dai primi tempi della sua fondazione e ne sei stato anche presidente. Cosa rappresenta per te?

Fu importante per me entrare nella migliore agenzia ed essere vicino ai fotografi che ammiravo. Sono lì dal 1953, vuol dire che ci credo.

C'è dialogo tra i fotografi di *Magnum*?

Ci sono fotografi bravissimi, alcuni amicissimi e altri che...sono lì. Non si può amare tutti, sarebbe troppo noioso.

Torniamo a Mickey Mouse e a Pluto: se non fossi uno di loro due chi vorresti essere?

Gesù aveva il senso dell'umorismo? Penso di no, lasciamo stare. Forse Buster Keaton o Charlie Chaplin, ma credo che Chaplin da un punto di vista umano fosse un po'...non so. Sì, penso Buster Keaton, mi piace anche il suo nome, "buster".

segnalazioni

[Luisa Bertolini]

Lino Di Lallo, *Ghiribizzo pinocchiesco*, Foligno, Il Formichiere, 2024



Cosa si potrebbe dire di nuovo sull'intramontabile *Pinocchio*? Il romanzo di Carlo Collodi è stato letto in tutte le lingue del mondo, come dimostra l'*Atlante Pinocchio* da poco uscito per Treccani, è stato interpretato e commentato dai più insigni filologi, critici letterari e persino teologi; il personaggio è stato disegnato e dipinto da esperti illustratori, è entrato nel mondo dei fumetti e del cinema, è diventato una statua e un asteroide. Eppure Lino di Lallo ha trovato un approccio inedito, si è lasciato «ghiribizzare» accostando per analogia o assonanza citazioni dotte, aforismi di invenzione, giochi di parole e di immagini, collage postali fatti di francobolli e buste per aereo. «Areoplanico» è proprio l'aggettivo futurista adatto al naso pinocchiesco che esce, a mo' di aereo, dal profilo dei personaggi illustrati.

Lino di Lallo apre dunque il libro di Collodi e ogni pagina o, meglio, ogni riga sono lo spunto per la fantasia e le invenzioni «ritrovate à grillo». Si tratta di un'espressione tratta dalle *Rime ad imitazione dei Grotteschi* del pittore e scrittore cinquecentesco Giovan Paolo Lomazzo che al nostro artista deve piacere molto sia per l'uso del gioco linguistico spinto fino al nonsense, sia per la passione per il dialetto. Così, ad esempio, le pagine dedicate al gatto e alla volpe sono occasione per un elenco di cognomi come Volpe, Dalla Volpe, ecc. oppure per la consultazione della "Gazzetta Ufficiale" alla ricerca di aneddoti bizzarri sui cognomi.

Il ruolo centrale in questi scherzi dell'autore è però il naso, tema che egli tratta nella seconda parte del libro con il titolo *Biblionasografia*. Come nei quattro volumi sul colore *Tavolozza d'autore. Il grande libro dei colori fantasmati* (2018-2021, per Il Formichiere), Di Lallo ci presenta qui una coltissima raccolta di citazioni che abbondano di aggettivi e termini destinati questa volta al naso, all'origine di capriole inventive e similitudini inaspettate, intrise di comicità. Prende avvio da un lungo passo de *Il padre Naso*, tratto dall'epistolario di Giovan Battista Marino, che raccoglie l'elenco più lungo, in letteratura, di definizioni e aggettivi dedicati alla protuberanza del nostro volto nello sfogo incattivito ed esorbitante dello scrittore barocco; ne cito solo una parte:

Il vostro naso [...] spicca dalla faccia con larghe radici dilatando l'ali e viene piano piano piramidalmente scemando infino alla sua estremità caminando verso il mezzo si contorce a guisa di oncinio, alla man manca un cotal poco, e quivi è noccioluto, bitorcioluto, tronfo, spruchiato, rincriciato, ringallucito, con certe brognole scrofolose a foggia di limoncello, ò di cedrolotto.

Il passo, che non richiede commenti, si conclude con l'osservazione: «onde chi s'intende d'ortografie potrebbe dire che è un Naso col dittongo» (141-142).

Di Lallo non ricorre soltanto ai rimandi letterari e naturalmente per le variazioni attorno al naso servono bene descrizioni di medici ed esperti di fisiognomica, di scrittori dialettali, lessici, dizionari e molto altro. L'accumulo delle citazioni è davvero sorprendente e si deve gustare con estrema lentezza perché denso di inciampi e curiosità che non possono che concludersi con Cyrano de Bergerac («Questo naso che mi precede ovunque di un quarto d'ora») e Nicolaj Gogol («E chi vi è scappato, un domestico? – Macché domestico! Allora non sarebbe una bricconata tanto grande! M'è scappato... il naso...»)

[Elettra Vassallo]

Maurizio De Fazio, Lello Padiglione, Pierluca Sabatino, *Granchi rosa*, Milano, Leonardo, 1991



Una sera a cena al Cavallino Bianco, a Bolzano, dopo una conferenza molto impegnata su Italo Calvino tenuta dal Prof. Scarpa, un rilassante momento conviviale con il docente e gli interessatissimi partecipanti. Complice l'ottima cena e il vino, non so bene perché, mi viene il desiderio di raccontare, così per ridere, una delle innumerevoli marachelle di mia figlia Elena che combinava quando frequentava l'ultimo anno delle medie o il primo delle superiori, non ricordo con precisione. «Mia figlia, che ora non è più una ragazzina ed è diventata molto più seria di un tempo, si divertì a contraffare dei francobolli che poi, incredibilmente, incollati su delle cartoline, fecero sì che queste raggiunsero i destinatari senza che nessuno li intercettasse o pensasse che il tutto non era per niente regolare».

Mi sembrava di raccontare un fatto insolito e divertente; ma il Prof. Scarpa, dottissimo e sempre preciso, ci disse che esisteva un libro sull'argomento, che raccontava di una vera truffa che fu individuata e quindi sventata e sulla quale esisteva una pubblicazione: *Granchi rosa*. Il mio racconto mi sembrò meno originale e, lì per lì, accantonai completamente l'accaduto.

La cosa senza dubbio molto strana è che, nei giorni successivi, tentando di rimettere in ordine la libreria nella stanza di mia figlia, sovraccarica anche per colpa dei miei libri, trovai proprio il libro *Granchi rosa* nella prima edizione stampata. Ma cosa era successo? Era stato il libro a stimolare la fantasia sfrenata di un'adolescente inquieta o, viceversa, l'adolescente, molto più curiosa di quanto io immaginassi, si era documentata sulla bibliografia esistente in merito denotando una maturità per me impensabile? Ho chiesto lumi anche a lei, ma non si ricor-

dava, se non vagamente, l'accaduto, lo scherzo che aveva architettato insieme alla sua amica del cuore Valentina.

Mi precipitai a raccontare lo straordinario ritrovamento a Luisa e le portai immediatamente il libretto. Ne fu entusiasta e mi disse che sia le immagini che il testo sarebbero state molto adatte alla rivista "Fillide".

Questo l'antefatto e il motivo per cui mi permetto di raccontare questo strano episodio: ho pensato che ci sarebbe voluta la penna di Calvino e soprattutto la sua inimitabile leggerezza, ma non è certamente il mio caso.

Penso sia utile, se non indispensabile, fornire qualche informazione e delucidazione sull'episodio e sul libro *Granchi rosa*.

L'esemplare in mio possesso *Granchi rosa – 160 francobolli che sconvolsero L'Italia*, è stato edito dalla Leonardo editore, s.r.l., nel 1991, a Milano; contiene la riproduzione dei francobolli incriminati, la collezione più pazza del mondo opera di tre incredibili buontemponi: Maurizio De Fazio, Lello Padiglione, Pierluca Sabatino. Furono proprio loro ad "autodenunciarsi" alla stampa perché diversamente, forse, avrebbero potuto continuare all'infinito.

Qualche titolo: *Congresso Mondiale delle pulci sui cani*, *Il salone dell'auto rubata*, *Primo Convegno sul francobollo falso*, *Primo sciopero dei falsari postali* e così via.

Ma perché questo strano titolo *Granchi rosa* ?

Due sono le interpretazioni possibili: o per sottolineare il fatto che le Poste, non accorgendosi della burla, hanno preso un granchio colossale e, in tal caso non si spiegherebbe perché rosa, o, più probabilmente in riferimento al famoso francobollo "Gronchi rosa" emesso dalle Poste Italiane il 3 aprile 1961 e ritirato lo stesso giorno dal commercio per un grossolano errore che ha reso il francobollo raro con conseguente, notevole aumento del suo valore tra i collezionisti.

Emesso in occasione della visita ufficiale in Sud America dell'allora Presidente della Repubblica, Giovanni Gronchi, il francobollo, nella cartina geografica disegnata sulla vignetta, non contiene il triangolo amazzonico che era stato annesso al Perù in seguito al protocollo di Rio del 1942.

Non so quanti si sarebbero accorti dell'errore: sicuramente i peruviani.

Ma tornando alla nostra burla, granchio/Gronchi, essa ebbe anche conseguenze penali, fortunatamente presto archiviate dal momento che si tratta di "reati impossibili", e così penso che anche gli scherzi di due giovani fanciulle possano essere perdonati e debbano solo suscitare un sorriso.



[Patrizia Salutij]

Antani. Comicità e satira come se fosse Il festival sull'umorismo di Livorno



Livorno ce l'ha fatta a rinnovare l'appuntamento con *Antani - Comicità e satira come se fosse*, e anche piuttosto bene. Una tre giorni di appuntamenti tra il 24 e il 26 maggio 2024, un ricco menù di presentazioni, conversazioni, interventi musicali, interviste, panel, video irridenti, duelli e duetti satirici.

La benedizione alternativa, *Urbi et Orban*, impartita il 24 sera dai conduttori Paolo Maggioni e Luca Bottura, direttore artistico dell'evento, una conversazione a più voci con Marina Viola e Cochi (Aurelio) Ponzoni sulla Milano anni Sessanta, ha preceduto il concerto di Paolo Jannacci, che ha evocato le creature musicali del padre Enzo. Il pubblico ha partecipato ascoltando, e non solo, pezzi memorabili come *L'Armando*, *Vincenzina*, *Perché ci vuole orecchio*, *Messico e nuvole...* e, in conclusione, l'intramontabile *Vengo anch'io*, che il pubblico chiama da sé. Partenza col bòtto questa, seguita dagli incontri del giorno dopo, sabato 25, a cominciare dal Campionato italiano di rassegna stampa che, con l'arbitrato di Luca Bottura e Marianna Aprile, ha visto fronteggiarsi Alessandro Sallusti in presenza e Massimo Giannini in collegamento. Ce n'è stato per tutti, dalla Meloni e il suo «la va o la spacca» alla Schlein, con le sue «linearità e circolarità». Dal condono salvacasa al premierato elettivo, alla realizzabile unione Rai-Mediaset (tanto ormai...). Il direttore de "Il Giornale" Sallusti si è detto deluso dal fatto che mentre l'anno scorso fu palesemente striscionato e contestato dai livornesi, quest'anno fosse stato accolto quasi con bonomia. «Vuol dire che non valgo più un c...» ha detto. E ha aggiunto che probabilmente sarebbe stato meglio scrivere un libro da contestare, come Vannacci, facendosi attaccare dalla stampa di sinistra, come quella di Giannini, appunto. È andato avanti così, il prurito antanico, tra domande e risposte di quattro penne notevoli, per un'ora e mezza.

Un altro evento come questo si è svolto tra Francesco Giubilei e Francesca Schianchi, la mattina dopo, stessi abili arbitri, su cui però non possiamo dir molto, a meno di non copiare

e incollare notizie dalla rete. Tentativo che in tutta onestà non ci siamo sentiti di fare, confessando invece il fatto che, siccome il dono dell'ubiquità ce l'hanno solo gli dei, la voglia di svagarsi al mare in una bella domenica di sole (siamo a Livorno, non dimentichiamolo), era così tanta che i folli incontri in calendario hanno avuto la peggio. L'evento sarà stato ugualmente interessante e stuzzicante come un aperitivo, comunque, l'ora era quella.

Al Bar del Teatro, accanto all'entrata dei due luoghi consacrati al Festival, Teatro Goldoni e Goldonetta, si sono svolte le presentazioni dei libri pubblicati da diversi autori presenti, molti dei quali giovani: Brenda Lodigiani, Marcello Cesena, Luca Restivo, Chiara Galeazzi, Lia Celi e altri meno, come Cochi Ponzoni, cui abbiamo prestato maggiore attenzione in quanto, lo ammettiamo, evocatore di grandi periodi passati cui noi "di una certa" guardiamo con occhio umido. I libri suscitano interesse sincero anche in un paese che legge poco, ammettiamolo, e tutti questi volumi in tre giorni non possono che aver smosso curiosità e voglia di sfogliarli, anche grazie agli argomenti trattati in coerenza e leggerezza in questo Festival dell'umorismo. In Goldonetta altri formidabili *panel*, *live show* e *stand up comedy* (sic: i nomi stranieri non si declinano in italiano) con altri prodotti notevoli della satira. Che dire? Bisognava avere tempo per vedersi tutti e poter organizzare un servizio catering night and day per il pubblico, volendo anche happy hour inclusi nel prezzo. Che non si è mosso: da 2 o 3 euro a evento, a onor del vero.

Il Gran Galà Premio Antani di domenica sera è stata poi la giusta, pazza conclusione di un Festival del genere, con premiazioni controcorrente e uguali vincitori. Il prestigioso trofeo (una A gialla infilata su una spirale blu) è stato consegnato a personaggi tanto eccellenti quanto divergenti: Gianmarco Tognazzi, Paola Cortellesi, Sigfrido Ranucci, Rocco Tanica, Gennaro Sangiuliano, Marco Santin della Gialappa's, Pino Insegno *et alii*, alcuni in presenza, altri in collegamento. Tutto quanto condito con spassosi video sapientemente e satiricamente montati ad hoc e accurati o improvvisati – non si è capito – interventi musicali, dai magnifici Ridillo (vietato chiamarli band, anche se in effetti lo sono, valli a capire 'sti artisti). Al prossimo anno, speriamo. Qui Livorno, a voi Bolzano.

Antani. Comicità e satira come se fosse è un progetto di Fondazione Livorno. La manifestazione è realizzata in collaborazione con Comune di Livorno e Teatro Goldoni e si avvale del patrocinio della Regione Toscana. Produzione di Elastica, sponsor tecnico Del Carlo catering. www.festivalantani.it

Enrico Sturani

enrico sturani cartolinaro emerito
a cura di massimo gatta,
Macerata, bibliohaus, 2024



Come già sappiamo da „Fillife“, Enrico Sturani inizia già dal titolo con uno scarto: vorrebbe nascondersi, come il padre raffigurato sulla cartolina riprodotta in copertina: un papà con in braccio un figlioletto o una figlioletta e sotto una scritta enigmatica *digestiv litteraire* (cfr. anche a p. 92). Sturani vorrebbe abbassare con autoironia il senso di una vita, la raccolta di più di 150mila cartoline, catalogate e studiate. Si definisce “cartolinaro” e sorvola sull’“emerito”. La scrittura, a forma di diario, giudicata da un editor «senza vocazione narrativa», ci coinvolge invece subito con aneddoti e riflessioni estetiche, proteste condotte con eleganza e talora con risentimento, ricerche curiose che culminano nell’analisi e nella riproduzione di cartoline-collage attribuite a Man Ray, proprietario o autore

Le cartoline, sostiene Sturani, hanno una grande sensibilità per i fatti del mondo, ci raccontano gli eventi più rilevanti, anche drammatici, ripropongono opere e monumenti, vedute di famose di città, ma possono anche ritrarre aspetti insignificanti, «ingattare» i gatti, oppure presentarci luoghi «brutti» e trascurabili, «posti senza qualità», come nel caso delle cartoline anni Cinquanta che raffigurano condomini di periferia, come nel caso particolare, ma significativo, del libro di Paolo Carredda sulla zona suburbana di Genova che Sturani prontamente recensis.

Non si tratta allora soltanto di ammirare nel Museo della cartolina (che l'autore ha costruito nella sua casa romana in via del Cardello, 14) le bellissime immagini «liberti», «femminilmente definite come carine e graziose, [che] non ridono né irridono», ma che «ci sorridono edificanti» (293). Le cartoline che piacciono al nostro cartolaro sono quelle che lo sorprendono rivelando una loro specifica estetica: «un'arte in assenza di gravità [...] un'arte che non si prende sul serio, senza pretese, spesso ironica e autoironica [...], un'arte pronta a partire per la tangente della fantasia più sbrigliata, anche più incongrua...» (29). Come scrive più avanti, non si tratta, anche nel caso degli esiti più bizzarri e delle combinazioni più audaci, di procedimenti arbitrari: sempre esse hanno un legame, allegro o dolente, con il reale e sono determinate dal supporto cartaceo, dai colori, dalle tecniche, dalla didascalia. Il risultato può essere un'opera d'arte, ma anche no, un'arte «con la maiuscola o senza» (131), ma che contiene in sé la possibilità della meraviglia e della poesia.

La morte della cartolina e la sua sostituzione con le fotografie inviate con il cellulare, proprio per la possibilità di moltiplicare all'infinito il numero delle riprese (in genere di buona qualità per la raffinatezza dello strumento) e la collocazione dell'io al centro dell'immagine, ci fanno pensare con nostalgia alla collezione Sturani invitandoci a leggere con curiosità il suo diario.

tourbillon

Valentina Stecchi

Appunti grafici da una lezione di Gino Tellini sulla parodia

Venerdì 4 ottobre 2024, presso la Biblioteca Civica di Bolzano, Gino Tellini, professore emerito di Letteratura italiana all'Università degli Studi di Firenze ha tenuto una lezione sul tema della parodia. La serata è stata presentata dal prof. Giovanni Accardo che ha presentato il n. 28 della rivista "Fillide" e introdotto l'intervento del professore. Nel corso conferenza i molti spunti forniti dal prof. Tellini sono stati conditi da una narrazione vivace dove non sono mancate le risate del pubblico.

Qui di seguito una breve bibliografia dei testi citati e una trascrizione grafica.

Gino Tellini, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori 2008

Achille Campanile, *Ad Angelo, mail*, in *Tragedie in due battute*, Milano, Rizzoli, 1978, 96-98

Luciano Folgore, *Poeti in controluce*, Foligno, Campitelli, 1922, 47-48

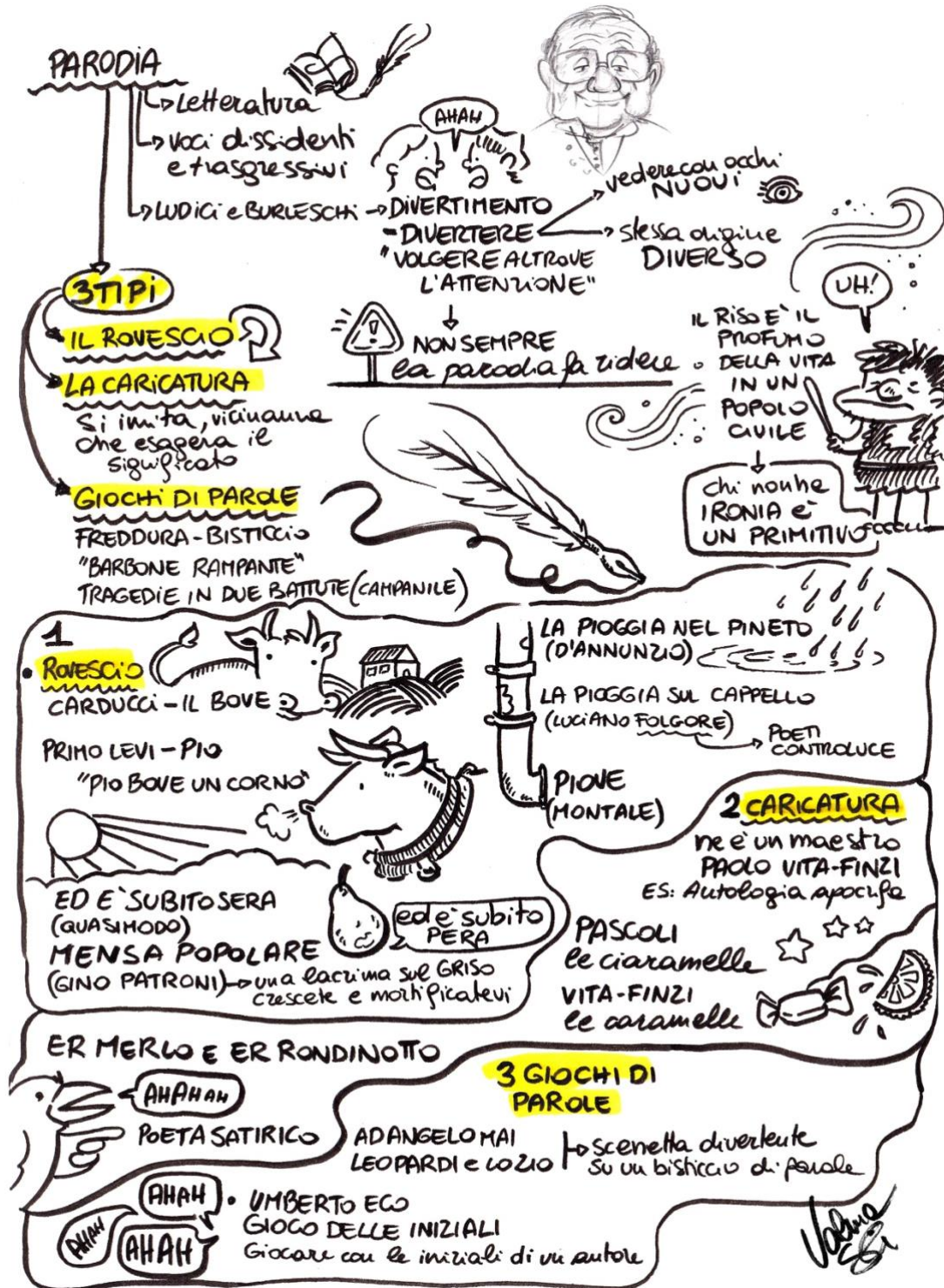
Primo Levi, *Pio*, in *Ad ora incerta* (1984), poi in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, 2 voll., II, 581

Eugenio Montale, *Piove*, in *Satura*, Milano, Mondadori, 75-76

Gino Patroni, *Mensa popolare*, in *Il foraggio di vivere, Epigrammi*, Milano, Longanesi, 1987, poi in *Il meglio di Gino Patroni*, pref. di Arrigo Petacco, con uno scritto di Ettore Alinghieri, Milano, Longanesi 1993, 32

Paolo Vita-Finzi, *Antologia apocrifa*, Milano, Bompiani, 1978, 150-151

Potete ascoltare la lezione sul sito fb della Biblioteca civica di Bolzano: la lezione



Lorenzo Teodoro

Il cappotto di Leopardi

Tutto quello che serviva al Conte Monaldo e a sua moglie Adelaide era racchiuso nello spazio di poche decine di metri. Il palazzotto in cima alla salita, dove abitavano, e la chiesa, di lato, dove si recavano giornalmente per gli uffici del loro spirito. Il loro mondo stava tutto lì, e si misurava con i passi di un uomo, hortus conclusus, non aveva altri passaggi o sentieri che conducessero al di là di quel recinto.

Il palazzo mostrava una facciata lunga e austera. Rimandava e faceva il paio con la personalità del suo proprietario, il Conte, sempre vestito di nero, reazionario e papalino, letterato dalle velleitarie ambizioni, inseguite senza talento nel tempo lasciato libero dalle novene e dai rosari recitati instancabilmente in compagnia della moglie. Anche lei rigida e austera, come il marito e il palazzo, religiosa fino al bigottismo, senza calore né spontaneità di tenerezze, del tutto incapace di effusioni materne.

Uscire uscivano poco, appena lo stretto necessario. Fuori mancava l'aria e boccheggiano come pesci sulla sabbia. Solo dentro, nel loro palazzo, riprendevano a respirare, solo lì si sentivano al sicuro. Sbarrato in fretta alle loro spalle il portone d'ingresso lasciavano all'esterno la follia del mondo. Nulla di ciò che si trovava fuori doveva penetrare all'interno, nulla di nuovo, nulla di fresco doveva scivolare su quella muffa.

Quelli poi erano anni difficili. Giravano strane idee da quando l'armata stracciona guidata da quel corso poco di buono, e meglio sarebbe dire corsaro, nel 1796 aveva valicato le Alpi inzaccherando le città d'Italia. Idee malsane; idee, pensate un po', di libertà e uguaglianza. Per Monaldo di rivoluzione e sovvertimento dell'ordine sociale.

Il Conte ne rabbriviva al solo pensiero, e giù un'altra mandata di chiavistello al portone del palazzo di piazza Monte Morello. Sapeva che alla plebaglia bastava una scintilla per prendere fuoco, e di scintille cominciavano ad accendersene dappertutto.

L'incendio infine divampò, a Napoli, nel 1799, e l'eco di quella rivoluzione oltrepassò i muri di palazzo Leopardi.

No, non era il momento giusto per venire al mondo. Ma quel pargoletto evidentemente doveva nascere sotto stelle infauste; ed è un paradosso, perché nessuno più di lui le amò.

Giacomo Leopardi nacque nel 1798, proprio nel bel mezzo del putiferio.

L'atmosfera della famiglia, già cupa di suo, non era destinata a migliorare negli anni successivi. Alle vicende politiche, foriere di lugubri pensieri, si aggiunsero i lutti privati: dei nove figli nati dopo Giacomo ne sopravvissero solo quattro: Carlo, Paolina, Luigi e Pierfrancesco.

Il Conte scoprì ben presto che, almeno per il primogenito, il DNA lo aveva tradito. I due non potevano essere più diversi. Di forza centripeta lui, centrifuga il figlio: se il Conte consumava ogni energia all'interno, Giacomo lo faceva all'esterno, perché aveva fame e sete di mondo.

Cominciò subito ad osservarlo attraverso la biblioteca paterna.

Lì dentro il Conte aveva concentrato tutto o quasi lo scibile umano, oltre 16.000 volumi. Era quella la televisione del piccolo Leopardi; lì ogni volta cambiava canale e storia, geografia,

astronomia, lingue, letteratura gli scorrevano davanti agli occhi.

Sette anni di studio matto e disperatissimo per diventare l'uomo nuovo, l'onnisciente. Imparò il greco, il latino e l'ebraico, studiò filologia e tradusse i classici. I prelati, due, a cui era stata affidata la sua educazione ad un certo punto non poterono far altro che alzare bandiera bianca e ritirarsi in buon ordine: non avevano più nulla da insegnargli, Giacomo era diventato di gran lunga più sapiente di loro.

A tredici anni, quando si sa poco più che scrivere il proprio nome e già il dettato della maestra provoca preoccupanti batticuori, Leopardi aveva scritto due tragedie, *Pompeo in Egitto* e *La virtù indiana*; a quattordici aveva ultimato le *Dissertazioni filosofiche*, così, per svagarsi un po'; a quindici, quando i ragazzi normali aggiungono un po' di matematica, ma non troppa, aveva composto la *Storia dell'astronomia* e a diciassette, quando non ci si rende neanche conto degli errori propri, nel *Saggio sopra gli errori degli antichi* aveva analizzato quelli altrui.

Ma nonostante tutto, e sembra incredibile a dirsi, Giacomo passò un'infanzia felice. Lo fece con Carlo e Paolina, spassandosela con loro in giochi sempre nuovi nei due giardini di casa. In verità giocava soprattutto con Carlo, nato appena un anno dopo di lui, meno con Paolina. Quest'ultima, di due anni più piccola, era gracile e bruttina, sempre vestita di nero, e si adattava ai chiassosi giochi dei fratelli con devota pazienza ma preferiva i divertimenti più tranquilli, per esempio dir messa dinanzi ad un altarino. Per questo e per il suo aspetto i due fratelli cominciarono a chiamarla Don Paolo, soprannome che le rimase attaccato a lungo.

Pago dei giochi e dei suoi studi eruditi, Giacomo si ridesta quando comincia a diventare uomo. Ed essi non gli bastano più. E' diventato un poeta, il bello gli si è rivelato. E quel che comincia a sognare è fama ed amore.

Ma a quel punto prende coscienza di due fatti atroci, permanenti ed irreversibili. Primo: non raggiungerà mai la fama perché Recanati è lontana da ogni circuito letterario e culturale. Secondo: non conoscerà mai l'amore perché il suo aspetto è lontano dal suscitare qualsiasi attrattiva. Come se non bastasse l'esigua statura, appena un metro e quarantacinque, una doppia curvatura, una sul torace e l'altra sull'osso della spalla destra, sebbene non così vistose come la vulgata popolare andò diffondendosi in seguito, l'aveva comunque deformato. Colpa del peso dei volumi troppo pesanti che aveva cominciato fin da bambino a prelevare dalla biblioteca paterna per le sue consultazioni.

Quelle due profonde frustrazioni cominciarono a segnarlo nel profondo e lo indussero più volte a scappare dal "borgo selvaggio". Ma fu tutto inutile. Ci aveva visto bene fin dall'inizio. Nel corso della sua vita non raggiunse mai né la fama né l'amore. Da pochissimi fu riconosciuto grande poeta e, soprattutto, non conobbe mai l'amore di una donna.

All'ombra del Vesuvio ce lo portò l'amico Antonio Ranieri, per la salubrità dell'aria. Aveva incontrato Leopardi, che versava in uno stato di profonda prostrazione, nel settembre del 1830, a Firenze. Due persone più diverse non si sarebbe potuto immaginare: per indole, costituzione fisica, abito mentale e tenore di vita. Da una parte un genio trentenne assetato di riconoscimenti e affetti, infelice, malato e di corpo deforme; dall'altra un ventiquattrenne napoletano, biondo, aitante, vanitoso, estroverso, gran femminiere, giramondo, esiliato dal regno borbonico perché di idee liberali e compromesso con i moti del 1820.

A Napoli arrivano il 2 ottobre 1833.

La città in quel periodo conta 360.000 abitanti, è la città più popolosa d'Europa dopo Parigi, Londra e San Pietroburgo. C'è gente in giro ad ogni ora e a Giacomo piace passeggiare tra la folla, avvolto come sempre nel suo vecchio cappotto verde col bavero alto. Passeggia da solo, esce sempre intorno a mezzodì, mai nel pomeriggio per timore che l'aria della sera possa nuocergli, e va a cercare le sue passioni: una vecchia, nata con lui: i libri; ed una nuova, nata sotto il Vesuvio: i dolci. I libri li acquista nelle botteghe antiquarie di via Costantinopoli, per

i dolci gira di più: via Toledo per le granite e i sorbetti, la pasticceria di Pintauro, in via santa Brigida, per le sfogliatelle, le frolle, i mandorlati, i canditi, le cassate e le paste di riso; il caffè di Vito Pinto, a Largo della Carità per i tarallini zuccherati ed i gelati.

Trovò la città amabile e benevola, all'inizio. Ma il 3 febbraio 1935 già scrive così a suo padre:

Ora il mio principale desiderio è di disporre le cose in modo, ch'io possa sradicarmi di qua al più presto; ed Ella viva sicura che quanto prima mi sarà umanamente possibile, io partirò per Recanati, essendo nel fondo dell'anima impazientissimo di rivederla, oltre il bisogno che ho di fuggire da questi Lazzaroni e Pulcinelli nobili e plebei, tutti ladri e baroni fottuti degnissimi di Spagnuoli e forche.

Dell'iniziale entusiasmo non c'è più traccia. Tutto è sparito in fretta, così come era successo a Roma, Bologna, Milano, Pisa e Firenze. Non era ovviamente colpa delle città. Era la sua infelicità; quella che portava sempre con sé e gli avrebbe reso odiosa qualsiasi permanenza.

Il 14 giugno 1837, attorno alle cinque del pomeriggio, Giacomo Leopardi muore. Quindici giorni dopo avrebbe compiuto 39 anni.

E qui comincia il mistero.

L'epidemia di colera aveva avuto inizio il 2 ottobre 1836, quando un doganiere del porto fu colpito dal male. Immediatamente erano state prese tutte le misure urgenti per arginare il diffondersi del morbo. Re Ferdinando, tra le altre cose, fece divieto assoluto di seppellire i morti, anche se deceduti per altre malattie, nelle chiese o in qualsiasi altro punto della città. Lo si doveva fare solo in due luoghi precisi: a Poggioreale e in una vasta cava di tufo abbandonata detta delle Fontanelle. Era un ordine tassativo a cui non sfuggì nessuno: morti di colera o di altre malattie, finivano tutti nelle fosse comuni, nudi e ricoperti di calce viva.

L'epidemia ebbe fine nel settembre del 1837, morirono all'incirca 20.000 persone, e Giacomo Leopardi fu uno di questi. 18.000 furono seppelliti a Poggioreale e il resto alle Fontanelle.

Data la breve distanza che intercorre tra il cimitero delle Fontanelle e via Vico Pero, dove era la sua abitazione, il corpo di Leopardi molto probabilmente finì nella fossa comune delle Fontanelle. Ma di questo non si può essere certi. Tutti i registri e i documenti conservati presso i due cimiteri sono andati infatti distrutti durante la seconda guerra mondiale.

Racconta Ranieri nel suo libro, *Sette anni di sodalizio con Leopardi*, pubblicato nel 1880, che la sera del 15 giugno 1837 da Vico del Pero partì una carrozza contenente la bara del poeta. Aveva predisposto lui stesso l'intero piano. Al parroco, don Francesco Sorbino, aveva elargito cospicue elemosine e consegnato una cesta di pesce affinché accogliesse quella bara nei sotterranei della sua chiesa, quella di San Vitale a Fuorigrotta, al fine di evitare all'illustre amico l'oltraggio della fossa comune.

Nel 1884 poi si incaricò di trasferirla dai sotterranei al vestibolo, murandola sotto un monumento scultoreo fatto costruire appositamente da lui, e a sue spese.

Si tratta di un racconto ben congegnato ma completamente falso, costruito ad arte dal Ranieri per ottenere credito e notorietà da postumi e contemporanei, nella illusione che almeno un raggio della fama di Leopardi potesse raggiungere anche lui.

Il trasferimento delle spoglie mortali di Giacomo Leopardi nella chiesa di San Vitale non avvenne mai. Quel che fece Ranieri fu infilare nella bara il cappotto verde, qualche altro effetto personale e i resti ossei di un disperato senza nome.

Nel biennio 1836-1837, cioè sotto l'infuriare del colera, tutti dovettero sottostare alla norma della fossa comune; anche personalità politiche del tempo, come Fardella, Ministro della Guerra, morto di morte accidentale e non di colera, fu inumato insieme con altre salme. Non si spiega perché proprio per Leopardi si sarebbe dovuto fare un'eccezione. Non era un

cittadino napoletano, la sua reputazione come poeta non era allora tale da far pensare nemmeno lontanamente alla gloria cui sarebbe assurto molti anni dopo. Neppure il Ranieri poteva disporre per se stesso di un prestigio incontrastato. Solo da pochi anni gli era stato tolto il decreto di espulsione dal reame di Napoli. La polizia lo teneva sotto controllo attraverso una discreta vigilanza sugli amici, sugli spostamenti e i suoi scritti. Davvero non era la persona più adatta a richiedere e ottenere un privilegio che si negava a tutti, anche a personaggi eminenti e vicini alla corte.

La verità venne a galla il 12 luglio del 1900, quando, riesumati i resti della bara murata nel vestibolo di San Vitale, ne venne fatto l'inventario, questo:

Frammenti di costole, femore destro solamente parziale, l'intero femore sinistro lungo 45 cm, alcune ossa tarsee, un astragalo (60 mm). Tra gli oggetti: un pezzo di soprabito, una giamberga di colore verde, frammenti di un gilet rosso marrone, la suola con parte di tacco della scarpa destra.

Fu chiaro a quel punto che i frammenti ossei, trovati in una bara di un metro e quarantadue centimetri, quindi più piccola di tre centimetri dell'altezza di Leopardi, non potevano essere quelli del poeta. Tanto più che nella bara non vennero rinvenuti né un teschio né una colonna vertebrale né una cassa toracica né denti e neanche capelli: era la prova lampante che nessun essere umano fu mai depresso al suo interno.

Quei miseri testi rimasero comunque lì fino al 1939.

Durante il fascismo, poiché la chiesa di San Vitale doveva essere abbattuta, le autorità procedettero alla loro traslazione a Fuorigrotta, ponendoli accanto alla tomba di Virgilio nel parco delle Rimembranze.

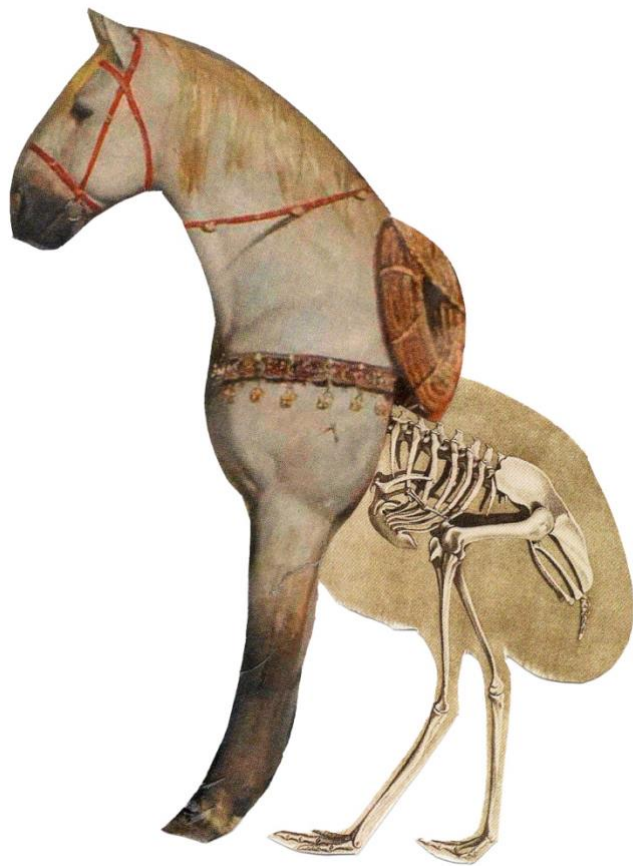
Migliaia di persone oggi si recano a Fuorigrotta per rendere omaggio al genio che ha reso illustre l'Italia nel mondo. Di Leopardi però lì dentro non c'è nulla. Se non il suo cappotto.

Sabrina Tesolin

Mostri e sirene













**elenco
collaboratrici
e collaboratori**

Elenco collaboratrici e collaboratori

Valentina Carmi

Nata a Boccadasse, quando era ancora un borgo di pescatori nel cuore di Genova. È giornalista pubblicista e ha lavorato nelle redazioni di diverse riviste e quotidiani e nella comunicazione in generale.

Brunella Germini

Insegna storia dell'arte al Liceo classico "Carducci" di Bolzano. Ha conseguito il dottorato in archeologia classica presso la LMU di Monaco di Baviera. Ha collaborato a progetti di archeologia e di storia dell'arte in Italia e in Germania. Nel 2015 ha pubblicato il saggio *Mussolini come Marco Aurelio? Sull'uso ideologico del rilievo storicoromano nel fregio di Hans Piffrader a Bolzano*, in "Geschichte und Region", 24 e precedentemente altri saggi sul mondo antico.

Patrizia Salutij

Vive da sempre a Livorno, dove ha lavorato come docente di lingue straniere nella scuola secondaria. Ha collaborato per anni con il quotidiano "Il Tirreno" scrivendo articoli di satira e continua tutt'oggi con la rivista "Il Vernacoliere", producendo articoli di sferzante osservazione di abitudini e costumi locali, nazionali e non. Ha scritto diversi libri di racconti e un romanzo per varie case editrici.

Elisa Sarnataro

È insegnante presso la scuola secondaria superiore, si è laureata nel 2024 in Filologia Moderna presso l'Università degli studi della Tuscia con una tesi in letteratura inglese. È interessata alla scrittura e appassionata di letteratura contemporanea.

Valentina Stecchi

Disegnatrice professionista, si occupa di illustrazione, satira, fumetto, grafica e insegnamento. Il suo stile di disegno è indirizzato ad affrontare gli argomenti più disparati del presente con particolare attenzione alla memoria, ai diritti umani e alle tematiche di genere. Di recente ha pubblicato la graphic novel *Lidia* (2023) e il libro illustrato *il No di Giacomo* (2024) con la casa editrice People. Collabora con alcune testate tra cui il quotidiano "Alto Adige" e il mensile "Left".

Sabrina Tesolin

Dopo aver frequentato il liceo Torricelli approda quasi per caso a Modena, dove scopre la sua passione per la biologia. Creativa, ama i colori in tutte le sue forme. Insegnante nel tempo libero, ironica, sarcastica e non sempre simpatica.

Teodoro Lorenzo

Torino 4 marzo 1962. In libreria l'ultimo suo lavoro: *Rimpalli*.

Heinrich Unterhofer

Ausbildung am Konservatorium „Claudio Monteverdi“ in Bozen bei Maestro Francesco Valdambrini, Diplomabschluss bei Maestro Azio Corghi am Konservatorium „Giuseppe Verdi“ in Mailand. Er ist Autor von Orchester- und Kammermusik-Kompositionen, die sowohl in den USA als auch in Europa aufgeführt wurden und werden, zahlreiche Auszeichnungen im Fach Komposition, u.a. „Ulivo d'oro“ in Imperia, „Tiroler Gedenkjahr 84“, „G.B. Viotti“ in Vercelli, „La ville de Bagneux“ in Paris, „Città di Trieste“ für Großorchester und Perkussio-

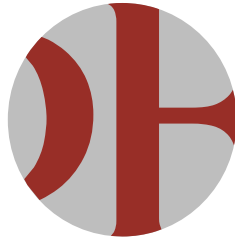
nen und „IBLA“ in New York, Concorso Internazionale „Angelo Inglese“ für Blasorchester 2021. Seit 1992 ist er Professor für Komposition am Konservatorium „Claudio Monteverdi“ in Bozen. Neben seiner vorrangigen Tätigkeit als Komponist ist er auch als Dirigent tätig.

Elettra Vassallo

Ha insegnato pianoforte e teoria musicale presso l'Istituto per l'Educazione Musicale Vivaldi del quale è stata direttrice da 1987 al 2018. Giornalista pubblicista e critico musicale, ha scritto per la rivista di didattica musicale "beQuadro", ha collaborato con il Centro di Ricerca e Sperimentazione per la Didattica Musicale di Fiesole (Firenze) ed è stata membro del direttivo e della commissione didattica dell'AIIdSM (Associazione Italiana Scuole di Musica) e socio del Festival di Musica Contemporanea.

ΦFillide

il sublime rovesciato: comico umorismo e affini



Fillide è una rivista semestrale online, fondata nell'autunno del 2010 da Luisa Bertolini e Barbara Ricci. Si occupa di comico, umorismo, ironia, grottesco, parodia e di tutte le altre possibili declinazioni del comico. Raccoglie saggi di filosofia, letteratura, musica e arti visive e ospita brevi racconti, immagini e illustrazioni. È uno spazio di ricerca e di confronto che in questi dodici anni ha coinvolto intellettuali, docenti e studenti che hanno voluto misurarsi con le difficili definizioni del comico e con la scrittura umoristica. La redazione è composta da ricercatori, ricercatrici e insegnanti che discutono e propongono il tema per il numero monografico primaverile, si occupano della prima valutazione dei testi, dell'invio a lettori esterni per una valutazione anonima, della revisione dei contributi e dell'impaginazione. La partecipazione al lavoro redazionale e l'elaborazione dei contributi avviene a titolo gratuito.

Perché Fillide

Il nome della rivista deriva da una leggenda medievale emblema del rovesciamento comico.

Linee di ricerca della rivista

Nel corso degli anni la rivista ha ampliato progressivamente gli ambiti dell'analisi e della ricerca: nella sezione saggi e rassegne sono state approfondite le teorie del comico in filosofia e nella critica letteraria, rileggendo autori del mondo antico e riscoprendo artisti e artiste del mondo contemporaneo. Teatro e musica sono entrati a pieno titolo nelle linee di ricerca e particolare attenzione è stata data al rapporto tra parola e arti visive (fumetto, graphic novel, fotografia, design).

Negli ultimi anni si è aperta una nuova sezione dedicata all'apporto creativo nella scrittura e nell'immagine: scrittrici e scrittori affermati e giovani esordienti hanno inviato racconti inediti, centrati sulle varie declinazioni del comico, dell'umorismo e del grottesco, e illustratori e illustratrici hanno disegnato per la rivista. Interviste e segnalazioni propongono infine l'aggiornamento del dibattito teorico e la presentazione di testi comici, umoristici e grotteschi. Tutto questo è stato possibile per allargamento della redazione e l'ampiamiento delle collaborazioni in una rete di relazioni che comprende realtà diverse e lontane.

*Un piccolo libro che analizza i testi in cui compare il racconto di Aristotele cavalcato, il poemetto di Henri de Valenciennes e l'iconografia nei luoghi del potere, a cura di Luisa Bertolini, Mattia Cavagna, Marianna Craba e Barbara Ricci, *La leggenda di Fillide*, è stato pubblicato nel 2021 dalla casa editrice dalle Edizioni alphabeta Verlag di Merano.*

Dal 2021 il progetto è curato dalla cooperativa sociale CLAB di Bolzano.

www.fillide.it



numeri monografici precedenti

- n. 28 La parodia
- n. 26 Christian Morgenstern
- n. 25 Iocus et facetiae (a cura di L. Bertolini e F. Boldrer)
- n. 24 Il grottesco
- n. 22 Eros e comicità
- n. 20 Ridere con gli animali
- n. 16 Alberto Savinio
- n. 15 Galline
- n, 13 Pulcinella
- n. 12 Cartoline