

POESIA

Mi lavavo di notte nel cortile,
di aspre stelle ardeva il firmamento.
Un raggio stellare come sale sull'ascia.
Si ghiaccia il tino colmo sino agli orli

Chiuso a chiave il portone,
in tutta coscienza rigida la terra.
Della verità di una vergine tela
invano cercheresti un ordito più puro.

Si scioglie nel tino, come sale, una stella
e l'acqua fredda è più nera,
più pura la morte, più salda la sventura,
più vera e più terribile la terra.

1921

OSIP MANDEL'STAM
(da *Poesie 1921 - 1925*
traduzione di Serena Vitale, Guanda)

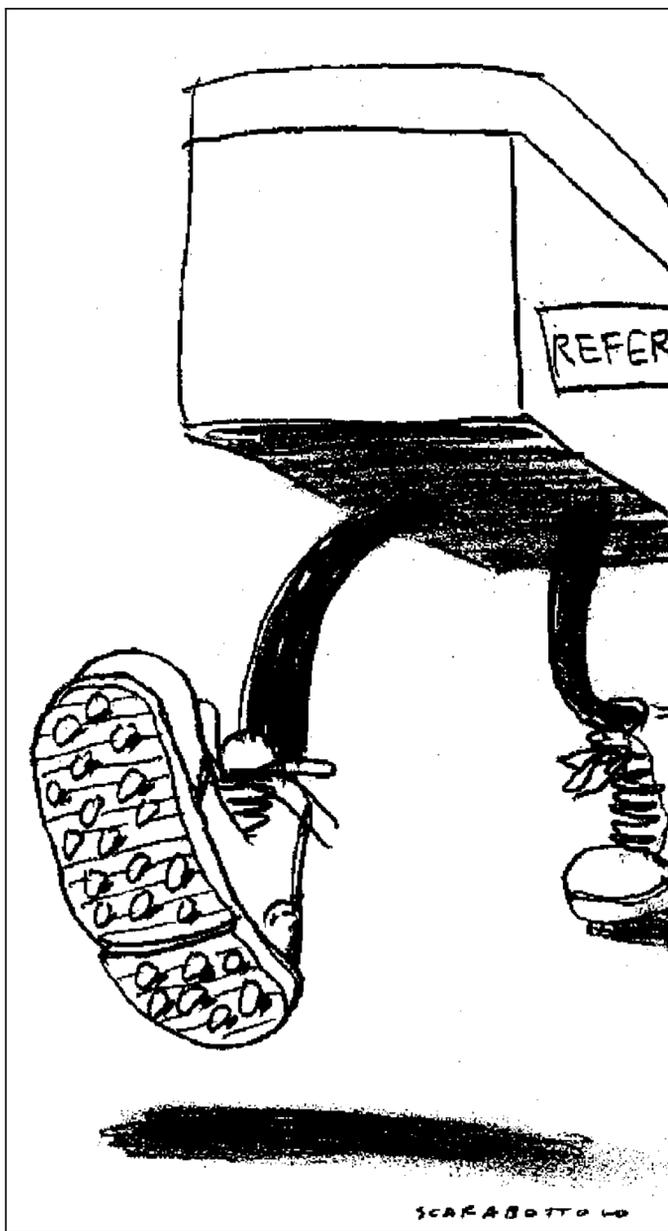
TRENTARIGHE

150 ore in versi

GIOVANNI GIUDICI

«Milano sotto la neve è più triste»: una poesia di Saba che comincia proprio così; e «forse più bella» continua subito dopo. Forse di essa si è in qualche modo ricordato l'autore di altri versi che leggo adesso: «Bella è Milano quando fiocca, / anche in Bicocca». E non soltanto per quel (vero o supposto) suo ricordarsi egli si trova qui agli onori della citazione, ma anche per il suo cognome: Petrarca (di nome, meno impegnativamente, Pasquale Luca). Egli è uno dei quaranta, tra uomini e donne, che nell'ambito di un corso sperimentale «150 ore» hanno preso parte al laboratorio di poesia organizzato per i corsisti del III raggio nel carcere milanese di San Vittore. Il risultato è in tre libretti esemplarmente stampati dalla Tipografia Porziuncola di Santa Maria degli Angeli (Assisi) con il finanziamento del Consiglio di Zona I del Comune di Milano e presentati rispettivamente da Luisella Inga, e da due firme (Oreste Pivetta e Antonella Fiori) non ignote ai lettori di questo inserto-libri. Per non parlare di altre persone che hanno collaborato a questa iniziativa. Che appare tanto più lodevole quanto più alto ne è sta-

to il rischio in un «ambito culturalmente povero, dove» (come scrive Vincenzo Samà in una sua premessa) «bisogna fare i conti anche con individui che non hanno mai provato a leggere poesie e tantomeno a scriverle». Mi permetterei di aggiungere che (pur non dovendo necessariamente essere tutto di sopraffazione e violenza) nemmeno l'ambiente del carcere sia da considerarsi il più propizio e invitante in tal senso. Ma forse no: magari per una sorta di attrazione fra gli opposti e per l'elementare bisogno di gentilezza che tanto forte persiste in chi nella vita ha subito proprio il suo contrario. Due dei tre libretti s'intitolano «*Romantico non sono poeta nemmeno...*» e «*La luna ferita*»; il titolo del terzo, «*Amiche di viaggio*» deriva da un testo della corsista Patrizia Iannuzzi: «Mi guardo attorno / vedo una minuscola stanza. / Amiche di viaggio / negli occhi lo sconforto...». (Di solito si dice «compagne di viaggio». Lei ha scritto «amiche»: ma probabilmente senza pensare che proprio in questo disattendere l'aspettativa sta a volte il segreto della lingua poetica. Così glielo diciamo...)



RITROVATI

Vivo Novecento

GIUSEPPE LEONELLI

Un libro che torna, a vent'anni dalla prima edizione, e dopo aver tanto contato nello sviluppo degli studi sul Novecento letterario italiano, è un evento con il quale, ormai provvisti, se davvero lo siamo, del fortiniano «senno di poi», sentiamo il bisogno di tornare a confrontarci. La prima edizione della *Tradizione del Novecento* (che ora Bollati Boringhieri ripubblica) di Pier Vincenzo Mengaldo uscì nel 1975. Cominciavano gli anni di piombo, anche per la cultura. Qualcuno continuava a predicare la fine della letteratura; forse perché privata del suo oggetto, la critica perdeva ragioni e interessi e tendeva a dissolversi. Restava ancora in campo qualche prestigiosa «forza del passato»; mentre alcuni grandi solisti, che avevano fatto sentire la propria voce, sembravano avviati a tacere. Nelle cittadelle universitarie, due schieramenti contrapposti, ma solo in apparenza: da una parte gli pseudostorici, ormai ridotti al politichese, dall'altra gli scienziati della letteratura disposti ad analisi testuali che erano autopsie.

In questa situazione, libri, sempre più rari, come quello di Mengaldo, allora non ancora quarantenne, potevano incarnare, per un giovane che cominciava, la speranza. Testimoniavano che gli studi seri erano ancora possibili, che la filologia, assai più dell'ideologia, poteva, congiungendosi con la pasoliniana «passione», aprire occhi e orecchi sul mondo e farsi militante. Mengaldo presentava al lettore, in forma di «saggi e interventi di argomento contemporaneo» l'immagine di un edificio letterario, quello del nostro secolo, in buona parte da costruire, ma già completo nel progetto e realizzato in alcune parti: «vale a dire», avrebbe chiarito l'autore in seguito, «l'ipotesi di un Novecento (specie poetico) non solo fortemente coso, ma capace di creare, come è evidente sia nella lingua poetica sia nella metrica, una sua tradizione distinta dalle precedenti e nata dal loro dissolversi, ma a suo modo non meno solida». Muro maestro, che attraversa e sorregge tutto il secolo, è l'opera di Gabriele D'Annunzio, non meno fondamentale, contro la tesi di Pasolini che «quasi tutto il Novecento poe-

tico italiano se ne esca armato dalla testa di Pascoli», di quella del poeta di Castelvecchio.

La presenza dell'immaginario nella letteratura, in particolare nella poesia, del nostro secolo è il tema specifico o tangenziale di molti dei saggi della *Tradizione del Novecento*, a cominciare da quello d'apertura, *Da D'Annunzio a Montale*, uscito per la prima volta nel 1966; ovvero in tempi in cui interessere per il poeta era piuttosto limitato. Mengaldo fu il primo a mostrare, dati linguistici alla mano, quanto la letteratura del Novecento s'alimenti alla fonte dannunziana. Ma a proposito del concetto di «fonte»: anche dal punto di vista metodologico, è tutt'altro che scaduta, vent'anni dopo, l'importanza di quel primo saggio. L'individuazione della fonte e della sua traiettoria fino alla metabolizzazione in un contesto nuovo è qui un vero e proprio atto maieutico. L'obiettività interroga se stessa alla ricerca del proprio senso, «nella persuasione che solo l'intreccio e il corto circuito continui fra il piano delle forme e della lingua e quello dei contenuti e delle idee renda un'analisi di lingua e di stile degna del nome e utile a strappare alcuni brandelli di verità».

Con il tempo, altre due raccolte di saggi si sarebbero aggiunte alla prima; la *Tradizione del Novecento* seconda e terza serie avrebbero reso l'edificio quasi completo. Nel 1978, proprio a ridosso della prima *Tradizione* e una proiezione squisitamente e quasi gagliardamente militante, compare l'antologia *Poeti italiani del Novecento*, un'opera che troviamo in embrione già nel secondo saggio della *Tradizione del Novecento* 1975: una recensione a una «altra antologia, la *Poesia italiana del Novecento*, uscita nel 1969 a cura di Edoardo Sanguineti, malgrado i furori avanguardistici».

Le grandi vie di comunicazione, disegnate dalla critica precedente per collegare gruppi, scuole, esperienze, vengono sostituite da un reticolo di strade, grandi, piccole, addirittura minime, spesso ritornanti su se stesse e sempre riferite alle singole personalità, mentre cade il mito della «innovazione» da intendersi come un valore rispetto alla «tradizione».

INCROCI

Conosci te stesso con l'inganno

FRANCO RELLA

Nell'ultimo decennio gli studi sulla sofistica hanno fatto notevoli progressi, soprattutto con la scoperta e la pubblicazione dei frammenti di Antifone sulla *Verità* a cura di G. Bastianini e F. Deleva Caizzi (*Corpus dei papiri filosofici*, Olschki, Firenze 1995), frammenti ampiamente usati da Barbara Cassin in *L'effet sophistique* (Gallimard, Paris 1995), in cui l'Autrice tenta di leggere la sofistica come uno stile del pensiero e della scrittura filosofica, che sembrano aver trovato il loro esito nelle più spregiudicate filosofie odierne aperte all'ibridazione letteraria. Eppure nessuna di queste ricerche sembra aver compreso l'attualità de *I sofisti* di Mario Untersteiner, uscito nel 1949, e riproposto oggi da Bruno Mondadori.

I sofisti sono il complemento del grande libro di Untersteiner pubblicato nel 1942, nel cuore della Seconda Guerra Mondiale. *Le origini della tragedia e del tragico*. Un complemento, perché la sofistica è inseparabile dal discorso e dal pensiero contraddittorio che costituiscono la *verità* del tragico. Untersteiner procede con l'occhio attento sull'abisso di queste tensioni che abitano l'uomo e che l'orrore della guerra rendevano ancora più stridenti e impressionanti. Lo sguardo di Untersteiner è dunque uno sguardo doppio: sul passato e sul presente. Il grande antichista sapeva che nulla può essere letto in modo meramente archeologico. È vero, come dice Deleva Caizzi nella sua Introduzione, che Untersteiner non è caduto nella tentazione di leggere la sofistica contro Platone. Ma è altrettanto vero che se i sofisti hanno permesso a Untersteiner di leggere in modo del-

l'ultimo decennio gli studi sulla sofistica hanno fatto notevoli progressi, soprattutto con la scoperta e la pubblicazione dei frammenti di Antifone sulla *Verità* a cura di G. Bastianini e F. Deleva Caizzi (*Corpus dei papiri filosofici*, Olschki, Firenze 1995), frammenti ampiamente usati da Barbara Cassin in *L'effet sophistique* (Gallimard, Paris 1995), in cui l'Autrice tenta di leggere la sofistica come uno stile del pensiero e della scrittura filosofica, che sembrano aver trovato il loro esito nelle più spregiudicate filosofie odierne aperte all'ibridazione letteraria. Eppure nessuna di queste ricerche sembra aver compreso l'attualità de *I sofisti* di Mario Untersteiner, uscito nel 1949, e riproposto oggi da Bruno Mondadori.

È qui Untersteiner scopre il ruolo attivo dell'uomo, che anziché essere travolto dalla molteplicità delle esperienze contraddittorie, si pone, con Protagora, come il «dominatore delle esperienze». Il caos delle istanze incompatibili che non è il luogo in cui ci si perde, ma il teatro dell'azione umana che accorda e disunisce e riaccorda finché, con Gorgia, possiamo dire che «chi si è lasciato ingannare è più saggio». Il mondo diventa l'opera d'arte dell'uomo. Sta a lui che questa opera sia orrenda o stupenda. *L'apate* è infatti una «forma di conoscenza». Il piacere che se ne trae, per esempio di fronte ad un'opera tragica, non deriva dalla catarsi delle nostre passioni, ma «deve la sua ragione di essere alla soddisfazione per la conoscenza conquistatrice dell'irrazionalità del mondo e del suo varipinto splendore». Questa «è la dia-

lettica costruttiva del fenomeno artistico che nell'*inganno* comprende tanto forma che contenuto e, infine, anche tutta una visione filosofica, una visione tragica della vita». Qualche anno fa è stato pubblicato in Italia un bellissimo romanzo di L. Landero, *Giochi tardivi* (Feltrinelli, 1991). Non so se Landero avesse letto Untersteiner, ma curiosamente esprime la stessa visione del mondo e dell'uomo: «sempre l'uomo, il Grande Misuratore delle cose. L'uomo che porta la realtà sollevata da terra, come un grande vassoio con un agnello arrostito». La solleva anche mediante l'*inganno* perché, «sia chiaro, nelle menzogne c'è sempre un fondo di verità». È una verità che non si fonda sulla pacificazione delle contraddizioni, ma sull'ansia che queste producono, ma è appunto l'ansia, «che ci mantiene vivi e voraci: avidi di realtà e di mondo, di esseri e di cose».

Platone e Aristotele hanno detto entrambi che la filosofia nasce dallo stupore, che si preoccupa di spingere in una conoscenza certa. La sofistica, per Untersteiner, è un pensiero che rimane sempre aperto allo stupore del mondo, in cui, anche nel buio, riusciamo a intravedere una luce ulteriore: un paesaggio «pieno di grazia».

I REBUSI DI D'AVEC

(tipi)

cispadanna
attorcigliato
assorbito
apolojetti
menemfregghista
foloneroso

la cispadana che si dannà per la cispà
l'attore contorto dalle folte ciglia
chi è tutto preso dal computer
quelli che esaltano l'uomo delle nevi
chi se ne sbatte di Menem
chi ce la mette tutta per imitare Folon

SEGNI & SOGNI: AVVENTURE TRA GLI INCAS

Paperino, le uova quadrate e le pietre

ANTONIO FAETI

Ho appena finito di rileggere *Paperino e il mistero degli Incas*, sul numero 88 del gennaio 1997 del mensile «Zio Paperone», e mi sono domandato quando posso aver conosciuto, per la prima volta, questa storia affascinante del sommo Carl Barks. Consulto subito il fondamentale: P. Marovelli - E. Paolini - G. Saccomano, *Introduzione a Paperino. La fenomenologia sociale nei fumetti di Carl Barks* (Sansoni 1974) e, a pagina 260, scopro una verità sconcertante. Sì, non c'è niente da fare: l'ho proprio letto sul «Topolino» mensile, a puntate, dal luglio al settembre 1949, quindi lo ricordo, lo ritrovo, lo ammiro mentre è trascorso quasi mezzo secolo dal nostro primo incontro... Nel museo in cui Paperino svolge le delicate mansioni di quarto aiutante custode, vengono rinvenute alcune uova quadrate che assomigliano a cubetti di porfido. Non si sa chi le abbia portate lì, ma quando si scopre che provengono dalle Ande peruviane, Paperino viene incaricato di cercarne l'origine. Non parte in nome della scienza: i più ricchi commercianti di uova pensano ai favolosi risparmi realizzabili nell'imballo e nello stoccaggio, men-

ingovernabili di allusioni, rivisitazioni, rifacimenti. Un po' colonizzati, anzi resi protagonisti di quello che gli antropologi chiamano *cargo cult*, gli abitanti di Testaquadra sono fondamentalisti molto in anticipo sui nostri di oggi: da loro è dogmaticamente vietato tutto ciò che attiene in qualche modo al tondo, tanto che Qui, Quo, Qua rischiano di essere giustiziati per tre palloncini che hanno creato con la loro gomma da masticare. Non c'è dubbio che, nel 1949, Carl Barks volesse proprio insegnare, ai suoi innumerevoli, giovanissimi lettori, che non si deve essere dogmatici.

In questo senso la azione di Barks ricevette splendide e poetiche postille dall'albo n. 100 di «Martin Mystere», trasportato nella stessa regione barksiana e duramente in lotta contro interdizioni, regole, divieti: una splendida e poetica rilettura concede finalmente, a qualunque capolavoro, un suo proprio spazio ermeneutico e il bellissimo «Martin Mystere» l'ho anche a suo tempo recensito in una puntata della presente rubrica: *Fiabe blu, poteri grigi* del 3 settembre 1990... Ma il ritornato capolavoro barksiano deve avere anche due inevitabili riscontri: Antonio Rubino, *Quadrangolo e i suoi amici* (Garzanti, Milano, 1967, ma riaffiorano copie qua e là) e *Flatlandia* di Edwin Abbott Abbott, numero 7 della «Biblioteche Adelphi», dove il Quadrato narratore incontra il mondo unidimensionale di Linelandia.

C'è poi, per altro, un prolungamento nello stesso albo mensile numero 88, perché Don Rosa, l'abile emulo prosecutore di Barks, nella storia di oggi, *Paperino e il ritorno a testaquadra*, ci mostra quell'orizzonte perduto dalle Ande

peruviane mentre è metafora acre e dolente dell'americanizzazione

di «dos e del culto del denaro. Don Rosa assegna alla storia un finale lieto che sembra velocemente appiccicato il senza che sia da porsi in veridica connessione con le robuste premesse. Ma forse quegli hamburger di gallina quadra che appaiono a un certo punto in tavola, o la versione andina del cubico deposito di dollari di Paperino, così come il modello cubico del suo celebre cilindro non hanno bisogno di un finale conseguente: anche qui un'immagine vale mille parole. E tante immagini con tante ottime parole si trovano, come lucida, inevitabile spiegazione al mondo di Testaquadra, nel fascicolo numero 787, del novembre 1996, del mensile «Domus». Qui la «sindrome Disney», come viene definita, è analizzata con dottrina e finezza, attraverso la presentazione di opere architettoniche capaci di rielaborare, ritoccare, ricomporre, quella che è ormai una componente, da cui non si può prescindere, del visivo planetario.

Così, il Feature Animation Building, costruito dall'architetto Robert Stern a Burbank, in California, è un edificio dominato dal cappello a forma di cono che Topolino ha sulla testa in *Fantasia*, ma è perfettamente inserito entro un contesto costruttivo tanto raffinato ed equilibrato quanto assolutamente dedotto dalla specifica vocazione costruttiva sempre emersa nei fumetti e nei *cartoons*. Degli assassini con i sassi, molti giornali hanno scritto che hanno le teste vuote. Non si sarebbe trattato, comunque, di riempirle, ma chi non li portò con sé, in viaggio con Carl Barks e con Martin, perché lo fece? Non aveva tempo o aveva la testa vuota di cultura e di pedagogia?