



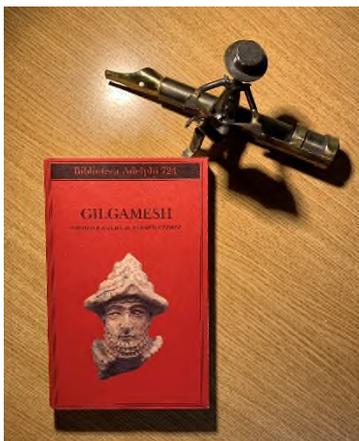
VAGABONDAGGIO

Mercoledì 8 novembre 2023

Ho appena finito di mangiare. Sono le tre di pomeriggio; la giornata è soleggiata e sento il richiamo delle colline di *Scandicci*. In cucina lascio tutto come sta. A sistemare, ci penserò dopo.

Basta cincischiare! Sono già le tre e venti. Giro la chiave e scendo per le scale. Sul viottolo alberato che costeggia la *Scuola Rodari*, una donna anziana avanza, il viso illuminato da un gran sorriso. Non la conosco; forse è semplicemente contenta di fare due passi sotto il tiepido sole di novembre o forse rammenta un evento felice. Spesso quando cammina da sola, la gente ha la faccia seria. Sicuramente ce l'ho anch'io ma non mi vedo.

Mi è balzata un'idea: telefono a Nicoletta per sapere se sabato sera può venire a cena da noi. Sarebbe divertente fare saltare le castagne nella padella forata, sul barbecue a carbone della terrazza. L'abbiamo inaugurato domenica scorsa; funziona a meraviglia. Nicoletta non può: sabato, assiste a un convegno di danza indiana. Nemmeno venerdì è disponibile visto che Maurizio partecipa a una serata musicale con dei ragazzi delle medie. Ci risentiremo per fissare la prossima settimana. A due passi da casa, la ripida salita in *via di Triozzi* mi porta nel mondo degli austeri cipressi spilungoni e dei tozzi olivi argentei. L'ho percorsa tante volte; eppure, non mi è ancora venuta a noia. Ci trovo sempre qualcosa di diverso. Parafrasando Eraclito, direi che cammino sempre in un paesaggio che cangia. Sarà illusorio, ma muovermi sulle mie gambe senza una meta prestabilita mi fa sentire libera e leggera.



Nello zaino ho infilato un piccolo thermos di tè, un paio di forbici da giardino, due sacchetti di plastica, un foulard in caso di vento, Gilgamesh se mi venisse voglia di leggere due righe. Ovviamente, ci ho messo anche il cellulare e le chiavi di casa. A un certo punto, invece di continuare sulla strada asfaltata, mi discosto e m'intrufolo tra gli olivi e le piante di alloro per andare a "fare un po' d'acqua" secondo l'espressione consacrata delle signore pudiche della prima metà del Novecento. D'altronde, quando scappa, scappa! Camminare sull'erba è tutto un'altra cosa. Calpesto le sagome profumate delle piante di nipitella punteggiate dai loro fiorellini rosa-violacei; ne faccio un mazzetto che andrà a rinfoltire il mio cestino degli odori in cucina. Sono circondata dall'effluvio muschioso della vegetazione ancora inumidita dalle piogge che, ahimè, qualche giorno fa, hanno causato ingenti danni nella piana di *Campi Bisenzio*. Il clima sta cambiando e purtroppo le alluvioni in Italia non sono più un'eccezione.

Riprendo la via maestra. Dopo poco, la tradisco di nuovo per imboccare un sentiero a sinistra. È probabile che il terreno sia troppo bagnato ma ho voglia d'inoltrarmi. Poi se c'è troppa mota, sono sempre in tempo a tornare indietro. Il tratto invece è asciutto e proseguo senza sporcarmi le scarpe. Mi fermo a raccogliere del tarassaco e qualche foglia di bietolina. La mia attività di raccoglitrice è



recente: ha iniziato durante la pandemia e ne è una conseguenza positiva indiretta. Benché adesso sia in grado di distinguere più piante di prima, molte di esse mi risultano tutt'oggi enigmatiche, come nascoste sotto un grosso punto interrogativo. Almeno sul tarassaco e la bietola, vanto un buon livello di sicurezza e so di non avvelenare nessuno. Si fa quel che si può. “Mangiate solo le erbe di cui siete sicuri” dicono a ragione gli esperti.

Recupero delle foglie d'alloro che entrano spesso per un verso o l'altro nelle mie preparazioni culinarie. So anche che sono l'ingrediente di tisane digestive e sedative ma non le ho mai usate a questo scopo. Il sentiero si è ristretto e sto camminando adesso su un tappeto di ghiande e di foglie di quercia gialle, verdognole e marrone. Più avanti, la vegetazione s'infittisce e il terreno diventa fangoso. È ora di tornare indietro. Oltre al vivace cinguettio degli uccelli e al gracchiare delle cornacchie, percepisco in lontananza il rumore meccanico e continuo degli abbacchiatori: stanno brucando gli olivi per recuperare le loro preziose perle ovali colore ebano.

Quest'anno, in Toscana sono stati preannunciati un olio ottimo ma una scarsa produzione. Nell'aria il profumo ambrato del miele millefiori si mescola all'odore terragno di humus. Un albero da frutta si è agghindato di un soprabito fiammante per festeggiare l'autunno. Rieccomi sulla strada asfaltata: riprendo contatto con la civiltà. Mi pare di essere sospesa tra natura e cultura come se la strada corrispondesse a una linea di demarcazione tra animalità e spiritualità. Mi sento intrappolata fra corporeità e mente, fra la concretezza del mio corpo e l'evanescenza dei miei pensieri. Una cosa è certa: con le mie riflessioni, non mi sento sola. Diderot lo scrisse due secoli e mezzo fa: “Mes pensées, ce sont mes catins – I miei pensieri sono le mie puttane”.



In cima alla lunga salita, il bivio m'impone la scelta fra *Mosciano* e *San Martino alla Palma*. Ho comunque un'alternativa: potrei girarmi e ripercorrere *via di Triozzi* a ritroso; l'idea non mi sfagiola. Bevo un sorso di tè e svolgo a destra, direzione *San Martino*. Sono le cinque un quarto e la luce comincia a scemare; le macchine hanno acceso i fari. Lo spazio per i pedoni è risicato; cammino sul ciglio. Per fortuna, c'è poco traffico. La mia giacca scura non è il massimo! Le rose canine spogliate spongono delle bacche turgide d'un rosso rutilante. I melograni selvatici fanno scoppiare i loro frutti.

Vicino a una casa, un grosso diospero è carico di palle giallo-arancio che iniziano a maturare. Un fuoco pacione diffonde il suo odore di rami bruciati; mi vengono in mente i falò che la nonna accendeva nell'orto per sbarazzarsi delle frasche e delle erbacce. Il rintocco della chiesa di *San Martino* m'informa che sono le cinque e mezzo. Invece di proseguire sulla via asfaltata, comincio la discesa verso Scandicci optando per il sentiero che serpeggia nella campagna. Lo conosco; passa davanti all'Agriturismo “// *Poderaccio*”, un nome che non rispecchia affatto la realtà di questa bella casa colonica.





L'oscurità si fa più densa; affretto il passo e ringrazio metaforicamente quelli che hanno deciso di pavimentare il sentiero di pietre chiare. Sorrido pensando alla fiaba di Pollicino. Potrei accendere la luce del cellulare ma non lo faccio; voglio aver le mani libere. Al mio passaggio, un cane zelante fa sentire la sua voce e non smette neppure di abbaiare quando ormai sono già lontana. Una fragranza di caldarroste trafuga da un camino acceso. Percorro *via delle Prata* in una totale oscurità traforata qua e là dalla luce elettrica delle case e dai fari delle macchine. Sopra, mi guardano le stelle. In un giardino, un cane abbaia per segnalare la mia presenza. Per più sicurezza, faccio un passo di lato per scostarmi dalla strada e mi ritrovo la faccia contro l'erba: mi sono afflosciata in un fosso come una bambola di pezza. Non mi sono fatto niente e mi desto in fretta. È automatico: quando si casca, si cerca sempre di rialzarsi subito e di far finta di nulla. Dietro a me, il padrone del cane ha assistito alla scena e si preoccupa: "Tutto bene?... Le conviene accendere il cellulare." Che figuraccia! Ringrazio ma proseguo senza seguire il consiglio perché sono quasi giunta al ponte che scavalca l'autostrada. I veicoli tracciano una scia luminosa ininterrotta. Sembra l'attività frenetica di enormi formiche fluorescenti. Un gran pannello luminoso indica che, nel parcheggio autostradale, rimangono liberi 253 posti per le macchine e 15 per i pullman.

Ogni volta che passo sopra il ponte, penso a quando lo attraversavo tre anni fa al tempo del Lockdown: l'autostrada offriva l'immagine surreale di un largo corridoio sterile.

L'uomo era alla deriva; gli animali invadevano le città, bivaccavano nei parchi, ostruivano le strade; le piante riguadagnavano del terreno. La lezione è stata utile? Alla luce dei recenti avvenimenti, direi di no. Il gigante dai piedi d'argilla non ha cambiato traiettoria; è ancora convinto di aver delle basi indistruttibili...

Sono le sei e venti; Eccomi a casa. La prossima volta, alla mia modesta attrezzatura aggiungerò una torcia tascabile.



Joëlle

<https://www.petitbistrotculturel.com/>



VALENCIA: PRIMAVERA DI FUOCO

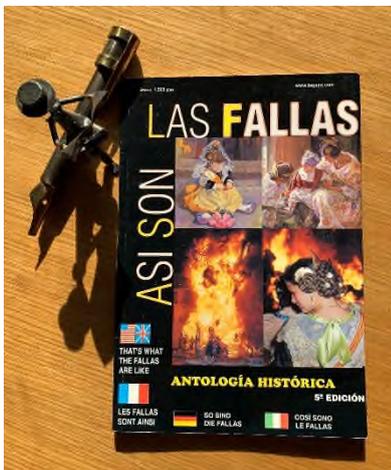


La Valencia della **Paella** (vedi articolo “Paella”) è anche la Valencia de **Les Falles**, in castigliano **Las Fallas** e in termini più afferrabili: **la grande Festa di primavera**.

Indimenticabile estate di molti anni fa: aulica *Ciutat de les Arts i les Ciències* (Città delle Arti e delle Scienze) maestosamente sdraiata nell’antico letto prosciugato del *fiume Turia* e verde paradisiaco del *Jardí botánico* (Orto botanico).

Ho ancora presente la dolce intimità della villa appartata e discreta, affacciata sulla spiaggia *Malvarrosa*: la casa dove **Vicente Blasco Ibáñez** (1867 – 1928) amava scrivere e dove compose il romanzo *Cañas y barro* (Canne e fango). Ricordo l’inconsueto *Museu Faller* (Museo Fallero) che conserva da nove decenni le figure di legno e cartapesta esonerate dal rogo, i “**ninots indultats**” (personaggi risparmiati dal fuoco).

...E già, le fantasiose creazioni in legno e cartapesta! A Valencia ero arrivata d’agosto e l’unica traccia tangibile della festa primaverile rimaneva custodita all’interno del **Museu Faller**, un antico convento trasformato in prigione militare prima di essere adibito a museo nel 1934.



Le *Fallas* si svolgono ogni anno durante il mese di marzo; le ore comprese tra i giorni 16 e 19 segnano l’acme della Festa e concludono i festeggiamenti. L’emergenza Covid ha costretto i valenciani a troncare l’edizione 2020, il 10 marzo. Sempre per ragione di pandemia, la manifestazione del 2021 è slittata a settembre in forma ridotta, dal 1 al 5 settembre. Nel 2022, seppure con tante mascherine, la Festa ha ripreso appieno il vigore della sua tradizione. La primavera 2023 sta per sfiorire; prima che abbia perso l’ultimo petalo, tuffiamoci nell’universo folcloristico e gargantuesco delle *Fallas*!

FALLA: Fuoco

La parola “*Falla*” proviene dal lessico mozarabo usato dai valenciani del Duecento; la sua radice latina “*facula*” le trasmette il significato di **torcia** che per estensione acquista il senso di **rogo** e di **fuoco**.

Di falò a Valencia, se ne parla nelle *Cronicas del rey Jaime I* (del re Giacomo I, vissuto dal 1208 al 1276). Venivano accesi in occasione di eventi solenni o durante alcune feste: per celebrare la nascita di un principe, salutare l’arrivo di un monarca nella città, commemorare una vittoria. Si incendiavano le “*alimaras*”, specie di torce giganti conficcate nel terreno che proiettavano le loro fiamme lontano



dal suolo, per festeggiare, illuminare o avvertire i naviganti della prossimità delle coste. Fiamme in cima alle torri d'un castello segnalavano un pericolo imminente, comunicavano l'inizio di un'invasione. Come rito purificatore e propiziatorio, si accendevano roghi per la Quaresima, Pasqua, San Juan e la Vigilia di Ognissanti. Nel Cinquecento, fuochi in onore del protettore della città, il diacono di Saragozza *San Vicente Martir*, ardevano in recipienti di ferro chiamati "**graelles**".



Nel corso della sua storia, Valencia ha sempre colto l'occasione di accendere falò. I fuochi delle **Fallas** non derivano da tradizioni medievali regali o religiose; le loro radici sono meno profonde. Nascono nel XVIII sec. da un'usanza germogliata nel **Barrio del Carmen**, un quartiere ubicato nel cuore della città che prende il nome da un convento del Duecento oggi sede museale, il *Museo del XIX secolo*. Le *Fallas* traggono la loro origine da una consuetudine sviluppatasi proprio nel quartiere popolare del *Carmen* in seno a una particolare corporazione.

Alla fine dell'inverno, i **falegnami** valenciani erano soliti bruciare i pezzi di legno inutilizzabili per fare spazio nelle loro botteghe. Di concerto, avevano stabilito di mandare in fumo tutti i loro scarti di lavorazione la sera del 18 marzo, vigilia del giorno di **Sant Josep** (*San Giuseppe*), santo protettore della loro attività. Nulla di ben straordinario, mi direte. Giusto! Sennonché i loro mucchi di legna da bruciare avevano una caratteristica: erano sormontati da un palo a cui un'asse perpendicolare inchiodata nella parte superiore, dava l'aspetto di croce asimmetrica. Simbolo religioso? Niente affatto! Questa semplice struttura lignea potrebbe essere catalogata come l'antesignano della lampada da lavoro. In effetti, nei periodi autunnale e invernale, da *San Miguel* (29 settembre) a *San José* (19 marzo), i falegnami di Valencia sopperivano alla scarsità di luce naturale con una lampada a olio "**candil**" montata su un treppiede di legno "**parot**" o "**estai**". Allo sbocciare della primavera, diventato ormai inutile, il *parot* finiva nella *falla*(fuoco)di *San Giuseppe* insieme agli altri scarti di bottega. Progressivamente, i roghi dei falegnami s'ingrossarono con oggetti in disuso, attrezzi rotti, vecchi mobili di cui la gente del quartiere voleva sbarazzarsi. Poi, qualcuno ebbe l'idea fantasiosa di vestire il *parot* a mo' di spaventapasseri. Così, nacque il primo fantoccio della storia delle *Fallas*: il **ninot**.



Ispirato al disegno del cronista fallero **Soler Godes**



NINOT: Statua effimera

Dal vecchio cappello, dalla giacca logora e dai pantaloni ripieni di paglia, il personaggio delle *Fallas* si è man mano scostato per assumere sembianze umane sempre più elaborate. Comunque, il primordiale *ninot* “spaventapasseri” è il capostipite delle *festes de Sant Josep*; è il fulcro intorno al quale si sono impennate le festività che segnano l’inizio della primavera. Basti trasformare il mucchio di scarti e cianfrusaglie in una struttura portante e permutare il *ninot* unico con un’accozzaglia di statue policrome, per spiegarsi le *fallas*, i monumenti scenografici dei giorni nostri.

Rileviamo lo slittamento di significato subito dalla parola *falla*: il primitivo “fuoco della festa” ha lasciato il suo nome al “**monumento artistico**” che ne deriva.

All’inizio, i manichini erano rudimentali sia nella forma che nell’abbigliamento. Con l’ausilio di maschere utilizzate a febbraio durante il Carnevale, si cercava di vivacizzare queste rigide figure improvvisate, vestite di stracci. Più tardi, con carta e cartone, furono appositamente realizzati maschere, indumenti, capelli e copricapi allo scopo di rendere il fantoccio più singolare. Documenti attestano la comparsa dei *ninots* nel Settecento: all’epoca, il personaggio era esposto da solo sopra un gran cubo decorato che cingeva interamente la catasta di legna, sottraendola alla vista.

Nell’Ottocento, il falò semplice (catasta a vista senza personaggio) si eclissò gradualmente a favore del falò con personaggio. Al massimo in tre sullo stesso palco, i fantocci rappresentavano alcuni abitanti del quartiere che si voleva prendere in giro. Oggi, le *fallas* contano decine di *ninots*; in alcune se ne possono addirittura enumerare un centinaio.

Dalla fine del XIX secolo alla metà del XX secolo, i *ninots* avevano **fattezze realistiche**. Con abiti di stoffe e visi di cera, sembravano veri. Talvolta riproducevano i tratti di un noto personaggio del momento ma di solito erano anonimi. Pietrificati in una posizione eloquente, si lamentavano dell’amministrazione locale, contrastavano certi comportamenti oppure omaggiavano un artista; potevano altresì illustrare certe peculiarità della tradizione valenciana, alcune disfunzioni dei servizi, qualche carenza delle infrastrutture... Per citare un esempio, nel 1928 in *Plaza Mariano Benlliure* fu installato un monumento che puntava il dito sull’inadeguatezza dei trasporti. In un’epoca in cui l’aviazione compiva rapidi progressi, Valencia non aveva ancora un aeroporto e le sue tranvie erano antiche e logore. La falla era intitolata “*Di Valencia a New York sulle ali di una libellula*” (***De València a Nova York en les ales d’un parot***) e raffigurava una libellula gigante in procinto di sollevare una *perrera*, vecchia tranvia valenciana, colma di passeggeri, pronta a sorvolare l’Atlantico.



Dalla seconda metà del XX secolo perde importanza la ricerca maniacale dei dettagli che mira ad ottenere pupazzi sempre più fedeli alla realtà. Sulla scia di artisti come **Juan Huertas** e **Modesto González**, inizia l’era dei *ninots* detti *groteschi* che, volutamente deformati, veicolano pungenti messaggi satirici. Scema l’attenzione a una resa quasi fotografica dei personaggi. Vanno invece alla grande, le **caricature**. Con le loro ipertrofie fisiche e i loro atteggiamenti sgarbati, esse sottolineano e deridono aspetti negativi della società; sono efficaci nel ridicolizzare politici controversi o riprovevoli.



L'ultimo giorno delle festività, belli o brutti che siano, i *ninots* sono destinati al rogo. La tradizione impone che scompaiano irrimediabilmente nello stomaco incandescente della pira. Però, nel corso dei decenni si sono evoluti, sono diventati opere d'arte; non sono più i bambocci rozzi e banali degli albori. È un vero peccato vederli tutti svanire nel fumo e trasformarsi in ceneri. Ci vorrebbe un ricordo materiale, anche modesto, per offrire alla città una traccia del loro passaggio. Sarebbe emozionante conservare ogni anno una testimonianza tangibile per scandire la loro storia e concretizzare la loro evoluzione. Nel 1924, l'idea di strappare un *ninot* al gran rogo primaverile venne a galla ma fu allontanata con ritrosia e sospetto: era uno sgarbo alla tradizione, un'infedeltà al significato profondo della festa.



E se salvare dal rogo un solo *ninot* equivallesse a salvarli tutti? Questo pensiero trainante indusse l'artista **Regino Mas Marí** (1899 – 1968), membro eminente dell'*Associazione degli Artisti falleri*, a mobilitarsi. Nel febbraio 1934 convinse la municipalità a organizzare la prima **exposició del Ninot**, una mostra in cui ogni falla mandò un *ninot* in ambasceria. Regino Mas voleva fare eleggere ai suoi concittadini, un personaggio da salvare... e ci è riuscito; si meriterebbe il titolo di "padre del **Ninot indultat por votación popular**". Da allora, ogni primavera, "*l'indult del foc*" ossia il *ninot* graziato da uno scrutinio popolare, fa la sua entrata al **Museu Faller** in *Plaza de Monteolivete*.

Nel museo, oltre ai *ninots indultats*, confluiscono le **fotografie** delle *fallas* migliori e i **cartelloni**, destinati a pubblicizzare la festa, usciti vincitori del concorso annuale indetto dal 1930. Sempre lì, trovano posto i **Llibrets** cioè, gli opuscoli stampati che esplicitano il tema sviluppato da ogni singola *falla*. La loro origine risale agli estrosi foglietti informativi che erano incollati ai lati dei palchi: una prosa rimata indicava quale abitante di Valencia si celava dietro al *ninot* esposto ovvero, chi era il valenciano preso di mira dalla gente del suo quartiere. A metà Ottocento ebbe inizio la vendita dei libretti. "**Cinc céntims val el llibret!**" vociava il ragazzo che, intorno alla *falla*, distribuiva il quadernetto di spiegazioni. Col tempo, il *llibret* si è conservato ma ha cambiato aspetto: oggi è stampato in versione lussuosa e infarcito di annunci pubblicitari.

Regino Mas non si limitò a sottrarre ogni anno un *ninot* alle fiamme; fu convinto sostenitore del progetto per una **Ciudad del Artista Fallero**. Che sarebbe a dire? Semplicemente, ha appoggiato insieme ad altri, l'idea di raggruppare in un punto della città officine specializzate nella costruzione dei monumenti falleri cioè, delle *fallas*. Lo ha promosso con l'intento di migliorare le condizioni di lavoro degli operai del settore. La "*Città dell'Artista creatore di fallas*" non è rimasta né un nome ideale, né un sogno irrealizzato. Ha cominciato a concretizzarsi nel *Barrio de Benicalap* il 17 marzo del 1965, giorno in cui è stata posta la prima pietra del progetto. Lì si sono stabiliti la maggior parte degli hangar al cui interno si realizzano le opere; lì è stata edificata una scuola professionale che prepara al mestiere di costruttore di *fallas* e sempre lì, nel 1992, si è inaugurato il **Museo del Artista Fallero** che, fra altre cose, si propone d'illustrare le tappe di fabbricazione di un *ninot*.



2018 Ninot indultat



FALLER: Artista

Basti pensare alla maggiore competenza degli artefici per capire il palese salto di qualità avvenuto fra i primi *ninots* e quelli attuali. Quanta distanza tra i creatori occasionali di pupazzi raffazzonati e gli odierni creatori professionisti di opere monumentali intricatissime! Ebbene sì, fabbricare oggi pupazzi per la festa di *Sant Josep* è un lavoro da specialisti, un vero mestiere, un'arte.

Uno dei primi artisti a metterci lo zampino fu il pittore **Antonio Cortina Farinós** (1841 – 1890) che eseguì disegni preparatori di *fallas*, a fine Ottocento.

Nel 1903 venne esposta sulla *Plaza de Toros* la prima *falla* concepita in modo artistico. Non rimase inosservata: al posto di maschere e guanti che facevano finallora parte del corredo dei pupazzi di marzo, l'artista **García Mas** si era diletta a modellare visi e mani in cera. La sua innovazione piacque e conquistò il brulicante mondo dei *ninots*. Fino a metà Novecento, l'impiego della cera si diffuse e predominò nella realizzazione delle teste e delle mani. Il progressivo abbandono di questa pratica iniziò nel 1940 con l'introduzione della cartapesta nella fabbricazione delle *fallas*.



I personaggi di cartapesta sono delle vere e proprie **sculture**. Dopo aver modellato il *ninot* in scala ridotta, l'artista lo riproduce in argilla a grandezza reale; quindi, ricopre la nuda figura di creta con un manto di gesso liquido. Una volta asciutta, la bianca veste è tagliata lungo la sua linea mediana e si apre come un guscio di noce separandosi dal nucleo argilloso che ricopriva: è nato lo stampo. È il momento di applicare strati di carta misti a colla, sulle pareti interni dei due

mezzi gusci bianchi. Al termine dell'asciugatura, le due impronte cartonate si staccano facilmente dal gesso; bisogna allora assemblarle in modo da restituire la figura a tuttotondo, poi limare la giunzione per renderla invisibile e infine, colorare la statua di cartapesta che prenderà vita pennellata dopo pennellata. Il personaggio così ottenuto non vive isolato; è collocato su un'**armatura di legno** che costituisce l'ossatura di una **costruzione gigantesca**: la *falla*.

Dagli anni '80 molte statue sono estratte da un materiale leggero e compatto che cerca di fare dimenticare la sua reale composizione dietro a un nomignolo ingannevole: "sughero bianco". Si tratta purtroppo di un prodotto assai poco ecologico e per niente naturale: il polistirolo espanso.

FALLA: Edificio di ninots

Considerate le molteplici fasi della sua costruzione, è improbabile che la *falla* sia opera di un artista unico. In effetti, costruire una *falla* è lavoro di squadra; è impegno collettivo che richiede la partecipazione di un disegnatore-umorista, di un pittore-scultore, di carpentieri-architetti, decoratori, artigiani, trasportatori, gruisti ...

Sono ormai trapassate le elementari *fallas* ottocentesche, frutto della breve collaborazione di una manciata di amici burloni e collocate di notte in fretta e furia per le vie della città, senza autorizzazione. All'epoca, simili bravate infastidivano e si cercò di ostacolarle: i ceti alti, che consideravano di cattivo gusto queste spontanee manifestazioni popolari, provarono a bloccarle. Pensate un po', le *fallas* hanno rischiato l'estinzione! Nel 1851, la municipalità si avalse del diritto



di censurare i temi che trattavano e impose una tassa di 5 pesetas per il loro innalzamento sul suolo pubblico. Quelle che non avevano ottenuto i dovuti permessi venivano immancabilmente smantellate dalle autorità municipali. Nel 1885, in conseguenza dell'aumento della contribuzione obbligatoria, fu installata una sola *falla* e l'anno successivo non ne fu esposta nemmeno una: i *falleros* si rifiutarono di pagare la somma esosa di 60 pesetas. L'anno seguente, cioè nel 1887, l'imposta fu abbassata a 10 pesetas e la rivista satirica "La traca" attribuì dei premi alle migliori opere. Dal 1892 le *fallas* non furono più incendiate la sera del 18 marzo, bensì il giorno stesso di San Giuseppe: la festa era cresciuta di un giorno.

Superato l'intoppo, le *fallas* ringalluzzirono: ridussero progressivamente il palco iniziale fino a sopprimerlo, acquistarono dimensioni sempre maggiori e assunsero in fondo un aspetto carnevalesco. Sì, ma sono qualcos'altro dei carri allegorici di Carnevale che, in sostanza, mettono in mostra una caricatura gigante dal volto ilare o minaccioso, oppure accostano due o tre facce ingigantite e sghignazzanti. Le *fallas* sono diverse: moltiplicando i personaggi, ci raccontano una storia. Le loro misure sono impareggiabili. Hanno potuto espandersi in larghezza e in altezza giusto appunto perché non hanno necessità di adeguarsi alla superficie dei veicoli che le trasportano: non sfilano. Vengono fissate al terreno, collocate come degli edifici e hanno così tutta libertà di crescere a dismisura. La *falla* più alta mai concepita fu installata nel 2001 *Plaza Na Jordana*; misurava 33 metri. Come un albero maestro, l'imponente corpo centrale del monumento, chiamato *remate*, sovrasta la scena occupata da gruppi vivaci di *ninots* che, con i loro atteggiamenti e gli oggetti di cui sono ciondanti, esplicitano il tema scelto.



Falla mayor tema: Parigi



Falla infantil tema: il mercato

Strada facendo, oltre a diventare colossali, le *fallas* hanno visto continuamente gonfiare la loro popolazione: da 29, registrate nel 1887, sono passate a 370 gli ultimi anni del XX secolo. Oggi se ne contano 392. La saturazione dello spazio urbano di Valencia impedisce un ulteriore aumento del loro numero: in altre parole, non c'è più posto per installarne altre perché è stata raggiunta la densità massima accettabile. In realtà, le *fallas* superano di gran lungo le 392 unità visto che figliano: dal 1941, la già cospicua famiglia di *fallas mayores* si è accresciuta di *fallas infantils* che sono monumenti più piccoli. In principio nascevano dalla stretta collaborazione tra ragazzi e professori nel doposcuola. Oggi sono frutto del lavoro di un artista specializzato che di solito s'ispira a cartoni animati, giochi o racconti per bambini. Benché queste costruzioni appaiano mingherlini di fronte alle vertiginose composizioni scultoree degli adulti, da metà Novecento fanno parte a pieno titolo della *Festa di Sant Josep*. Da regolamento, non

possono superare i tre metri di altezza o di larghezza ma per il resto, non sono vincolate e ricalcano l'andamento delle *fallas* maggiori: sono erette sulla carreggiata, partecipano a una premiazione e



ogni anno, un *ninot* è messo in salvo tramite scrutinio popolare. Ogni associazione impegnata nella creazione di una grande *falla* è tenuta a garantire l'edificazione di una *falla* più piccola.

COMISSIÓ: associazione

Non si frigge senz'olio; non si costruiscono *fallas* senza soldi e le ultime nate sono assai costose. Si passa da qualche migliaio a qualche decina di migliaia di euro per una *falla infantil* a centinaia di migliaia di euro per una *falla mayor*. Nel 2009, la falla di 28 metri del *Barrio Nou Campanar* che dissertava con spirito critico sul tema della moda, ha inghiottito la somma esorbitante di 900.000 euro!...

L'interrogativo sorge naturale: donde arrivano i finanziamenti?

Quando si pensa agli esordi, viene da sorridere. Un pugno di cittadini s'incontrava, progettava un manichino, lo costruiva in due balletti, sdraiava sulla carta qualche rima di spiegazione e quatto quatto, esponeva il tutto alla meno peggio in una via del rione. Punto e fine.

Queste manifestazioni fantasiose e indisciplinate divertivano il popolo che ne diffuse l'usanza in tutta la città.

Noncuranti dello sdegno dei colti e dell'occhio critico dei ricchi, i creatori di fantocci superarono gli intralci, si affermarono e si affinarono. Negli anni Trenta, intorno al tavolo di un *cafetín* (bar) o di una *horchatería* (mescita di orzata) gruppetti di appassionati discutevano temi da proporre e disegnavano bozzetti. Alcuni sostenitori si incaricavano di raccogliere una quota porta a porta presso gli abitanti del quartiere; i soldi servivano a pagare un artista e a comprare il materiale.

Oggi, la spontaneità e l'improvvisazione non fanno più parte del quadro; è scesa in campo la "*comissió de falla*" ovvero l'associazione fallera che raggruppa cittadini di uno stesso rione. I membri, detti *fallers*, si ritrovano una volta alla settimana in un *casal*, sede dell'associazione, con l'incarico di svolgere al meglio le pratiche imposte dall'amministrazione comunale: contratto con l'artista e con la banda musicale, partecipazione all'illuminazione scenografica della via principale e alla sistemazione dei giochi pirotecnici durante i festeggiamenti, iscrizione della *falla* sulla lista ufficiale... Comunque, durante i dodici mesi che intercorrono tra una falla e l'altra, il compito cruciale della *comisione* risiede nel tesaurizzare denaro per fare fronte alle ingenti spese. La colletta di una somma mensile porta a porta è ormai acqua passata e i premi attribuiti dalla municipalità sono irriversi. E allora, dove trovare i fondi? L'associazione ricava soldi dalle feste che allestisce, dagli spettacoli, concerti e conferenze che propone, dalle gite e dagli incontri sportivi che organizza; ma non è sufficiente. La parte del leone la fanno la vendita di biglietti per la lotteria, i doni generosi di benefattori e la sponsorizzazione da parte di grandi marche. Inoltre, tra febbraio e marzo, le entrate sono potenziate dall' *arreplegà*: i cittadini versano un contributo volontario alla *comisione* del loro quartiere.



2009 Falla Nou Campanar



MASCLETA, FOC I TABAL: Voci delle Fallas

Non credete che le *fallas* siano le uniche protagoniste; il clou de **Las Fallas** non è soltanto il momento in cui avviene il sacrificio dei monumenti di cartapesta.

Una locuzione valenciana asserisce: “**Sense foc, pólvora ni soroll no hi ha festa**” ossia “Senza fuoco, polvere e rumore non c'è festa”. Uno spot alla Clooney potrebbe rendere l'idea: “No noise, no party!” Di sicuro, non mancano né fuoco, né polvere, né rumore alla grande Festa di primavera; sono presenti giorno e notte.



Dal 16 al 19, verso le otto del mattino irrompe il fracasso dei petardi: è **la despertà** che rende la sveglia superflua. Nella notte del 15 è stato completato **la Plantà**, l'insediamento delle *fallas* sulle piazze o nelle strade più larghe di Valencia. Non c'è da poltrire a letto; bisogna affrettarsi per andare a scoprire i monumenti: solo quattro giorni prima che svaniscano. Stringe il tempo. Sfilando per la strada, *falleras* e *falleros* scagliano contro il suolo dei “sigari mignon esplosivi” che scoppiano fragorosamente. Nessun dorma! Questi petardi senza miccia, chiamati **trons de bac**, non erano affatto destinati ad interrompere il sonno dei valenciani; all'origine servivano a spaccare grossi blocchi di pietra. Siccome non sono privi di pericolosità, la comunità europea ha pensato bene di intervenire regolandone l'uso: chi li adopera deve essere munito di una licenza che attesta il superamento di un apposito esame. I bambini usano petardi più piccoli e più innocui: le **bombetas**.

Esplosioni cadenzate e nebbia di polvere da sparo caratterizzano un breve e intenso spettacolo che inizia alle due del pomeriggio, dal 1 al 19 marzo. C'è grande eccitazione e altissima affluenza **Plaza del Ayuntamiento (Piazza del Comune)**. Radunata ore prima, la folla aspetta febbrile che si scateni la **Mascletà**: una sparatoria musicale, un fracasso ritmato di sei minuti diretto ogni giorno da un maestro pirotecnico diverso, il **mestre de traca**. Non è l'unica *mascletà* della città ma è la più pregiata, la più gradita. “**Masclèt**” proviene dalla parola valenciana *mascle*, cioè, “maschio”: forse per via della sua voce tonitruante. Originariamente indicava un petardo fatto di un piccolo contenitore di ferro colmo di polvere nera; oggi conserva questo nome benché la sua carica esplosiva non abbia più niente a che vedere con la polvere da sparo. Occorrono minimo cinque ore agli artificieri per il montaggio di una *mascletà*. Sì, avete capito bene: almeno cinque ore di preparazione per sei minuti di spettacolo!



La calma prima della tempesta: alcuni pirotecnici si muovono adagio dentro l'imponente gabbia metallica che cinge la piazza. Fuori, all'entrata del recinto, altri hanno preso posto davanti alle centraline per poter distribuire con precisione gli impulsi elettrici che accendono gli esplosivi. Tutti stanno sul chi vive. All'interno della gabbia, lungo la rete, sacchi di sabbia immobilizzano razzi contenuti



in grossi tubi neri. Attaccati a delle corde sistemate a due metri di altezza e occupando la maggior parte dello spazio, ciondolano centinaia e centinaia di petardi dall'involucro colorato: sembrano caramelle appese ai fili di uno stendino. Alle quattordici in punto, la **Fallera Mayor**, regina ufficiale della Festa, proferisce le parole d'ordine dal balcone del Municipio: **"Senyor pirotècnic, pot començar la mascletà!"**.

Adesso può incominciare il fragore "melodico", la doccia d'adrenalina. Si tratta di produrre detonazioni perfettamente controllate in un crescendo indiavolato. Rombi potenti segnano l'inizio delle danze. Razzi s'innalzano sibilanti. Le **tracas**, cioè le collane di petardi, sussultano nel momento in cui le caramelle esplodono sprigionando colpi, carta e fumo prima di afflosciarsi al suolo come uccelli morti. L'intensità aumenta, il ritmo accelera, la nebbia infittisce. A tratti il rumore tocca 130 decibel. È



consigliato tener la bocca aperta per non danneggiare l'orecchio. Allora siamo tranquilli: basta dischiudere le labbra per mettere in salvo le orecchie. Sarà vero? Gli ultimi venti secondi sono assordanti. I botti sono così violenti da fare tremare suolo, edifici e partecipanti, così ravvicinati da creare un frastuono infernale: **el terremoto final y el bombardeo último**. Il fumo si è lanciato lungo le corde come una mandria di buffali al galoppo; in un baleno avvolge completamente la piazza e si erge a volute biancastre verso il cielo. È finito. Scrosciano gli applausi entusiasti del pubblico.

Fino a metà Novecento, le **tracas** non erano prigioniere di una gabbia. Libere da qualsiasi recinto, formavano **las tracas callejeras**. Le corde di petardi erano attaccate, a mo' di ghirlande, ai muri esterni dei pianterreni e ciondolavano per la strada. Si distendevano su chilometri lungo vie e piazze. Per godersi lo spettacolo degli scoppi, bisognava muoversi. Una volta la prima miccia accesa dal **traquero**, iniziava la corsa frenetica di quelli che volevano seguire il ritmo incalzante delle esplosioni. I cosiddetti **"correfocs"** correvano sotto le ghirlande scoppiettanti. Il prototipo della **mascletà statica**, il modello odierno, è nato nel 1945.

La normativa attuale impone di non superare 120 chili di miscela per la realizzazione di una **mascletà**. Facendo due conti, in Piazza del Comune, dal 1 al 19 marzo, vanno in fumo (120 x19) 2280 chili di esplosivi. Questo risultato è parziale; non dimentichiamo i chili usati per tutte le **mascletàs** sparate a mezzogiorno dalle varie **comisiones**, gli ultimi quattro giorni della Festa. Si calcola che, durante le festività, sono presentate più di mille **mascletas** a Valencia... Mi gira la testa!



Fin adesso ci siamo dilungati sulle esplosioni diurne ma quelle notturne non sono certo da passare sotto silenzio, anche perché si fanno sentire. La loro voce è meno forte, tuttavia ciò che perdono in clamore, lo guadagnano in colore e lucentezza. Ci siamo intesi: sto evocando il fuoco d'artificio, **los castells de foc** (i castelli di fuoco). Le quattro notti precedenti il 19 marzo sono costellate di spettacoli pirotecnici. La più fulgida è la notte del 18, la **Nit de foc**,

che s'illumina con lo scoppio di 2500 chili di esplosivi sapientemente orchestrato per venti minuti dagli specialisti; la sua preparazione richiede dodici ore di lavoro. Da principio, le cariche erano più



modeste e si potevano collocare senza eccessivo rischio nello spazio ristretto della Piazza del Comune. Dal 1985 il fuoco d'artificio è lanciato dalla parte nord dell'antico letto del fiume *Turia*, all'altezza del **Passeig de l'Albereda** (la Passeggiata dei pioppi).

“*La musica è del rumore che pensa*” scriveva **Victor Hugo**. Nelle *Fallas*, il rumore pensa tramite due strumenti del folclore: la **dolçaina**, simile all’oboe, e il **tabalet**, piccolo tamburo. Il rumore pensa attraverso i clarinetti, i flauti, i tromboni, le trombette, i sassofoni di più di trecento bande musicali richiamate a Valencia per i festeggiamenti. Inoltre, dal 1929 il suo pensiero ufficiale è l’inno “**El Fallero**”, un *paso doble* composto dal maestro **José Serrano** (1873 – 1941) e messo in versi dal giornalista e regista **Maximiliano Thous** (1875 – 1947).

FALLERA MAJOR: Regina della Festa

Seppure gli artisti, i carpentieri, gli artificieri e i musicisti concorrano a formare un mondo poderosamente maschile, l’elemento femminile non è escluso dalle *Fallas*. Nel 1931, la prima elezione della **Fallera Mayor**, ossia della *Regina della Festa*, ha attribuito alla donna un ruolo di rappresentanza. Ogni anno la **Reina de las Fiestas** emerge da una lunga selezione che, iniziata a luglio, si conclude a ottobre. Come si svolge?

In un primo tempo, ciascuna *comision*e sceglie fra i suoi membri, una giovane donna (di almeno 15 anni) per rappresentare la sua *falla mayor* e una ragazza (sotto i 14 anni) per rappresentare la sua *falla infantil*: la prima diventa la **fallera mayor** e la seconda prende il nome di **fallera infantil**.

Le *comisiones* sono divise in 26 settori in base a un criterio di prossimità; ogni settore raggruppa le *comisiones* che appartengono ai quartieri della stessa zona. Fra le sue *falleras mayores* e *infantils*, il settore individua, seguendo determinati parametri, quelle che si presenteranno alla selezione successiva. L’intento non è di eleggere Miss Valencia; non immaginiamo un concorso di bellezza dove le candidate devono rispondere a misurazioni canoniche. Entrano in gioco altri imperativi: le *falleras*, vestite con l’abito tradizionale della regione, sono valutate in rapporto alla raffinatezza del loro abbigliamento, alla loro presenza scenica, al loro portamento, al loro garbo. In effetti, lo scopo ultimo delle selezioni è di giungere a “un’ambasciatrice” aggraziata che incarni il fascino di Valencia.



2023 Fallera Mayor e Fallera Infantil

La seconda fase, la **elección de cortes**, è diretta da una giuria formata da membri dell’ente coordinatrice, la **Junta Central Fallera** (formatasi nel 1939 in sostituzione al *Comité Central Faller* del 1928). Dopo alcuni giorni di attento esame delle 73 candidate precedentemente selezionate dai vari settori, la giuria trattiene **13 falleras mayores** e **13 falleras infantils**. Come vediamo, il cerchio si è rimpicciolito in modo drastico. La terza fase si profila all’orizzonte.

Siamo a un tiro di schioppo dell’epilogo. Dopo aver osservato e messo a confronto le 26 finaliste per qualche giorno, la giuria prende la sua decisione. A una data stabilita nei primi di ottobre, viene richiesto alle 26 concorrenti di rimanere a casa; si devono tener pronte a ricevere una telefonata ufficiale. La consuetudine vuole che il sindaco di Valencia annunci il risultato alle vincitrici mediante una **Telefonada**. In seguito, il Municipio farà da scenario alla loro proclamazione ufficiale.



Le 24 *falleras* scartate non sono eliminate: vanno a comporre la **Corte de Honor** della regina e della reginetta cioè, accompagnano la **Fallera Mayor** e la **Fallera Infantil** durante le festività.

In pratica, la *Regina della Festa* non esercita nessun potere; il suo titolo è simbolico. Per un anno, in qualità di rappresentante delle *falleras* e dei *falleros* di tutti i comitati valenziani, presiede vari eventi ufficiali sul territorio spagnolo. Ad ogni modo, la parte più impegnativa e faticosa del suo regno si svolge durante la *Festa di Sant Josep*. Marca della sua impronta le festività; impersona Valencia e onora della sua presenza ogni dì delle tre settimane *falleres*. Dall'alto delle *Torres de Serranos* pronuncia il discorso d'apertura e dall'alto del balcone *del Ayuntamiento* assiste alla distruzione della *falla* municipale che segna l'ultima fase dei festeggiamenti. Fa le ore piccole e si alza presto per truccarsi, pettinarsi e vestirsi. Indossare il costume tradizionale non è certo come infilare un paio di jeans e una maglietta! Bello sì, ma non comodissimo. Al pari della *Fallera Infantil* e delle 24 damigelle di corte, deve dedicare tempo alla vestitura.



Il suo abbigliamento ricalca più o meno il modo settecentesco di vestire delle valenziane i giorni di festa. Una camicia di lino, la **camisa**, scende a fior di pelle fino alle ginocchia. Dalla cintola, una sottogonna, **las enaguas**, crea volume intorno alla parte inferiore del corpo. Calze bianche di cotone, **las medias**, completano lo strato più intimo dell'abbigliamento. Sopra la **camisa**, un corpetto di seta allacciato sul davanti, modella il busto: è il **jubón**. Le maniche possono essere corte e concludersi al gomito con una svolazzante striscia di trina oppure proseguire fino ai polsi, inguainando l'avambraccio. Portato a mo' di scialle, la **manteleta** o **pañuelo**, ricopre le spalle di un candido tulle finemente ricamato. La **falda** o **guardapiés** si aggiudica il ruolo principale, anzi principesco. È la gonna esterna ritagliata in una stoffa di seta riccamente ornata di motivi floreali e vegetali. Se letteralmente "custodisce i piedi" (*guardapiés*), lo fa in modo lussuoso. Il leggerissimo grembiule di pizzo postole davanti, il **delantal**, non altera per niente la sua magnificenza; semmai le conferisce un'aria più domestica.

La descrizione sarebbe incompleta se si escludesse la particolare acconciatura della *fallera*. Al di là di una breve sosta sul **collar**, girocollo di perle e sui **pendientes** o "**raims**", vistosi orecchini, il nostro occhio si sofferma incuriosito su una piccola aureola in cima alla testa e su due dischi appoggiati sotto le tempie. Cosa sono: una corona in stile minimalista e un paio di cuffie stereo schiacciate? Acqua, acqua ... non ci siamo! La prima è la **peineta**, un gran pettine dorato di forma semisferica che si inserisce nella parte superiore dello chignon intrecciato sopra la nuca, chiamato "**monyo de darrere**". Le seconde sono due crocchie piatte, i **rodetes** o "**rolls de monyo**", fissate in corrispondenza delle orecchie, forse per attutire il fragore delle *masquetas*. Ovviamente, sto scherzando. Le due crocchie si compongono di un cordone di capelli arrotolato su sé stesso a mo' di girandola; richiamano un po' il disegno del guscio di una chiocciola e perciò, vengono soprannominati "**caragols**" (ossia "*chiocciole*" in valenciano). Come lo chignon posteriore, hanno diritto a un pettine dorato, seppure più piccolo: la "**rasca moños**".

I giorni dell'**Ofrenda de Flores**, mentre le *falleras* sfilano a capo coperto, è facile individuare la *peineta* che spunta baldanzosa sotto il velo traforato della **mantilla**



OFRENA FLORAL: Omaggio alla Vergine

Ciò che costituisce oggi la sfilata più sentita della Festa, **La Ofrenda de Flores**, ebbe origine il 19 marzo **1941**. Dopo la celebrazione della messa nella Basilica **Virgen de los Desamparados - Vergine degli Abbandonati**, un piccolo gruppo di donne in costume tradizionale, *mantilla* in testa, andò a deporre un mazzo di fiori davanti alla Madonna, patrona di Valencia. Il gesto piacque assai; fu ripetuto l'anno dopo e di nuovo, l'anno successivo. La mossa devozionale e inaspettata di queste valenciane innescò un rito destinato ad amplificarsi nel tempo. Anno dopo anno, *l'Offerta dei Fiori* richiamava un numero sempre maggiore di partecipanti. Dal canto loro, i governanti franchisti videro di buon occhio e appoggiarono l'innovazione che innestava un atto religioso su una festa chiaramente pagana. Nel 1947, quando La *Ofrenda* si trasformò in cerimonia ufficiale, non fece figura di "new entry"; sembrava quasi fosse da sempre appartenuta alla tradizione. Già l'anno precedente, 3000 membri di 150 *comisiones falleras* erano partiti dal *Ponte di Aragona* per portare i loro cesti fioriti nella *Basilica della Vergine*. Senz'altro, giuliva processione e gradevole spettacolo! Sennonché, imbarazzante problema di spazio: come sistemare tanti fiori all'interno della chiesa? Nel **1949** si escogitò un piano: presso la facciata della Basilica fu installato un alto cono ligneo dalla struttura a gratella, per esporvi i mazzi. Nel 1952 si ebbe conferma che la manifestazione piaceva davvero a **Francisco Franco**; il Caudillo ne diede una prova plateale facendo sfilare Carmen Polo, sua moglie, vestita da *fallera*.



Geperudeta

Da quando, nel 1970, gli sfilanti raggiunsero il numero cospicuo di 55.000, fu deciso di protrarre d'un giorno il corteo: da allora, non si è più svolto solamente il 17 ma anche il 18 marzo. E pensare che questi ultimi anni, la soglia dei 100.000 partecipanti è stata superata! Crescita inarrestabile? Chi dice aumento dei *falleri*, dice aumento dei fiori. Nel **1987** l'originario espositore floreale del 1949 andò in pensione; non bastava più. Lo sostituì un'effigia della Madonna col Bambino, alta 15 metri, ideata dall'artista **José Azpeitia**, chiamata con affetto "*Geperudeta*" (*un po' gobba*) dai valenciani e collocata al centro della piazza. È tutt'oggi efficiente. Strana statua: il corpo della Vergine, per così dire, non esiste; la sua testa è sorretta da un'intelaiatura lignea di forma conica che pare il risultato dell'assemblaggio di fitte scale a soppalco. L'aspetto estetico conta poco; la costruzione deve in primis rispondere all'esigenza di collocare i mazzi. Come lillipuziani sul corpo di

Gulliver, alcuni *falleri* si arrampicano sulla struttura per inserirvi i fiori raccolti. A poco a poco, i garofani bianchi, rosa e rossi offerti dalle *falleras*, riempiono gli spazi vuoti e tessano alla Madonna un **lungo manto profumato**; il disegno floreale non è improvvisato, è prestabilito dalla *Junta Central* e cambia ogni anno.

Dalle 15:30 fino al 1:00, serpeggia adagio l'interminabile corteo attraverso *calle de la Paz*, *calle San Vicente*, *Plaza de la Reina*. Donne, uomini, ragazze e ragazzi, bambini in braccia o in passeggino, tutti



portano il vestito tradizionale. Bande musicali, stendardi delle varie *comisiones*, ceste di fiori: piccolo pellegrinaggio o sfilata di moda? A chi deplora che si sia perso lo slancio religioso della processione, si può obiettare che offrire dei fiori alla Madonna non ha connotati prettamente cattolici; è un retaggio pagano. Si tratta di un'usanza improntata sul mondo antico. A Roma, come ricorda **Ovidio**, tra aprile e maggio si svolgevano **le Floralie in onore di Flora**, dea della primavera e dei fiori. Non è difficile intuire che tali celebrazioni erano incentrate su riti di fecondità e di fertilità. Basti pensare un istante alla Flora di Botticelli: ventre turgido sotto una veste sgargiante di corolle ricamate. Il passaggio di testimone fra Maria e Flora avvenne nel Basso Medioevo nel momento in cui la figura di Maria fu paragonata a una rosa e il suo santissimo grembo diventò simbolo della più pregevole gravidanza. Nel Duecento, *Le Cantigas* (*canti monofonici spagnoli*) alla corte del re **Alfonso X** celebravano la Vergine come "*Rosa delle rose e Fiore dei fiori*". Qual è il significato ormai dimenticato del bouquet della sposa se non quello di augurare fecondità e numerosa prole alla coppia?

LES FALLES: Tutto gira intorno al fuoco e ai monumenti di cartapesta

Dopo aver osservato da vicino i tratti caratteristici e lo specifico lessico delle Fallas, riponiamo nel cassetto la lente d'ingrandimento. Tralasciamo la visione analitica per considerare in modo cronologico le tappe salienti della Festa di Sant Josep.

1. La Crida:



La Crida è l'annuncio ufficiale che marca l'inizio delle festività. Avviene l'**ultima domenica di febbraio** alle 20:00. Dall'alto dell'antica porta medievale *las Torres de Serranos*, dopo che il sindaco le ha consegnato la simbolica chiave della città, la *Fallera Mayor* pronuncia in valenzano il discorso d'apertura davanti a una piazza gremita. La frase finale è d'obbligo: "*! Ja estem en falles!*" (*Da ora siamo in periodo di Fallas!*)

2. La Plantà:

La *Plantà* è l'edificazione della *falla* sulla strada. Deve essere completata **entro la mattina del 16 marzo**, giorno in cui passa la giuria per valutare il monumento in vista della premiazione.

Installare una *falla infantil* non presenta particolare difficoltà: il 14 viene trasportata dall'officina dove è stata costruita fino al luogo in cui sarà collocata il 15 marzo alle 8.00.

Invece, riguardo alla *falla mayor*, la cosa è ostica: per via della sua imponenza, essa viaggia a pezzi e viene dunque montata in loco; di solito, la sua costruzione inizia dieci giorni prima del termine ultimo (16 marzo).

Se le piccole *fallas* possono essere erette per mezzo di corde, le grandi necessitano l'impiego di gru. In previsione della *Cremà*, il suolo sotto le *fallas* è sempre ricoperto di sabbia per salvaguardare l'asfalto.



3. La Cremà:

La *Cremà* è l'atto che dà senso alla Festa di Sant Josep. Si tratta della tappa più pregnante, più carica di emozione: insomma, la crema della crema. Visto che conclude le festività, è possibile intendere *Cremà* come il contrario di *Plantà*? No proprio, perché allora si parlerebbe di *Deplantà*: esattamente ciò che è avvenuto nel 2020 quando il 10 marzo le *fallas*, già in parte insediate nelle strade, sono state rimosse dalle gru per colpa della pandemia. La *Cremà* non trae il suo appellativo da una pietanza saporita e untuosa (la crema) come potrebbe fraintendere un italiano (per uno spagnolo, simile ambiguità non esiste: crema si dice "nata"). Qui, *Cremà* ha il significato di "cremazione" e costituisce il gran finale, una fase attesissima dai valenciani. In realtà, diventa *falla*, solo il monumento che compie un rito iniziatico attraverso il fuoco. Sennò, è un'opera d'arte e niente più. In altre parole, **la *falla* nasce morendo**. Aporetico? Sì; affascinante? Anche.



Il 19 marzo le *fallas infantils* bruciano alle 22:00, seguite a mezzanotte dalle *fallas mayores*. La *falla de la Plaza del Ayuntamiento* (*falla municipale*), l'unica fuori concorso e quasi sempre la più alta, si fa divorare dalle fiamme all'una di notte.



Come potete immaginare, i roghi non s'innescano in maniera usuale come quando si accende il camino. Le *fallas* muoiono in modo pirotecnico; sono irrorate di benzina e infiammate dalle *tracas*, le caratteristiche collane di petardi. Le *fallas* muoiono in piedi bruciando come fusi; se ne vanno composte, senza sparpagliarsi. Se così non succedesse, vorrebbe dire che sono state costruite male, che la loro ossatura non è stata eseguita a regola

d'arte. I roghi in mezzo alla città sono pericolosi. I pompieri lo sanno e vigilano. Intorno alla *falla* incendiata, il getto degli idranti bagna gli alberi, i fiori e le facciate degli edifici circostanti; s'innalza in verticale nell'aria per creare una barriera d'acqua che circonda di continuo il monumento in fiamme.

Asi mueren las fallas...

RIFLESSIONI SUL FUOCO E LE FALLAS:

Segnò una svolta epocale il momento in cui l'uomo riuscì a far nascere un fuoco dallo sfregamento tra due pezzi di legno, oppure dalla scintilla ottenuta cozzando due pietre l'una contro l'altra. Egli, così fragile e sprovvisto, aveva trovato il modo di dominare una fonte di energia. Scorrono nella mente le scene incisive de *La guerra del fuoco* di **Jean Jacques Annaud** (1981) dove tre uomini preistorici uniti nella pericolosa e affannosa ricerca del fuoco, s'imbattono in una tribù più evoluta della loro, già in possesso della preziosa **tecnica**. Attraverso il mito, l'antica Grecia ha sottolineato con enfasi questa tappa fondamentale nella storia dell'umanità: è la nota vicenda del titano **Prometeo** che ruba a Zeus il segreto del fuoco per consegnarlo alla stirpe umana.



La guerre du feu film



Come se lo era procurato? Grazie alla dea Atena, era entrato nell'Olimpo e dopo aver sottratto una scintilla al carro del Sole, l'aveva nascosta nel fusto cavo di una ferula per non dare nell'occhio e poter uscire inosservato. Il racconto sottintende che sapere accendere il fuoco sia una tecnica divina. Quindi, essersi impadroniti di questo sapere, conferisce agli umani un potere formidabile e li innalza al pari degli dèi.

In base all'uso che facciamo della tecnica, costruiamo o distruggiamo: da una parte, il primo pane uscito dal primo forno; dall'altra, la prima arma forgiata nella prima fucina. La *technè* ha germogliato e si è espansa nel mondo dei mortali, *mangiatori di pane* e protagonisti efferati di guerre.



Vi è una costante per tutti gli animali: il fuoco fa paura. Addomesticarlo ci ha permesso di controllare la paura che incute naturalmente. **Giocare** con lui è certo prendere il rischio di bruciarsi ma è anche misurarsi con un elemento che al di là della paura che suscita, ci affascina. Così, possiamo leggere la ***Cavalcada del foc*** che precede la *Cremà*: il fuoco come sorgente di divertimento. Giocare col fuoco diventa metafora di una sfida: quella di vincere le proprie paure. Alle ore 19:00 del 19 marzo la parata si srotola come un nastro infuocato attraverso *calle Ruzafa* e *calle Colón*, poi si immobilizza sulla *Plaza Porta de la Mar*. Compone una ghirlanda luccicante di artisti vestiti da diavoli, di pirotecnici look steampunk, di acrobati, giocolieri e mangiafuoco. È un'esibizione incandescente arricchita di carri allegorici dove si mescolano draghi, aquile mitologiche, serpenti mostruosi e figure demoniache.

Usare il fuoco non soltanto per creare o giocare ma altresì per **celebrare**. Nelle comunità degli albori, si evidenzia lo stretto rapporto tra fuoco e sacertà. Già l'*Homo erectus* (prima dell'*Homo sapiens*) praticava ciò che i paleoantropologi hanno chiamato **riti del fuoco**. È probabile che i riti più antichi legati al fuoco siano eredi di precedenti **riti solari** in quanto il calore e la luce sprigionati durante la combustione ricordano gli effetti peculiari del sole. Da questa analogia intuiamo che incendiare delle cataste di legna sia un modo per onorare e ringraziarsi l'astro che riscalda, diffonde luce e senza il quale la vita sulla Terra si spegne. All'avvicinarsi dell'inverno, le notti si allungano, i giorni si accorciano, le temperature calano e la luce si fa sempre più debole. Grande è la paura di assistere alla completa sparizione dell'astro benevolo; nasce allora il bisogno di accendere dei falò per sostenerlo e impedire che scompaia, vinto dalle tenebre. Alla bella stagione, l'uomo si rallegra del ritorno in forza del Sole e festeggia l'equinozio di primavera (fra il 19 e il 21 marzo: inizio della primavera astronomica) e il solstizio d'estate (fra il 20 e il 22 giugno: inizio dell'estate astronomica) intorno a grandi fuochi. Benché la Chiesa abbia ribattezzato i riti pagani con nomi di santi, è facile capire da che substrato si nutrono le feste di **San Giuseppe (19 marzo)** e di San Giovanni (24 giugno).

Dal rito pagano legato all'arrivo della primavera nasce la festa di San Giuseppe, protettore della Chiesa cattolica, dei padri di famiglia, dei falegnami. Nella Valencia settecentesca, dai fuochi che i falegnami accendono per il giorno di *Sant Josep*, prende campo e si sviluppa a macchia d'olio la festa delle *fallas*.





Piccoli falò sono all'origine delle celebrazioni valenciane che hanno acquisito oggi una risonanza internazionale. **Nel 2016 l'UNESCO ha riconosciuto *Les Falles* "Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità"**. Le *Fallas* vanno salvaguardate come Beni intangibili cioè, beni immateriali costituiti da tradizioni culturali, etniche e artigianali.

Come si spiega che un fatto di origine popolare e di modesta entità abbia scatenato l'evento mastodontico di oggi. Mi viene in mente un'immagine: la metamorfosi del seme in primavera, la sua trasformazione in pianta; il micro tramutato in macro. Usando la metafora, ecco la mia interpretazione: siccome il seme sembrava appartenere a una specie pericolosa, è stato modificato: ne è uscita fuori una pianta gigantesca, del tutto innocua e assai redditizia. Cosa intendo dire? Il carattere improvvisato, popolare e irreverente delle primitive creazioni che alcuni cittadini esponevano nella strada, non piaceva affatto alle autorità. Questi atti incontrollati andavano fermati; erano schegge impazzite e potenziali embrioni di sedizione. Due vie si offrivano per riprendere in mano la situazione: bloccare con la forza o canalizzare. Fu scelta la seconda che impediva lo slittamento rischioso, senza colpo ferire. Era una via astuta e subdola che, oltre a rivelarsi efficace, ha superato le aspettative. La mossa scatenante e vincente fu **l'attribuzione di premi** da parte delle autorità municipali. Da lì crebbe tutto a dismisura, da lì incominciò la frenetica rincorsa. La competizione tra i vari quartieri incentivò la ricerca della *falla* più impressionante, dell'artista *fallero* più bravo, della *masclètà* più "tellurica".



Municipio di Valencia

1901 fu l'anno della svolta: il Consiglio comunale creò il premio della migliore *falla*. Poi, nel 1903 iniziarono a essere premiati anche i *Llibrets*. Ormai, il carosello delle premiazioni era entrato in moto e nessun l'avrebbe più fermato. Il cuore delle *Fallas* ingrossava e rimbombava a ritmo accelerato, facendo udire il suo battito ben al di là della regione, in tutta la Spagna; gli spagnoli cominciarono a spostarsi per assistere ai festeggiamenti. Nel 1927 fu inaugurato il primo ***tren fallero*** che, in occasione della Festa, trasportava i visitatori a Valencia. Nel marzo 1961,

con entusiasmo la città accolse nel suo porto, ***el primer Barco Fallero*** cioè, la prima nave di turisti sudamericani. Adesso, il festival ha raggiunto una notorietà internazionale e nelle prime tre settimane di marzo, gli alberghi non riescono a soddisfare le massicce richieste; chi non ha prenotato in anticipo, non trova posto. L'evento turistico trasforma Valencia in un luogo affollato, caotico e molto rumoroso. Non occorre essere uno specialista per dedurre che l'effervescente attività sviluppata intorno alla Festa abbia una ripercussione economica considerevole: nel 2008 fu stimato che il guadagno complessivo per la città, superava 750 milioni di euro.

Sono sbalordita: troppi soldi in giro, troppo spreco, troppo sfarzo, troppo inquinamento acustico, troppo inquinamento atmosferico. Follia collettiva!

Eppure, subisco il fascino delle fantasiose sculture baroccheggianti, dei costumi raffinati, della profusione di fiori, dei meravigliosi castelli di fuoco. Sono colpita dalla forza dirompente di esplosioni magistralmente orchestrate. Certo, in tutta questa festa, c'è dismisura ma al contempo un clima infervorato che il turista o, meglio, il "non valenciano", percepisce, anche se non lo può capire: la forte emozione che prova la gente di Valencia nel sentirsi unita dalle stesse radici.



Il momento delle festività che più mi affascina, è quello conclusivo. Per me, la *Cremà* rappresenta il denominatore comune dell'umanità: la vanità delle nostre creazioni, la fragilità della nostra esistenza. È una lezione di umiltà: un anno di costruzione distrutto in poche ore. È una lezione di vita: animati dalla speranza di giorni migliori, possiamo superare i nostri affanni. La mattina del 20 marzo le ceneri sono state spazzate via e della festa non rimane più traccia. Poco dopo, i *casals* riaprono per ricevere le iscrizioni al nuovo anno *fallero*: è ***l'apuntà***. Il ciclo prosegue, la ruota gira: come la Fenice, *les Falles* potranno rinascere.

Mentre indagavo sulle *Fallas*, l'Equinozio ha guidato lo svolgimento della Primavera; non ho sentito arrivare il Solstizio che, domani, spalancherà le porte dell'Estate. Penso alla Spagna; laggiù, nella regione orientale che guarda verso le Isole Baleari, le associazioni sono di nuovo al lavoro per organizzare le prossime *Fallas*, quelle del 2024.

Joëlle

<https://www.petitbistrotculturel.com/>



PARIS: DAL CIOTTOLO ALLO SCIOPERO



Rintracciare il percorso di un vocabolo attraverso i secoli può condurre alla scoperta di eventi curiosi e spalancare finestre di approfondimento e di riflessione. Avevo aperto il mio *Dictionnaire historique de la langue française* alla pagina “**Grève**”; cercavo informazioni su questa parola francese che definisce una **spiaggia** di sabbia grossa, la **riva ciottolosa** del mare o di un corso d’acqua ma anche l’atto di **scioperare**. Non sospettavo un legame tra due significati così lontani l’uno dall’altro: in effetti, che cosa c’entra la riva con lo sciopero? Apparentemente c’entrava come i cavoli a merenda! Dunque, mi aspettavo origini distinte e pensavo di scovare due antenati diversi. Sono rimasta a bocca aperta nel constatare che, fuori da ogni logica, fra riva e sciopero esiste una stretta parentela.

Ambedue i significati sono ancorati al latino volgare “**Grava**” ossia “Ghiaia”. Secondo alcuni “Grava” avrebbe parenti celtici o addirittura remoti avi indoeuropei legati alla radice *g^wer “pesante”... Comunque stiano le cose, il nome “**Grève**”, a un certo punto del suo cammino, subisce uno **sdoppiamento**: la sponda sassosa del fiume partorisce una protesta organizzata e collettiva, lo sciopero. Come è avvenuto?

Per capirlo, ci rechiamo a **Lutèce** ... o piuttosto a **Parigi** perché nel IV sec. d.C., la “**Lutetia Parisiorum**” dei Romani ha già abbreviato il suo patronimico in “**Paris**”.

Eccoci dunque a Parigi. Ora, con una mossa all’indietro nel tempo, ci proiettiamo nel **XII secolo**: da sei secoli l’*urbs* dei Parisii non ha più nulla da spartire con l’Orco romano. Allorché il V secolo mansueto l’ha lodata quando **Clovis** (466 – 511) ossia *Clodoveo* l’ha innalzata a capitale, il IX secolo poco benevole le ha fatto pagare un amaro tributo: è stata terrorizzata e sfiancata da quattro invasioni vichinghe; ha patito i saccheggi da uomini venuti dal Nord, cioè dai Normanni (Svedesi, Norvegesi, Danesi).

Fortunatamente, il dodicesimo secolo segna per lei un periodo di ripresa. Non è ancora la capitale dei Capetingi, tuttavia il sesto re della dinastia, **Luigi VII detto il Giovane** (1120 – 1180), la conferma come sede della Corte e della Cancelleria reiterando la scelta amministrativa precedentemente compiuta da suo padre **Luigi VI detto il Grosso** (1081 – 1137). Diventa presto uno dei fulcri del commercio di grano, di pesce e di stoffe. Sono tempi in cui il pullulare di predoni e tagliagole sulle strade induce i mercanti a preferire le vie fluviali, assai più sicure di quelle terrestre. La **Seine**, ossia *la Senna*, che serpeggia dalla Borgogna fino alla Manica, rappresenta un ottimo nastro trasportatore. Gli attivi commercianti parigini si sono uniti per formare la “**Hanse des marchands de l’eau**”, un’associazione mercantile.



La dea **Sequana**: la **Senna**
III sec. d. C. Museo
archeologico di Digione



Prima di proseguire, sfatiamo subito un luogo comune: è sbagliato considerare quest'associazione come discendente diretta dell'antica comunità dei battellieri della Senna, i cosiddetti “*Nauti*”, formatasi durante il regno del secondo imperatore romano **Tiberio** (42 a.C. – 37). No, la “*Hansa dei mercanti dell'acqua*” ha origini medievali che risalgono presumibilmente al decimo secolo.

Sediamoci un attimo in riva alla Senna a considerare tre aspetti che distinguono i “*Nautes*” dai “*Marchands de l'eau*” e permettono di affermare che la Hansa di Parigi non intrattiene un legame di filiazione con i Nauti gallo-romani.

Appartenere alla corporazione dei Nauti non era frutto di una scelta personale ma di un'imposizione; oltre a durare tutta la vita, l'incarico era pure ereditario. Entrare a fare parte della Hansa, invece, è un atto volontario e non definitivo. Poi, i Nauti erano esclusivamente battellieri allorché i membri della Hansa non veicolano le mercanzie sul fiume ma esercitano svariati mestieri come quello di pellettiere, tappezziere, falegname, pescivendolo... Difatti, l'oggetto delle rispettive corporazioni è ben diverso: i Nauti erano dei trasportatori fluviali mentre i Mercanti dell'acqua ricoprono il ruolo di Polizia della Senna assicurando la sorveglianza del traffico sulla strada liquida che si stende fra il ponte di Mantes, città situata a 57 km da Parigi e confinante con il ducato di Normandia, a valle, e l'ultimo ponte di Parigi, a monte.



Sigillo dei Mercanti dell'acqua di Parigi (1220)

In tedesco antico “**Hansa**” significa “raggruppamento, schiera” e indica un insieme di individui uniti da un obiettivo comune. Originariamente, la parola definì il forte sodalizio dei mercanti tedeschi all'estero; in seguito, fu usata per denominare la lega tra le città del Mare del Nord e del Baltico che si erano associate con fini di reciproca protezione e di comune sviluppo economico.

I “**Parisienses aque mercatores**” (*Mercanti parigini dell'acqua*) - chiamati anche “**Borghesi parigini**” (da borgo, col significato di “originari della città”) - si uniscono per controllare il trasporto delle merci sui battelli e per garantire l'afflusso di derrate e materie prime a Parigi. Già nel **1121**, **Luigi VI** concede loro il privilegio d'intascare il

denaro che egli stesso riscuoteva su ogni carico di vino. La riscossione non è eseguita a titolo individuale visto che la corporazione è intesa come un essere collettivo: i soldi delle tasse sono proventi destinati all'associazione dei mercanti. Nel **1170**, la **Charte di Luigi VII** stabilisce ufficialmente i diritti della Polizia dell'acqua. Da notare che i membri parigini della Hansa non sono quasi mai proprietari di imbarcazioni; tutti, invece, sono proprietari di mercanzie e ognuno può usare liberamente la Senna per spedire le merci oppure riceverle. Ben diversa si configura la situazione del forestiero, detto “**Forain**”: quando fa transitare la sua mercanzia nella zona compresa tra Parigi e il ponte di Mantes; non solo deve essere iscritto alla Hansa ma gli tocca farsi accompagnare da un socio parigino (*Mercante dell'acqua*) che gli costa metà dei suoi benefici. E guai a trasgredire perché la sanzione è pesante: confiscazione dell'intero carico!

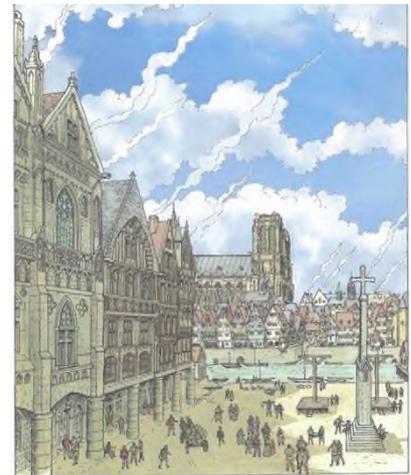
Ora non allarghiamo ulteriormente la nostra indagine perché rischiamo di perdere di vista la parola “**Grève**” che ci siamo prefissati di esaminare. Nel **1141**, i mercanti hansati acquistano a titolo oneroso un terreno declive inabitato, collocato sulla riva destra della Senna e dove era consuetudine allestire bancarelle. Presto mutano la parte bassa in porto per ricevere le merci giunte dal fiume; adibiscono la parte alta a piazza, appioppandole il nome piuttosto scontato e assai banale di **Place de Grève**



(ossia **Piazza della riva ciottolosa**) considerato la sua ubicazione sul greto del fiume. E dunque? Dove sta il nesso con lo sciopero? Calmi... un attimo di pazienza! Ci arriviamo a gradi.

La Place de Grève è stato teatro di tante vicende, da quelle festose a quelle agghiaccianti. Oggi la troviamo ingrandita e sotto un nome leggiadro. Dal 1803 si chiama **Place de l'Hôtel de Ville**, *Piazza del Comune* in italiano. Dire "Place de la Mairie" sarebbe lo stesso, ma "Place de l'Hôtel de Ville" è grandiloquente e suona più raffinato. E sì, noblesse oblige... Cosa volete, Paris ha il naso all'insù! In ogni modo, "il sindaco" rimane "le maire": non cambia appellativo, che eserciti la sua funzione a Parigi o in altre città francesi. Comunque, la nuova dicitura "Place de l'Hôtel de Ville" rende conto della posizione della piazza: sta dinanzi al palazzo del municipio di Parigi, un maestoso edificio in stile neorinascimentale le cui facciate s'inorgogliscono di statue in pietra che rappresentano

personaggi di spicco legati alla città come Richelieu, Molière, Marivaux, Voltaire, D'Alembert, Lavoisier, Madame de Staël, George Sand... Ma prestiamo orecchio: dalle sue fondazioni filtra la voce dei Mercanti dell'acqua. Difatti, nel XIV secolo, il posto dove si erige l'odierno municipio era occupato da un'abitazione a due piani sopra una galleria di portici, la **Maison aux Piliers** (*Casa dei Pilastrini*) che **Etienne Marcel** aveva comprato nel **1357** a nome della Hansa. Ma chi era costui? Figlio di una ricca famiglia di mercanti di stoffe, era stato eletto nel 1354 **Prévôt des marchands**, ossia capo della Hansa. Prendiamo atto che nel corso del XIII secolo, l'associazione mercantile aveva rinforzato la sua influenza e acquisito un notevole potere nel cuore della città: nel 1246 il nono re dei Capetingi **Luigi IX detto San Luigi** (1214 – 1270) aveva ufficialmente assegnato alla corporazione il compito di gestire gli affari legati al traffico delle mercanzie. In sostanza, Etienne Marcel assumeva un ruolo politico giacché rappresentava



Maison aux Piliers

la borghesia e controllava, affiancato da 4 "Échevin" e 24 "Prud'homme" scelti tra i borghesi importanti, il buon funzionamento della municipalità. Nel 1358 fomentò l'insurrezione dei borghesi e del popolo contro l'autorità reale ... ma non andiamo oltre; questa è una storia densa di avvenimenti che non intendiamo sviluppare perché abbiamo uno scopo preciso da raggiungere che esclude ulteriori digressioni. Diciamo solo che il **Prevosto dei mercanti** (Prévôt des marchands) fungeva da sindaco. In quanto diventò, dopo essere entrata a fare parte dei beni della corporazione, sede dell'amministrazione cittadina, possiamo considerare la **Casa dei Pilastrini** come l'anima dell'"Hôtel de Ville". Con il passare del tempo, il corpo del Municipio si trasformò. Nel XVI secolo il re

Francesco I (1494 – 1547) affidò la sostituzione della Casa dei Pilastrini, ormai vetusta e pericolante, all'architetto italiano Domenico Bernabei (1470 circa – 1549) soprannominato **Le Boccador** che intraprese nel 1532 l'edificazione del primo palazzo in stile rinascimentale della capitale. Benché avesse diretto i lavori fino alla morte, Bernabei non ebbe la soddisfazione di apprezzare il Municipio nella sua interezza poiché fu ultimato solo nel 1628. Mentre la prima metà del XIX secolo assistette a una vistosa crescita dell'edificio, la seconda metà fu testimone



Incendio dell' Hôtel de Ville

Theodor Hoffbauer



della sua rovina: durante la “Semaine sanglante” (*Settimana di sangue della Comune*) di maggio 1871, i comunardi lo incendiarono. Bruciò per otto giorni. I pompieri non riuscirono a domare le fiamme che si portarono via tutto, eccetto una parte dei muri esterni: del Municipio non rimase che un guscio vuoto carbonizzato. Nel 1873 gli architetti **Théodore Ballu** e **Édouard Deperthes** si lanciarono nella ricostruzione impegnandosi a conservare lo stile rinascimentale delle facciate; furono necessari ben dieci anni per venire a capo dell’impresa.

Dopo aver scandito alcune tappe della costruzione dell’Hôtel de Ville, puntiamo adesso l’attenzione sulle attività che si svolgevano nella piazza adiacente, l’odierna Place de L’Hôtel de Ville - ribattezzata “Esplanade de la Libération” nel 2013 - già **Place de Grève**. Quanti eventi su questa sponda del fiume parigino! Quante storie avrebbe da raccontarci questa piazza!

La nostra perlustrazione ha messo in luce il fatto che nel Basso Medioevo, il **porto della Grève** divenne il porto più importante di Parigi. Insediatosi nel XII secolo sulla riva destra della Senna, oscurò l’antico *porto Saint Landry* installato di fronte, sul greto dell’ *Île de la Cité* cioè per capirsi, dell’isola che ospita la *Cattedrale di Notre-Dame*. Nel Settecento era ancora un centro chiave di approvvigionamento della città come lo documenta questa frase tratta dall’*Enciclopedia Metodica* del 1791: “È lì che arrivano le barche cariche di fieno, grano, farina, avena, orzo, vino, calce e carbone da legna e dove si realizzano le vendite” ... La piazza ricevette merci in abbondanza fino a quando nell’Ottocento il barone **Hausmann** (1809 – 1891) decise di quadruplicare la sua superficie e di costruire un argine che la staccò completamente dal fiume: così, nel XIX secolo, la Place de Grève orientata per secoli verso la Senna, si volse in modo univoco verso l’Hôtel de Ville.



Hôtel de Ville (del Boccador) e Place de la Grève
Theodor Hoffbauer

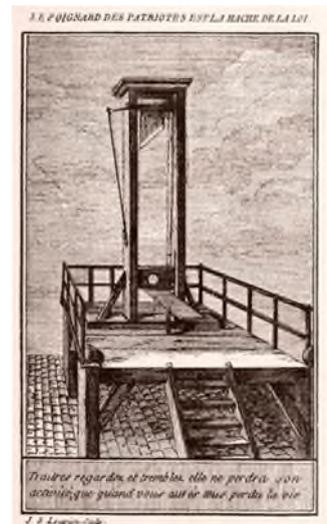
Questo spazio libero, ubicato nell’attuale IV arrondissement di Parigi, è stato attraversato da mercanti e da aristocratici, da carrozze e da carrette; ha portato nel suo centro temibili forche di legno mentre più in là verso la Senna, ha sfoggiato una lunga croce cristiana su un basamento di pietra; ha ospitato folle allegre e spettatori avidi di torture; ha accolto rivoluzionari e operai. Nel corso dei secoli ha avuto il tempo di scandagliare i comportamenti umani. Conosce l’uso che l’uomo fa del fuoco, la sua eccitazione davanti al sangue, le sue grida di gioia e le sue urla di sofferenza.

Sa la potenza delle fiamme che, il 20 giugno 1242, hanno inghiottito ventiquattro carrettate di trattati talmudici e manoscritti ebraici su ordine di **San Luigi**. Ha recepito con benevolenza l’euforia annuale del popolo radunato attorno al monumentale Falò di San Giovanni, annunziatore dell’estate. Ha capito il fervido applauso dei parigini davanti all’effimera scenografia pirotecnica allestita in occasione della nascita di Louis Dieudonné (*Luigi Deodato*: perché considerato una grazia del Cielo dopo 23 anni di matrimonio tra Luigi XIII e Anna d’Austria), il futuro **Luigi XIV**, nel settembre 1638. I fuochi d’artificio, a dirla tutta, le procurano sempre una doppia contentezza: le piace osservare la gente unita nella condivisione di un momento ludico e constatare l’impiego della polvere da sparo in contesti non bellici. Per contro, ha deplorato il primo rogo, quello della mistica **Marguerite Porette** nel 1310, e compianto i successivi eretici arsi vivi. Ha perso il conto degli impiccati appesi alle sue forche. Ha tremato sotto il sangue e i lamenti strazianti dei suppliziati.



Ancora oggi prova ribrezzo a rammentarsi le orrende torture inflitte a François **Ravaillac**, l'assassino di **Enrico IV**, il 27 maggio 1610; la morte del bandito Louis Dominique **Cartouche** a forza di colpi di spranghe nel 1721; i sadici accanimenti sul corpo di Robert François **Damiens**, attentatore del re **Luigi XV**, il 28 marzo 1757. Non vorrebbe essere ricordata per così mortifera attività ma, ahimè, la sua lugubre fama ha varcato le frontiere. In una lettera del 4 marzo 1764, **Leopold Mozart** (padre di Wolfgang Amadeus) scrive all'amico Johann Lorenz **Hagenauer**: *“La piazza di Grève è il luogo dove i criminali sono spediti nell'altro mondo. Chi è ghiotto di esecuzioni capitali ha qualcosa da vedere quasi ogni giorno. Recentemente una domestica, un cuoco e un cocchiere sono stati impiccati insieme fianco a fianco. Erano al servizio di una ricca vedova cieca a chi avevano sottratto 30 000 Louis d'or.”*

Il 25 aprile 1792, giorno dell'inaugurazione del “Rasoio nazionale”, la piazza ha visto rotolare nel cesto la testa di Nicolas Jacques **Pelletier**, borseggiatore e accoltellatore di un passante. Quel giorno è rimasta molto perplessa di fronte all'invettiva della folla contro il boia, tenuto responsabile della scarsa godibilità di uno spettacolo lampo. Ha stimato che fra tutti i mali, la “ghigliottina” era il male minore giacché accorciava la sofferenza e metteva tutti i condannati a morte *“sur un pied d'égalité”* cioè allo stesso livello. Finallora il tariffario in vigore prevedeva il rogo per ridurre in cenere eretici, streghe varie e avvelenatrici; la corda per strangolare i delinquenti di basso rango, la sciabola per decapitare gli aristocratici, l'impiego di quattro cavalli per squartare i regicidi. Senza dimenticare la ruota che esponeva la lenta agonia di banditi maciullati o l'acqua bollente che puniva i falsari.



L'uso della “**guillotine**” ha marcato una svolta nell'applicazione della pena capitale; ha segnato l'era di una “morte uguale per tutti”. Lo strumento porta il nome di colui il quale lo ha promosso affinché diventasse l'unico mezzo di uccisione: il medico e deputato del Terzo Stato, Joseph-Ignace **Guillotin** (1738 – 1814). Già nel suo discorso preliminare del 10 ottobre 1789 all'Assemblea nazionale costituente, il deputato sostiene l'impellenza di una modificazione del diritto penale a proposito della pena di morte:

“... Poiché si tratta di esaminare il progetto di riforma della procedura criminale, parliamo anche del modo di eseguire la sentenza capitale. Quando un colpevole merita la morte, bisogna dargliela. Ma il fine non giustifica qualsiasi mezzo. Non sarebbe possibile rendere il castigo meno orrendo? Evitare questi supplizi degni del Medioevo? Perché non sopprimere una volta per tutte la forca, la ruota, la gogna e lo squartamento che uccidono a fuoco lento per far durare a lungo il dolore? Un assassino, un traditore o un disertore è comunque un uomo e merita pertanto alcuni riguardi. Ciò che occorrerebbe è una macchina come ne esiste già in Italia che, con un colpo di lama, taglia netto e senza sofferenza.”

La riforma del Codice penale non si realizza dall'oggi al domani. I dibattiti si susseguono numerosi. Tra il 25 settembre e il 6 ottobre 1791, dopo aver respinto la proposta di alcuni deputati di abolire la pena di morte (nel gruppo degli abolizionisti figura Robespierre...), l'Assemblea nazionale stabilisce che la pena capitale consiste solo nella privazione della vita e non ammette torture (Articolo 2). Precisa poi, che per ogni condannato alla pena capitale, la morte avverrà tramite il taglio della testa (Articolo 3).



Des peines en général, article 2 : *La peine de mort consistera dans la simple privation de la vie, sans qu'il puisse jamais être exercé aucune torture envers les condamnés.*

Des peines en général, article 3 : *Tout condamné à mort aura la tête tranchée.*

Due anni dopo il suo primo intervento di ottobre 1789, Guillotin ha la soddisfazione di vedere infine esaudita la sua richiesta. Nell'autunno 1791 l'Assemblea giunge alla decisione che, al di là delle differenze di estrazione sociale dei colpevoli e della tipologia dei delitti commessi, tutti i condannati a morte avranno il capo smozzato. Tuttavia, il modo di recidere la testa rimane imprecisato. Così il boia Charles-Henri **Sanson**, esecutore della giustizia e desideroso di rispettare le nuove disposizioni, chiede al Comitato di legislazione un mezzo appropriato che *“evita le lunghezze e fissa la certezza”*. Il dottore **Antoine Louis** (1723 – 1792) riceve l'incarico di concepire uno strumento per la



decollazione; costui è un medico legale apprezzato, un esperto presso i tribunali e il segretario dell'Accademia di chirurgia. Non è affatto uno sprovveduto: le sue competenze nel campo della chirurgia militare gli hanno permesso di redigere articoli per l'Encyclopédie di **Diderot e D'Alembert**. Per assolvere il compito che gli è stato assegnato dall'Assemblea, Antoine Louis trae ispirazione alla “Mannaia” italiana del Seicento e alla “Maiden” inglese dei XVI e XVII secoli. La Mannaia è descritta nel libro Chroniques de Louis XII (*Cronache di Luigi XII*) redatto dal monaco **Jean d'Authon**, storiografo di Luigi XII. In effetti, il 13 maggio 1507, il cronista francese di passaggio a Genova, aveva assistito alla decapitazione del cospiratore Demetrio Giustiniano per mezzo di una macchina che sembra una sorellastra della ghigliottina... Antoine Louis, modificando i modelli italiani e inglesi, giunge a un congegno più

efficace; poi affida la realizzazione del prototipo a **Tobias Schmidt** un artigiano tedesco dalle mani esperte, residente a Parigi e fabbricante di clavicembali. Quando, a fine marzo 1792, il medico presenta la sua invenzione all'Assemblea, la tagliatrice di teste è subito adottata. Dopo alcune prove effettuate all'inizio di aprile 1792 su delle pecore e dei cadaveri, la *“mécanique sépulcrale”* (*meccanica sepolcrale*) come la chiamerà **Chateaubriand** (1768 – 1848) è pronta ad abbattersi sulle cervicali dei condannati. A tutto questo, Guillotin non ha preso minimamente parte, anzi si è sempre rifiutato di assistere alle esecuzioni capitali; eppure, a suo immenso dispiacere, il suo cognome è servito a battezzare la micidiale macchina. Tutta colpa di alcuni versi apparsi in un giornale satirico. La parola “Ghigliottina” nasce a dicembre 1789 quando L'Acte des Apôtres pubblica una canzone che deride la proposta di Guillotin. Per fare rima con “machine”, l'autore (le chevalier de Champcenez) femminizza il cognome del deputato. Vale a dire: trasforma con malizia Guillotin in “Guillotine”.

*“Et sa main
fait soudain
une **machine**
humainement qui tuera
Et que l'on nommera
Guillotine.”*

*E la sua mano (la mano di Guillotin)
costruisce all'improvviso
una **macchina**
che ammazzerà con umanità
e che si chiamerà
Ghigliottina.*

Contrariamente a ciò che molti credono, Guillotin non è stato ghigliottinato. È morto il 26 marzo 1814 per causa naturale, da un antrace. Fino all'ultimo ha sofferto dell'uso improprio che si era fatto



del suo cognome e parlando della ghigliottina, l'ha definita: *“la tache involontaire de ma vie”* cioè *“la macchia involontaria della mia vita.”* Crudele beffa del destino: è passato alla storia come il padre di una macchina imbrattata di sangue che non ha neppure inventato! Mai avrebbe immaginato che il meccanismo destinato a “umanizzare” l'esecuzione di criminali, si sarebbe trasformato in uno strumento di potere destinato a sgozzare avversari politici.



La Place de Grève ha lasciato alla posterità un ricordo meno sordido di quello di Guillotin; si è ripulita del sangue che l'aveva macchiata. Tutto sommato, il suo nome risuona ora in maniera positiva. Gli eventi macabri che l'hanno travolta e gli spettacoli di morte di cui è stata il palcoscenico sono ormai lontani. Ha legato il suo nome a un diritto, pienamente riconosciuto nella Costituzione solo il 27 ottobre 1946: lo sciopero.

Tra il XII secolo e il XVIII secolo si sono innalzate dal suo selciato grida di gioia e di dolore, contrattazioni accalorate di mercanti e tumulti accesi di rivoltosi ... ma si è anche inerpicata la voce silenziosa e insistente di uomini che erano soliti radunarsi lì nella speranza di trovare un lavoro; uomini che stavano in Grève per mettere a disposizione le loro mani di operai non specializzati.

Da metà Ottocento, l'espressione *“andare in Grève”* cambia senso. **Si verifica uno slittamento di significato.** Grève **con la G maiuscola**, nome proprio della piazza, passa ad indicare un'azione particolare svolta su questa piazza, diventando di colpo un nome comune **con la g minuscola**: *“la grève”*.

Non sono più uomini disoccupati che vanno in Grève ad offrire a titolo individuale la loro disponibilità a un datore di lavoro. No, adesso sono uomini che decidono tutti insieme di **sospendere la loro attività professionale** per esprimere all'unisono le loro rivendicazioni. Sulla piazza vanno uomini che non accettano più il modo in cui sono costretti a lavorare e che partecipano a una **lotta comune** per fare valere le loro esigenze. La richiesta passiva, muta e individuale ha lasciato il posto a una richiesta attiva, stentorea e collettiva: gli uomini non **“stanno in Grève”** come un serbatoio di manodopera inerme ma fanno **grève**, fanno **sciopero** per obbligare i capi a migliorare le loro condizioni di lavoro e ad aumentare la loro retribuzione.



Sciopero dei minatori nel nord della Francia (Pas-de-Calais) 1906

Siamo giunti al termine del nostro viaggio parigino; abbiamo inseguito con tenacia il vocabolo “grève” dal Medioevo fino ai giorni nostri. A mo' di sintesi, il nostro diario di bordo riporta: “Da come una parola umile, terragna, nata per indicare la riva umida e ciottolosa di un fiume, acquista un'iniziale maiuscola per nominare una piazza che si copre di orrori nel cuore di Parigi e infine recupera dignità e onore, ritrovando la sua minuscola di partenza per designare un'azione volta al progresso sociale e alla trasformazione del mondo di lavoro.

<https://www.petitbistrotculturel.com/>

Joëlle



TOCCARE

Si sa: **la pelle**, guscio che racchiude il nostro scheletro, i nostri muscoli e i nostri organi vitali è un involucro protettivo, una **muraglia difensiva** contro gli agenti esterni nocivi.

Questo non ci deve occultare un suo ruolo altrettanto positivo: in effetti, costituisce una vasta superficie che mette in relazione il nostro io con il mondo, una distesa sensibile che raccoglie una miriade di informazioni indispensabili alla nostra esistenza. Rappresenta un terreno di scambio fra me e l'altro, fra me e il diverso da me. È il nostro organo del tatto, del "tangere" latino; è un tessuto che delimita il nostro corpo e nello stesso tempo gli permette di entrare in contatto con altri corpi. Grazie a questa nostra **frontiera porosa**, ci affacciamo sul mondo esterno e ne scopriamo la vastità. Oggi, quando pensiamo ai cinque sensi, il tatto non fa certo figura di leader. Nel gruppo dei cinque, la vista capeggia, tallonata dall'udito. Dietro a loro, l'olfatto, il gusto e il tatto arrancano. Senza indugio, Occhio-Orecchio è la coppia vincente: i due organi aristocratici se la tirano e dall'alto del podio sbandierano il loro forte legame con la sfera intellettuale. Naso, lingua e pelle stanno in basso, classificati più rozzi e primordiali. Sono organi terragni e assai più volgari in quanto attivissimi protagonisti della sfera sensuale e sessuale dell'animale-uomo.



E. B. de Condillac (1714-1780)

Nel Settecento il filosofo francese Étienne Bonnot de **Condillac** la pensava diversamente: attribuiva al **tatto** un ruolo preponderante.

Sviluppando la teoria empiristica di **Locke** (conosciamo solo attraverso l'esperienza), giunge a un **sensismo gnoseologico**. Il suo *Trattato sulle sensazioni* (1754), suddiviso in quattro parti, mira a dimostrare che le nostre operazioni spirituali, dalle più semplici alle più complesse, derivano tutte dalle nostre sensazioni, da ciò di cui facciamo esperienza attraverso i sensi.

Lungo tutto il saggio, illustra la sua concezione per mezzo di una strana figura ossia per mezzo di una statua marmorea che cela un'organizzazione interna simile alla nostra. La scultura, fornita di una *res cogitans* ossia di uno spirito e di una *res extensa* ossia di materia, è capace di compiere operazioni mentali come le nostre. Ovviamente, in linea con l'empirismo di Locke e in contrapposizione con l'innatismo di **Cartesio** (possediamo idee innate indipendentemente dall'esperienza), Condillac immagina una statua la cui mente in principio è scevra d'idee come una *tabula rasa*; si animerà progressivamente con lo sbocciare graduale dei sensi. Il filosofo, calcando il metodo induttivo-sperimentale delle scienze naturali, orchestra lo schiudersi dei sensi. Per cominciare, decide di aprire l'olfatto che gli sembra il più semplice dei cinque. La sua statua inizia a percepire il profumo di una rosa; di seguito, distingue altri odori e se ne ricorda, innescando un processo di memorizzazione che rende possibile il confronto, poi il giudizio. A tappe, Condillac le fa acquisire l'udito, il gusto e la vista. È l'argomento della prima parte del suo *Trattato*. Le informazioni raccolte dai quattro sensi permettono alla statua di descrivere l'immagine delle cose ma non le



consentono di misurarne l'estensione. I dodici capitoli della seconda parte del *Trattato* analizzano in dettaglio ciò che "toccare" significa in termini di sviluppo intellettuale e la peculiarità del tatto. Il titolo è esplicito: "*Du toucher, ou du seul sens qui juge par lui-même des objets extérieurs – Del tatto, ossia dell'unico senso che giudica da sé l'esteriorità degli oggetti*". L'acquisizione del tatto è fondamentale perché la statua prenda coscienza del proprio io e faccia la differenza fra sé stessa e il mondo esterno. Quando si tocca, percepisce una sensazione doppia: quella di toccare e di essere toccata. Per contro, quando tocca un oggetto, non percepisce nessuna risposta da parte del suo "io" ossia non prova la sensazione di essere toccata. Questa discrepanza le fa intendere l'esistenza di un "io" e di un "altro" ossia l'esistenza di un corpo diverso dal suo. La terza parte del *Trattato* mette l'accento sul ruolo decisivo del tatto in relazione con gli altri sensi e s'intitola appunto: "*Comment le toucher apprend aux autres sens à juger des objets extérieurs – Come il tatto insegna agli altri sensi a giudicare gli oggetti esterni*". Grazie al tatto, la statua si rende conto di non essere un odore, un suono, un sapore, un colore; scopre che le sue percezioni provengono da uno spazio indipendente da lei. Con il tatto può valutare la realtà delle cose, può palpare il mondo esterno.



La cattedrale

Auguste Rodin (1840-1917)

Lo strumento che ci concede di usare appieno l'organo del tatto è **la mano**. Oggi la biologia ha identificato gli elementi che ci permettono di analizzare ciò che tocchiamo: nella nostra epidermide e nel nostro derma si nascondono ricettori sensoriali che registrano le informazioni e le mandano al cervello. L'epidermide, lo strato più superficiale della cute, ospita terminazioni nervose libere (senza capsula) responsabili della sensazione di dolore. Nel derma, lo strato più profondo, sono all'opera **quattro tipi differenti di corpuscoli sensoriali** (terminazioni nervose incapsulate). Si attribuiscono ai corpuscoli di Vater-Pacini il compito di percepire la pressione e ai corpuscoli di Meissner di individuare la forma degli oggetti e le caratteristiche delle superfici incontrate. I corpuscoli di Ruffini sono protagonisti nella percezione del caldo e i corpuscoli di Krause in quella del freddo. Ho schematizzato la fisiologia di questi recettori per non addentrarmi in una realtà più complessa e dilungarmi in precisazioni. All'epoca di Condillac l'istologia non esisteva. Il microscopio elettronico non era

ancora entrato in scena e dunque non aveva svelato l'esistenza dei corpuscoli tattili ed evidenziato la loro elevata concentrazione all'estremità distale degli arti superiori. Ciò nonostante, il filosofo aveva già classificato la mano come l'organo del tatto per antonomasia. Espone le sue considerazioni in proposito nell'ultimo capitolo della seconda parte del *Trattato*. Questo capitolo, il dodicesimo, è interamente consacrato alla mano: "*Du principal organe du toucher – Del principale organo del tatto*". Allorché nella *Storia naturale* (1749-1789) il suo connazionale, il naturalista Georges Louis **Buffon**, valuta di maggior efficienza cognitiva un'ipotetica mano costituita da venti dita, Condillac considera perfetto l'attrezzo biologico dotato di cinque dita che la natura ci ha regalato. Ancora oggi, la locuzione "*Toccare con mano*" testimonia l'affidabilità che si riconosce alla mano nel verificare la concretezza delle cose. All'inizio del Cinquecento Niccolò **Machiavelli** scrive: "*La udiva ogni cosa ma la prestava fede a quello che la toccava con mano esser vero.*"



Cos'è la mia mano? Un'architettura complicata che combina 27 ossa, 19 muscoli, tendini, legamenti, vasi sanguigni, nervi. Un gioiello d'ingegneria che mi rende possibile la scrittura, la cucina, il disegno, il massaggio, una carezza... Però, in fondo, che sarebbe questa formidabile costruzione senza il suo involucri di pelle? La mia mano scorticata avrebbe tutti i requisiti per muoversi guidata dalla mia volontà ma senza il tatto non compicerebbe niente. Quando d'inverno il gran freddo abbassa la mia sensibilità tattile, le mie dita intirizzate non riescono nemmeno a girare la chiave nella serratura della porta d'ingresso. D'estate mentre annaffio in terrazza, mi stupisco di avvertire la minuscola presenza di un pidocchio delle piante che cammina sul mio braccio. Mi meraviglio dell'altissimo grado di percezione della mia cute, dell'impareggiabile proprietà sensoriale del tessuto di cui sono coperta. La mia pelle: il mio vestito originario confezionato su misura e tagliato in una stoffa esclusiva e personale. Ogni pelle è unica: basti pensare alle impronte digitali per convincersene.



La voglia e il bisogno di toccare nascono insieme a noi. Nei primi mesi di vita, la luna sembra afferrabile: basta allungare il braccio. Solo l'esperienza legata al tatto ci fa capire la lontananza e la vicinanza degli oggetti, ci fa integrare il concetto di distanza, di profondità dello spazio circostante.

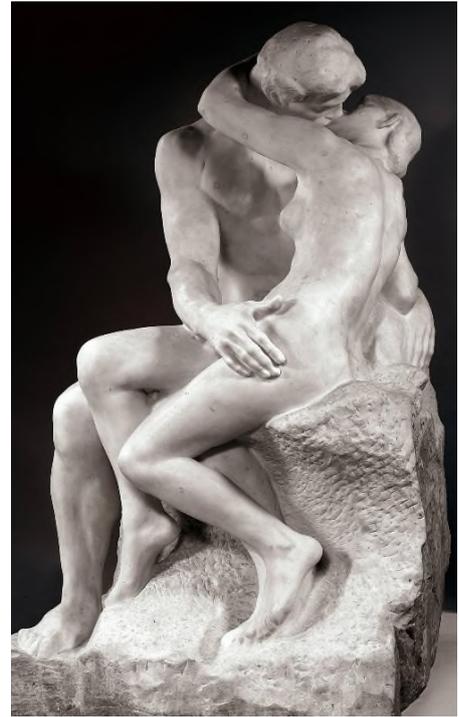
“Questo, non si tocca!” è un imperativo ricorrente della nostra infanzia. Chi di noi, la mano tesa nel momento più eccitante

dell'esplorazione domestica, quando era finalmente giunto al punto di acchiappare un oggetto ambito, non è stato immobilizzato da un sonoro e perentorio “Non toccare!”. Eppure, c'è poco da fare, il divieto accresce la bramosia, acutizza la curiosità e il desiderio di toccare scavalca ogni raccomandazione e ogni ordine. Ciò che si perdona a un bambino non è altrettanto perdonabile a un adulto. È infantile e irrispettoso non contrastare l'atavico bisogno di toccare quando visitiamo un museo, un sito archeologico o quant'altro. Che senso ha toccare quando la guida ci ha appena spiegato che così facendo, danneggiamo? Mi ricordo una visita alle grotte carsiche di Frasassi nella provincia di Ancona. Ci era stato esplicitamente richiesto di non toccare le stalagmiti per non depositare grasso su queste sculture calcaree formatesi nel corso di millenni e rischiare in tal modo, il grasso essendo idrofobo, di interromperne la crescita. Nondimeno per alcuni, la tentazione fu troppo forte.

Poiché “toccare” significa entrare in contatto fisico con qualcosa o qualcuno, è indubbio che sfiorare, accarezzare, abbracciare, modellare, palpare, impastare, massaggiare, sono tutti modi di toccare. Tutte queste azioni manifestano un carattere intenzionale all'eccezione dello sfiorare che può risultare accidentale. Non accarezziamo senza saperlo, non palpamo senza volerlo. Per contro, ci capita di sfiorare senza accorgercene. Il verbo ospita in cuor suo la parola “fiore” nell'accezione di “superficie”. Lo sfioramento caratterizza un contatto così breve e lieve che in certe situazioni, non lo avvertiamo. Diventa un quesito affannoso per gli innamorati e un punto interrogativo nel linguaggio del corpo: mi ha sfiorata sbadatamente o per farmi capire che si sente attratto da me? Lo devo considerare evento casuale o cauto segno di gradimento? Domanda in sospeso, senza risposta. Lo sfioramento: una “Toccata e Fuga” evanescente che semina dubbio.



Carezza e abbraccio sono invece dichiarazioni nitide che ci offrono il piacere di un contatto prolungato. Al più forte della tempesta pandemica abbiamo dovuto rinunciare a baci, abbracci e strette di mano. Durante mesi e mesi le parole d'ordine sono state "Mantenete le distanze" e "Salutate senza toccarvi". Adesso riconquistiamo a poco a poco l'esuberanza dei gesti di una volta. Tuttavia, la necessità di evitare il più possibile i contatti fisici per rallentare i contagi ha lasciato strascichi. Riscontro una differenza nel mio comportamento con gli altri. Ho perso la spontaneità dell'abbraccio e della stretta di mano: sembrano gesti pericolosi e ingiustificati che espongono inutilmente a rischi di contaminazione. Prima di abbracciare o di stringere una mano, indugio un attimo con un pizzico d'incertezza: mi chiedo sempre se l'altro gradisce o preferirebbe farne a meno. Eppure, nessun messaggio verbale o visivo rimpiazza il calore del contatto fisico.



Il bacio Auguste Rodin

Nel verbo "toccare" percepisco il rintocco di "poiéin - ποιέιν", l'antico predicato greco che assume il senso generico di "fare", spaziando dalla basilare attività artigiana fino alle vette della creazione eccelsa, quella del poeta - ποιητής. Esprimiamo la nostra creatività nel modellare, nel disegnare, nell'impastare, nel lavorare con le nostre mani, insomma, nel toccare... ma toccando, possiamo anche curare gli altri.

Da bambina trasformavo i rettangolini di Pongo, o più esattamente di "pâte à modeler", in animali variopinti. Il calore dei palmi rendeva la plastilina più duttile. Mossi dalla flessione e dall'estensione delle falangi, i pezzetti di Pongo si torcevano, si stiravano, si piegavano, si univano gli uni con gli altri. Ciò che più mi divertiva era aggiungere i particolari: una coda al gatto, delle antenne alla chiocciola, delle ali alla gallina.

Comunque, da piccola, la mia attività manuale di predilezione era il disegno. Trascorrevi ore di beatitudine, rapita dal foglio bianco e dalle matite. Rivestivo le forme delineate dal lapis, di colori che lo strofinamento sulla carta dei polpastrelli aveva lo scopo di unificare. Tuttora quando reggo tra pollice e indice uno di questi bastoncini a sezione esagonale dalla mina colorata e dal dolce odore di legno appena tagliato, percepisco un non so che di magico.

A parte rari casi, in cucina non uso guanti, lavoro a mani nude. Si dice che cucinare è sensuale; per me, lo è. Ho bisogno del contatto diretto pelle - alimento; non voglio intermediario. Mi ritrovo con le unghie annerite dall'inchiostro di seppie, le dita inverdite dal carciofo o dal basilico; piccoli inconvenienti che non riescono a farmi cambiare abitudine. Solo l'ortica mi costringe a indossare guanti. Da quando sono stata operata al tunnel carpale, è entrata in casa la "Planetaria", il robot freddo ed efficace che impasta al posto mio. Certo, molto pratico quando si tratta per esempio di lavorare la farina di segale appiccicosa come una colla ma, nel contempo, assai usurpatore! Non di rado faccio senza; scarto l'impastatrice tecnologica e uso le dita con l'indicibile piacere di mescolare le farine con l'acqua, d'imprigionare l'aria con movimenti lenti, di valutare la consistenza del composto, di tastarne l'elasticità, di sentire nascere il pane sotto il palmo delle mie mani.



Non ho sperimentato il gesto dell'impastamento facendo il pane, l'ho conosciuto già prima di lanciarmi nella panificazione casereccia. Durante la mia formazione di fisioterapista dopo la maturità, avevo imparato il "pétrissage". Nel percorso di studio, tra i vari laboratori ai quali dovevamo partecipare, quello del massaggio era il mio preferito. L'insegnante spiegava i movimenti da eseguire, poi ci allenavamo fra di noi ed eravamo a turno il massaggiatore e il paziente. Niente a che vedere con la noiosa mobilizzazione passiva manuale o il laboratorio rompicapo delle carrucole dove bisognava destreggiarsi tra funi e pulegge e tener d'occhio la direzione delle forze applicate agli arti. No, nella sala da massaggio, era ben diverso: ci esercitavamo in un'atmosfera distesa, quasi giocosa. Quando la mano, scivolando sul corpo dell'altro, identifica i duri rilievi ossei, le strisce fibrose di legamenti e tendini, la massa carnosa dei muscoli nascosti sotto la pelle, sembra che stia leggendo un libro in Braille e che i polpastrelli abbiano gli occhi. Che immensa soddisfazione riuscire ad alleviare il dolore o meglio ancora a farlo sparire, usando semplicemente il potere curativo delle mie mani!



Joëlle

Il mio Blog: [Petit Bistrot Culture!](#)



IL NIBBI





CHI LEGGE PIANO ... VA LONTANO

A/ Cavolfiore e cervello: tempo lungo e cura

Certe locuzioni si servono di **ortaggi** per rappresentare la sfera intellettuale. Dopotutto, non è strampalato se pensiamo al significato primario di “*sapere*” cioè “*aver sapore*”. Quindi, “*sapere*” trae il suo etimo da una percezione prettamente gustativa: esiste un nesso tra il cibo e l’intelletto. Notiamo, en passant, che la “*lingua*” è insieme organo del gusto e componente anatomico fondamentale nell’articolazione del linguaggio.

1. Per primo, soffermiamoci su un ortaggio a frutto: **la zucca**.

“*Avere del sale in zucca*” non riflette uno stratagemma culinario. Vuol dire: essere assennato, aver buon senso. Al rovescio, l’espressione “*Aver poco sale in zucca*” è usata per indicare una carenza d’intelligenza. Nella seconda novella della Quarta Giornata del ***Decameron***, **Boccaccio** applica l’espressione a una giovane “*bamba e sciocca*” lasciata convincere da Frate Alberto che l’Angelo Gabriele si è innamorato di lei. Così scrive: “... essendo madonna Lisetta...come colei che **poco sale aveva in zucca**”.

Al fine di capire come nasce l’espressione, analizziamo i due elementi nutrizionali intorno ai quali si è formata. Da una parte c’è il sale che conserva gli alimenti e per antonomasia insaporisce i cibi. Un piatto poco gustoso e scarso di sale è definito sciocco. Facile slittare dall’accezione concreta al senso figurato: una persona insulsa e priva di avvedutezza è detta anche sciocca e scipita perché manca di intelligenza e letteralmente, non sa di nulla. In latino, la metafora è ben ancorata nella locuzione “*Cum grano salis*” - “*Con un pizzico di sale*” che sta a significare “*con un minimo di buon senso*”.



Ora che abbiamo evidenziato lo stretto legame tra sale e raziocinio, ci rimane da chiarire il perché della zucca. In partenza precisiamo che non si tratta della grossa zucca arancione di Halloween. Prima della scoperta dell’America, nel Vecchio Continente era conosciuto soltanto la specie del genere *Lagenaria*. Veniva chiamata zucca a fiasco perché una volta svuotata ed essiccata, diventava un recipiente leggero e impermeabile adatto a ricevere liquidi, a fare da borraccia al pellegrino... e a preservare il prezioso sale dall’umidità. Estesa al registro figurato, questa saliera vegetale rappresenta la testa, guscio dell’intelligenza (il sale della mente).

2. Esaminiamo ora il caso di un ortaggio a tubero: **la patata**.

Di chi vuole far ridere ma non è affatto spiritoso, si dirà che ha uno “*Spirito di patata*”. L’espressione gioca sul doppio significato della parola “*spirito*” creando un intreccio fra il senso concreto di bevanda alcolica e il senso figurato di propensione naturale all’arguzia, al motteggio. Il distillato che si ricava dalla fermentazione delle patate è considerato il meno pregiato di tutti. Dai cereali, dall’uva,



dalle mele, dalle pere...si ottengono distillati di qualità assai superiore. Credevo che la vodka fosse un distillato di patate ma ho scoperto di recente che la patata entra ben poco nella sua lavorazione e che l'ingrediente principale è in realtà il grano. Dunque, bando alle ciance, la patata non è materiale idoneo alla distillazione e senza difficoltà si deduce che l'appellativo "*spirito di patata*" non è un complimento; viene appioppato all'autore di facezie insulse e per niente divertenti.

3. Prendiamo adesso un ortaggio a fiore: il cavolfiore.



Un disegno incontrato sulla rete mi suggerisce l'espressione "**Innaffiarsi il cavolfiore**" ...con la lettura. Acciocché cresca il cavolfiore, bisogna che l'acqua che riceve sia ricca di elementi nutritivi, sia versata pian piano e con regolarità. Il messaggio iconico riguarda l'accrescimento delle capacità intellettive e lo interpreto così: affinché la lettura sia un'attività proficua, occorre scegliere un libro che contiene pensieri profondi e leggerlo con la massima attenzione, dedicandogli un po' di tempo ogni giorno. Un buon lettore non si valuta alla quantità di libri che li sono passati fra le mani, bensì alla qualità dei libri che sceglie e soprattutto all'attenzione che accompagna la sua lettura. La chiave di volta del "**saper leggere**" è la concentrazione. Cosa implica

concentrarsi mentre si legge? Non saprei descriverlo meglio di **Francesco Petrarca**: "*Io voglio che il mio lettore, chiunque egli sia, pensi solo a me, e non stia a pensare alle nozze della figlia, alla notte che ha passato con l'amante, alle trame dei suoi nemici, alla causa in tribunale, alla terra o ai soldi, e almeno mentre legge voglio che sia solo con me*". Leggere veloce corrisponde a guardare sfilare il paesaggio dallo scompartimento di un treno in corsa; leggere piano equivale ad osservare l'ambiente circostante mentre si cammina. Nel mondo latino, il concetto di "*prendere il tempo di apprezzare*" è concentrato in alcune massime come ad esempio: "**Non multa sed multum**" cioè non mirare alla quantità ma alla qualità o "*Festina lente*" cioè affrettarsi con lentezza...Mio suocero lo diceva in modo più prosaico: "*Va' piano perché ho furia.*"

B/ Libro: merce ordinaria o scrigno prezioso?

Dal 1996 si festeggia la **Giornata Mondiale del Libro**, il 23 aprile.

Tale manifestazione serve davvero a fare risaltare i benefici della lettura nella vita di ognuno di noi? Riesce a dimostrare l'importanza di "*multum legere sed non multa – leggere con estrema attenzione piuttosto che leggere tanto*"? A parer mio, è un'operazione futile e meramente demagogica che non approda a nessun incremento dei lettori. Chi legge già, sente osannata la sua attività; chi non legge, non è invogliato a farlo. La gente non si avvicina ai libri a colpa di slogan del tipo "*Leggete che tanto bello è!*" Non si vende un libro come un barattolo di pommarola o una confezione di cioccolatini. Sensibilizzare le persone alla lettura è un lavoro educativo di lungo respiro.



La scuola dell'obbligo, oltre a insegnarci a leggere e a scrivere, dovrebbe stimolarci a sfogliare anche ciò che esula dai programmi scolastici. Detto in modo spiccio: la scuola dovrebbe farci contrarre la **buona abitudine di leggere**. La condizione *sine qua non* è che i professori siano animati da un entusiasmo comunicativo per la lettura.

A questo proposito, **Gianni Rodari** emette qualche perplessità: *"...abbiamo anche degnissime persone laureate che hanno finito di leggere libri il giorno in cui hanno presa la laurea. Vorrei dire che abbiamo persino qualche professore di lettere che si è fermato per la poesia a Carducci o a Pascoli, diciamo, ecco forse a Pascoli ci è arrivato, a Gozzano è difficile. Perché?*



*Perché il libro era coltivato nella sua formazione scolastica come un riflesso scolastico, non come un riflesso culturale, se così vogliamo chiamarlo, ma non come quella **passione disinteressata che solo può destare qualcosa di durevole.**"*

Nella fascia compresa tra i 18 e i 65 anni, solo 13% degli italiani si dedica costantemente all'esercizio della lettura. In Italia, le ricerche di EUROSTAT e dell'ISTAT rivelano la **debolezza cognitiva di 81% dei cittadini** in età lavorativa; il dato fa sobbalzare (è in linea con i dati europei e mondiali. Siamo in buona compagnia!). Tuttavia, il Bel Paese non reagisce, fa lo gnorri invece di rimboccarsi le maniche. Per arginare l'ignoranza e accudire i cervelli, la soluzione c'è: costruire una rete di alfabetizzazione culturale e funzionale degli adulti sul territorio. Vengono proposti qua e là corsi privati a pagamento quando il compito di prendersi cura dei cervelli, di creare delle "teste ben fatte", dovrebbe spettare al servizio pubblico ed essere attuato tramite un insegnamento gratuito offerto alla popolazione adulta per tutto l'arco della vita.

I cavolfiori non crescono, i cervelli si afflosciano, ma a chi importa? Andiamo avanti lo stesso. L'ignoranza non ammazza subito, solo a lungo andare... Non ci si alfabetizza una volta per tutte alla scuola dell'obbligo; è cruciale un continuo allenamento a pensare, è necessario un aggiornamento e ampliamento delle nostre conoscenze, sotto pena di vedere scemare le nostre capacità cerebrali e annientarsi i saperi acquisiti durante gli anni scolastici. A che serve essere ancora in grado di decifrare e pronunciare la parola scritta se non si capisce il significato della frase che si legge? I libri sono delle porte d'accesso al pensiero altrui ma quelle porte, bisogna pure aver la chiave per poterle aprire! **Un insegnamento permanente** ci permetterebbe di trovare con facilità serratura e chiave. *Leggere multum* è un'ottima ginnastica cerebrale che contribuisce a mantenere e accrescere la nostra efficienza cognitiva. Capire in profondità ciò che è scritto, procura un vero piacere. Quando entriamo appieno nel mondo mentale dell'autore, allarghiamo il nostro orizzonte con vedute altrui e di conseguenza arricchiamo la nostra esistenza e **ci emancipiamo intellettualmente** perché sviluppiamo il nostro senso critico.

Purtroppo, il livellamento dei cervelli verso il basso conduce gli editori ad accettare scritti scadenti e sempliciotti. Spesso ciò che conta per loro non è tanto la qualità o l'originalità del manoscritto quanto la probabilità che ha di riscuotere successo nel grande pubblico. Con un simile criterio di scelta, si può giungere all'obbrobrio. Diversi anni fa, allorché stavo sfogliando alcuni romanzi in una



libreria fiorentina, mi è capitato fra le mani. Le tribolazioni di una cassiera. Ho aperto il libro a caso e sono rimasta stralunata: il passaggio descriveva un cliente che si scacolava alla cassa; la scrittura era così piatta e banale che ho subito richiuso il..., se è degno di questo nome, libro. Poi, tornata a casa mi sono informata e ho constatato con tristezza che si era venduto molto bene al punto di essersi addirittura meritato una traduzione dal francese all'italiano. Penoso! Ora se andate a curiosare sulla rete, vi aspetta una sorpresa italiana DOCG: Diario di una cassiera – il sorriso dietro alla mascherina. Si vede, le storie di cassiere registrano **buoni incassi**...

C/ Un libro che difende i libri e promuove la lettura: FAHRENHEIT 451

1. Titolo enigmatico



Da principio **Ray Bradbury** (1920 - 2012) non scelse il titolo **Fahrenheit 451** quando Horace Gold accettò di pubblicare il suo scritto nel febbraio 1951 sulla rivista fantascientifica “*Galaxy Science Fiction*”. Chiamò semplicemente la sua novella **The fireman** ovvero **Il pompiere**. Conservò questo titolo anche nel 1954 quando propose, sull’esordiente mensile erotico “*Playboy*”, una versione più lunga, divisa in tre puntate (marzo, aprile e maggio 1954). Comunque, nel 1953 era già uscita la versione ampliata del suo racconto in un libro che, invece di intitolarsi **The fireman**, riportava in copertina l’espressione assai misteriosa di una temperatura in gradi fahrenheit. Come mai? Andiamo a scoprirlo: **451 degrees Fahrenheit**, corrispondenti ai nostri 232 gradi Celsius, è la temperatura di autoaccensione o di autoignizione della carta. Cosa significa? Vuol dire che, esposta a una temperatura di 451 gradi Fahrenheit, la carta incomincia spontaneamente a bruciare

cioè si riduce in ceneri senza sorgente esterna di innesco come, ad esempio, una fiamma. Ovviamente si tratta di un valore medio; la temperatura di autoignizione varia a seconda dello spessore e della composizione della carta... ma non restiamo qui a spaccare il capello in quattro. In un’intervista, Ray Bradbury narra di aver ottenuto l’informazione dal capo dei Vigili del fuoco di Los Angeles. Fra le pagine del suo romanzo, non offre nessuna spiegazione del titolo; si limita a fare luccicare il numero arcano 451 sull’elmetto nero del pompiere, a metterlo in risalto sulla manica grigia di Montag e a contrassegnarlo sui serbatoi di cherosene.

A dicembre 1953 **The fireman** aveva varcato l’Atlantico ed era entrato, scisso in due puntate, nella rivista italiana di fantascienza “*Urania*” con il nome poco attraente di **Gli anni del rogo**. Tre anni dopo, nel 1956, l’editore milanese Aldo Martello lo pubblicava sotto un appellativo meno cupo e più ottimistico: **Gli anni della fenice**. Nel 1966, sulla scia del film di François Truffaut, la Mondadori opererà per il titolo criptico di **Fahrenheit 451**, quello scelto dall’autore nel 1953.



2. Romanzo fantascientifico

“*La fantascienza non è irrealista; è una descrizione della realtà*” asserisce Ray Bradbury a un giornalista. La definizione calza a pennello il suo romanzo fantascientifico *Fahrenheit 451*. Il suo dipinto di un futuro immaginario pomicia palesemente con la nostra realtà. Le sue pennellate non illustrano il regno idilliaco di uno stato utopistico come quello delineato da Francis Bacon (1561-1626) ne *La Nuova Atlantide* oppure tracciato da Tommaso Campanella (1568-1639) ne *La città del Sole*. Bradbury ci proietta in un mondo distopico, un mondo di **utopia negativa** (dis-utopia) in cui il quadro di vita è indesiderabile e angoscioso come succede nel romanzo, uscito nel 1932, di Aldous Huxley *Il mondo nuovo (Brave New World)* o in *1984 (Nineteen Eighty-Four)* di George Orwell, pubblicato nel 1948.

Siamo negli Stati Uniti in un futuro imprecisato, posteriore al 1960. Un governo autoritario ha messo al bando i libri e ha intrapreso di distruggerli tutti, bruciandoli sistematicamente. Gli oppositori che nascondono le loro biblioteche vengono rintracciati su denuncia e arrestati mentre i loro volumi sono messi al rogo insieme alla loro casa. La repressione è svolta da una squadra di vigili del fuoco. Siamo in una società scombusolata nella quale i pompieri sono incendiari e dove chi legge, è un criminale. In *Fahrenheit 451* confluiscono accadimenti personali e fatti storici che hanno marcato la vita dello scrittore.

Quando si abbatte la devastante crisi economica e finanziaria del 1929, Ray Bradbury ha nove anni. È già un fervido lettore che divora con passione racconti e passa ore e ore nella biblioteca rionale. I libri riempiono le sue giornate di emozioni, lo fanno evadere dallo squallore socioeconomico derivato dalla Grande Depressione del '29.

Censura

A dodici anni Bradbury tocca con mano il **potere arbitrario dei bibliotecari**: fanno sparire dagli scaffali libri che giudicano di basso livello letterario. Di propria iniziativa, senza che ci sia a tale riguardo una direttiva del governo, si permettono di eliminare *Il meraviglioso mago di Oz* di L. Frank Baum, il ciclo di *Tarzan* (24 romanzi) dello scrittore Edgar Rice Burroughs... Il giovane si rammarica molto di non trovare più in biblioteca personaggi a lui cari. Ahimè, la storia gli dimostrerà che la censura non ha solo un effetto lieve e limitato. È una pratica usata per ingabbiare le teste in un pensiero omologato, una pratica di cui fanno le spese autori eccellenti.

Nel 1933 Bradbury s'inorridisce di fronte ai **roghi di libri**, *die Bücherverbrennungen*, orchestrato dagli studenti nazisti per ripulire la nazione dagli scritti ebrei, marxisti e pacifisti, cioè per appoggiare la lotta decretata da Hitler contro “*lo spirito non tedesco*”. Sulla lista nera degli autori “*nocivi*” figurano Albert **Einstein**, Karl **Marx**, Bertold **Brecht**, Ernest **Hemingway**, Jack **London**, Thomas **Mann**, Franz **Kafka**, Arthur **Schnitzler**; Stefan **Zweig**, Robert **Musil**, Marcel **Proust**, Emile **Zola**, James **Joyce**,





Charles **Darwin**, Sigmund **Freud**. Da marzo del 1933 vengono ingozzati dal fuoco libri proibiti in tutta la Germania. La notte del 10 maggio 1933 regala a Berlino il triste primato del falò più spettacolare e colossale del paese con 25000 volumi sacrificati alle fiamme sulla piazza Opernplatz antistante all'università e oggi ribattezzata Bebelplatz, gremita di sostenitori esultanti. Punto di spicco in questa notte giubilante percorsa da inni, canzoni e giuramenti, il discorso del ministro della Propaganda Joseph Goebbels intento a galvanizzare il pubblico. Sancisce il decadimento dell'intellettualismo ebraico degenerato e annuncia la nascita di uno spirito tedesco forte e impavido. *“Und deshalb tut Ihr gut daran, um diese mitternächtliche Stunde den Ungeist der Vergangenheit den Flammen anzuvertrauen – **Fate bene, in quest'ora della mezzanotte, a consegnare alle fiamme lo spirito maligno del passato... aus diesen Trümmern wird sich siegreich erheben der Phönix eines neuen Geistes – da queste rovine s'innalzerà vittoriosa la fenice di un nuovo spirito.**”*



Dal 2008 un memoriale realizzato da Micha Ullman sulla Bebelplatz ricorda il “Bücherverbrennung” di Berlino: un pannello luminoso trasparente inserito nel selciato della piazza lascia intravedere, sotto la superficie, una biblioteca di 50 m² dagli scaffali interamente vuoti.

Jonathan Rose, direttore del corso di laurea in Storia del Libro, nella Drew University del New Jersey, raggruppa saggi di 18 autori in un libro dal titolo originale ***The Holocaust and the Book – Destruction and Preservation*** (tradotto in italiano: ***Il libro della***

Shoah) dove si legge: ***“La storia dei sei milioni è anche quella dei cento milioni. Questo, secondo i calcoli di uno storico delle biblioteche, è il numero di libri distrutti dai nazisti, in solo dodici anni in tutta Europa”.***

Un secolo prima degli autodafé di Hitler, il poeta tedesco Heinrich **Heine** aveva composto dei versi che suonano profetici, nella sua tragedia ***Almansor*** del 1821: ***“Dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen - Là dove si bruciano libri, si finisce per bruciare anche uomini”.*** Nessuno si stupirà che Heinrich Heine sia stato inserito nel 1933 sulla lista nera degli intellettuali da rogo.

In ***Fahrenheit 451*** il pompiere Guy Montag affronta un caso anomalo e drammatico. Finallora, quando la squadra incendiaria giungeva alla casa da distruggere, il proprietario non era presente: era già stato arrestato dalla polizia, imbavagliato e portato via su una macchina ***“nera e lucente come uno scarafaggio”.*** ***“Non si faceva del male a nessuno, si faceva del male alle cose soltanto!”*** Questa volta, il meccanismo registra una pecca: sul luogo da purificare, i militi s'imbattono in una signora anziana che ha deciso d'immolarsi in mezzo ai suoi compagni di carta perché priva di loro, la sua vita non ha senso. L'avvenimento scuote con violenza la coscienza di Montag, lo fa barcollare e dubitare. Perde la convinzione di svolgere un'attività benefica e indispensabile. Quando rincasa, si corica e passa la notte insonne ad interrogarsi sulla sua esistenza, sul suo rapporto con la moglie Mildred. La mattina, inchiodato al letto da un accesso di febbre, non si può recare alla caserma ma ad ogni modo, ha già preso la risoluzione di lasciare un lavoro che ormai gli dà la nausea.



Quale sentimento proverebbe oggi Bradbury nello scoprire che il terrificante mostro della censura si è rinvigorito nel suo stesso paese e che ora si desta minaccioso spazzando via centinaia di libri da oltre cinquemila scuole americane? Balle? Purtroppo, no! È di sconvolgente attualità. Texas in testa con alle calcagna Pennsylvania, Florida, Oklahoma, Kansas e Tennessee ... hanno cancellato dalle biblioteche studentesche romanzi e saggi che trattano di razzismo e di sessualità non etero, hanno estromesse opere i cui protagonisti sono afroamericani. Trentadue Stati hanno complessivamente rimosso più di 1600 titoli. Al bando le biografie “scandalose” di **Rosa Parks**, di **Martin Luther King**, di **Nelson Mandela**, di **Duke Ellington**. Lontani dagli occhi **Haruki Murakami**, **J.D. Salinger**, **Carmen Maria Machado**, **Toni Morrison**. Via dagli scaffali **Mattatoio n.5** di Kurt Vonnegut, **L'Alchimista** di Paulo Coelho, **1984** di George Orwell, **Il buio oltre la siepe** di Harper Lee...

Come se non bastasse, alcune università del Regno Unito sembrano voler calcare, per ora in modo meno imperativo e cospicuo, le orme americane. Un'inchiesta del *Times* rivela la decisione presa da certi atenei, come la Essex University o la Sussex University, di censurare decine di libri. Sono allontanate opere letterarie come **La ferrovia sotterranea** di Colson Whitehead (seppure acclamata negli Stati Uniti), **La signorina Julie** del drammaturgo svedese August Strindberg, **Pasto nudo** di William Burroughs. Da manipolare con cautela **Sogno di una notte di mezza estate** di William Shakespeare, **Oliver Twist** di Charles Dickens e scrittrici come **Jane Austen**, **Charlotte Brontë**, **Agatha Christie** ... James Cleverly, sottosegretario dell'Istruzione, s'interpone: “*Certo che le università devono proteggere la salute mentale dei propri studenti, ma allo stesso tempo non si può non affrontare il passato. Se alcuni testi sono complessi, vanno capiti, non censurati.*”

Televisione

Nel 1927 il ventunenne americano Philo Taylor Farnsworth fabbrica un modello funzionale di televisione elettronica: concentrati in un tubo catodico e convogliati su una superficie fotosensibile, fasci di elettroni generano immagini. Nell'America degli anni Trenta germogliano stazioni televisive ma la televisione decolla veramente all'inizio degli anni Quaranta e si espande a macchia d'olio dopo la Seconda Guerra mondiale. Nel 1954 i televisori a colore sono già in vendita sul mercato. Alla fine degli anni Cinquanta i prezzi si abbassano, le “scatole a immagini” sono alla portata del grande pubblico e nove americani su dieci possiede un televisore a casa.



Nel 1951, mentre sta scrivendo *Fahrenheit 451*, Bradbury intuisce il pericolo legato al nuovo mezzo di comunicazione. L'era televisiva segna un cambiamento nelle abitudini: non importa più andare a cercare il divertimento fuori se arriva comodamente a domicilio tramite lo schermo. Lo scrittore analizza gli effetti nocivi che questa nuova tecnica produce sui rapporti umani: un ripiego su di sé a casa propria con un intrattenimento che ammutolisce la creatività, costringe alla passività e impedisce il dialogo. A questo si aggiunge il rischio che lo spettatore faccia un uso compulsivo del mezzo e ne diventi dipendente, ipnotizzato da un contenuto scelto e controllato dalle autorità e vittima inconsapevole di trasmissioni perniciose che invadono la sua sfera privata.



In *Fahrenheit 451* si cozzano i comportamenti di due donne di fronte alla TV. La diciassettenne Clarisse McClellan, vicina di casa di Guy Montag, non apprezza affatto il piccolo schermo e preferisce andarsene a passeggio per osservare la natura e riflettere con la propria testa. *“Raramente guardo alla TV il programma TRA LE PARETI DEL SALOTTO o vado alle corse e ai parchi di divertimento. Così, mi resta un mucchio di tempo per i pensieri più strampalati, direi.”* All’opposto Mildred, la moglie del protagonista, s’incanta davanti alla televisione e passa le sue giornate inscatolata nel salone ad intossicarsi con trasmissioni insulse e inebetenti, trasmissioni che assomigliano come due gocce d’acqua ai nostri attuali reality e talk show. È fredda e indifferente a tutto ciò che esula dai programmi TV al punto di rimanere senza reazione davanti ai preparativi di guerra del suo paese. Accentra la sua esistenza sul punto nodale della casa: i muri del salone che proiettano ininterrottamente la vita di parenti fittizi dandole l’illusione di appartenere a una grande famiglia. *“Una cosa davvero divertente. E lo sarà ancora di più quando potremo fare anche l’impianto della quarta parete. Quanto tempo ancora credi che dovremo aspettare prima di poter far portare via quella parete e installare una quarta parete TV? In fondo la spesa non supera i duemila dollari.”* Montag non condivide l’entusiasmo di Mildred per la televisione; si sente asfissiato dall’assenza di dialogo, defraudato dal suo diritto di comunicare, frustrato di non essere ascoltato. Esterna così il suo malessere a Faber, il dotto professore: *“Nessuno più ascolta. Io non posso parlare alle pareti, perché sono le pareti che urlano verso di me. Non posso parlare con mia moglie, perché sta sentendo quello che dicono le pareti. Io semplicemente ho bisogno di qualcuno che stia a sentire quello che ho da dire.”*

Biblioteca

La televisione è anche il nemico più temibile delle biblioteche; guardare la televisione è rubare tempo alla lettura, è allontanarsi dai libri. Bradbury ha promosso senza tregua la letteratura e sempre difeso con entusiasmo le biblioteche: *“You must lurk in libraries and climb the stacks like ladders to sniff books like perfumes and wear books like hats upon your crazy heads - Dovete rintanarvi nelle biblioteche e salire sulle pile come fossero scale per andare ad annusare i libri come fossero profumi; dovete portare libri come cappelli sulle vostre teste matte.”* In California, ogni volta che gli è stato possibile, ha partecipato a raccolte di fondi per evitare la chiusura di biblioteche colpite da tagli budgetari. Da quando ha saputo leggere, la biblioteca è stata il suo rifugio, la sua navetta spaziale dell’evasione e della conquista intellettuale: piccolo, si è lanciato di liana in liana dietro a Tarzan, ha esplorato la Terra insieme a **Jules Verne**, si è addentrato nel mondo misterioso e inquietante di **Edgar Allan Poe**, ha investigato con Sherlock Holmes, immerso nei romanzi di **Arthur Conan Doyle**. Visto che le scarse risorse finanziarie della sua famiglia non gli hanno permesso di proseguire gli studi, ha fatto della biblioteca il suo collegio; ha trovato in qualche modo una scuola sostitutiva per la sua mente effervescente e fantasiosa. Non potendo frequentare il collegio, si è recato alla biblioteca tre volte la settimana per dieci anni, si è guadagnato da vivere vendendo giornali e ha trascorso parte delle sue notti davanti alla macchina da scrivere.



Nella sua casa di Los Angeles, i libri hanno colonizzato le pareti; si ritrovano ora allineati sugli



scaffali della biblioteca di Waukegan nello Stato dell'Illinois, la città dove ha trascorso i primi tredici anni della sua vita. Voleva lasciarli in eredità alla biblioteca della sua infanzia, la "*Waukegan Public Library*", e così è stato: dopo la sua morte, avvenuta il 5 giugno 2012, tutti i volumi hanno abbandonato la casa di Los Angeles e si sono incamminati verso la sua città natale Waukegan, identificabile con il nome "Green Town" nel romanzo *Dandelion Wine* (*L'estate incantata*) pubblicato nel 1957, poeticamente ispirato alla sua fanciullezza nell'Illinois.

Macchina da scrivere

Se per l'autore di *Fahrenheit 451* la lettura assume un ruolo di prim'ordine, la scrittura rappresenta qualcosa di ancora più importante. La scrittura oltrepassa la lettura in quanto risulta essere un'attività fondamentale e fondatrice, una linfa vitale. Bradbury fa risalire il suo bisogno quotidiano di scrivere a un'esperienza giovanile, precisamente a un incontro con Mister Electrico. Chi era costui? Era il membro di una piccola compagnia di artisti ambulanti che si esibivano all'aperto facendo tappe qualche giorno nelle città attraversate per proporre un'animazione ibrida, un incrocio tra numeri circensi e attrazioni da baraccone. Era il 1932; Ray aveva dodici anni ed era affascinato dagli spettacoli di magia. Quel giorno, il "carnival magician" Mr Electrico l'aveva individuato fra gli astanti e si appropinquava; la faccia incoronata da capelli ritti sotto l'effetto dell'elettricità statica, il mago, gli toccò il naso con la punta della sua spada "energetica" mentre pronunciava un incantesimo: "*Live forever! – Che tu possa vivere per sempre!*" Per il ragazzo fu un'illuminazione. Da quell'istante fu convinto che sarebbe diventato uno scrittore e iniziò a scrivere tutti i giorni senza mai sgarrare: "*I decided that was the greatest idea I had ever heard. I started writting every day. I never stopped. – Decretai che era l'idea più grandiosa che avessi mai sentita. Cominciai a scrivere ogni giorno. Non mi sono mai fermato.*"

A Natale di quell'anno, in segno d'incoraggiamento, i suoi gli regalarono "a toy dial typewriter" cioè una macchina da scrivere giocattolo, comunque funzionante. Cinque anni dopo, se ne comprò una vera con dieci dollari. Benché abbia sempre dimostrato diffidenza e sfiducia per le innovazioni tecnologiche, con la macchina da scrivere è stato amore a prima vista: l'ha adottata senza esitare e le è rimasto fedele per tutta la vita. Non ha mai usato il computer; nel 2009 qualifica addirittura Internet di "tempo sprecato". Sostenitore del libro cartaceo, ha sempre rifiutato la pubblicazione delle sue opere in formato elettronico. Solo per *Fahrenheit 451* ha fatto uno strappo alla regola autorizzando nel 2011 il suo formato e-book.



La prima stesura di *Fahrenheit 451*, *The fireman*, è nata nella UCLA library's typing room, nel seminterrato della biblioteca Powell dell'UCLA (University of California, Los Angeles) su una "typewriter" a gettoni, al costo di dieci centesimi per ogni mezz'ora d'uso. Bradbury l'ha concepita in nove giorni, allineando 25000 parole. In un secondo tempo, costruirà la versione estesa e definitiva del racconto con 50000 parole.

Nella prefazione del suo libro *Zen in the Art of Writting* (*Lo Zen nell'arte di scrivere -1989*) ribadisce la potenza curativa e salvatrice della scrittura giornaliera: "*If you did not write every day, the poisons*



would accumulate and you would begin to die, or act crazy, or both – Se non scriveste ogni giorno, i veleni si accumulerebbero e comincereste a morire, oppure a dare i numeri, o entrambi.” Dunque, la scrittura come antidoto alla depressione, alla malattia e alla morte. Tramite le sue opere, Bradbury realizza il sogno della sua esistenza: “Vivere per sempre - To live forever”. Per l'appunto, l'ultimo libro che ha scritto s'intitola ***Now and Forever*** (*Ora e per sempre*) ...

Fra le tracce che possiamo lasciare del nostro passaggio sulla Terra, la nostra scrittura è forse la traccia più rappresentativa e persistente. In *Fahrenheit 451*, il ribelle Granger sottolinea l'importanza di lasciare un'opera propria prima di morire per essere ricordato dai viventi e non scomparire del tutto. *“Non ha importanza quello che si fa purché si cambi qualche cosa da ciò che era prima in qualcos'altro che porti poi la nostra impronta.”*

Automobile e pedone



Bradbury non aveva la patente: si spostava per le strade di Los Angeles a piedi, in bicicletta (e come lo capisco!) o a bordo di un taxi. La scelta di non guidare gli era stata dettata dalla sua scarsa acuità visiva; basti sapere che, per i suoi problemi di vista, non fu arruolato nell'esercito durante la Seconda Guerra mondiale. Alla base della decisione di non prendere la patente, aveva pesato anche la profonda traccia emotiva che gli rimaneva da quando aveva assistito a un grave incidente stradale durante l'adolescenza. Davvero sorprendente! Ray non è mai stato al volante di un'automobile e non aveva confidenza con le macchine. Ha viaggiato tantissimo con la mente, ma poco fisicamente parlando; è rimasto quasi ottant'anni senza uscire da Los Angeles.

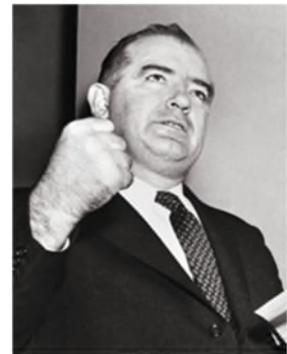
Comodamente seduto nell'abitacolo, un automobilista macina chilometri e riduce senza sforzo i tempi di percorrenza rispetto a un pedone. Tuttavia, quando si tratta di cogliere le sfumature dei luoghi attraversati, il conducente non ha la meglio sull'uomo a piedi. *“Alle volte mi coglie il dubbio che gli automobilisti non sappiano che cosa sia l'erba, o come siano i fiori, perché non li hanno mai visti, non ci sono mai passati vicini con lentezza”* dichiara Clarisse a Montag. La fretta impedisce di guardare in modo accurato; per afferrare i dettagli, occorre procedere adagio. Si potrebbe stringere il concetto in una formula del tipo: la possibilità di vedere con nitidezza è inversamente proporzionale alla velocità. La giovane Clarisse ha perfettamente capito questo meccanismo d'interdipendenza e lo spiega al pompiere usando l'esempio dei cartelloni pubblicitari: *“Avete mai visto quei cartelloni pubblicitari alti come grattacieli ai margini delle autostrade appena fuori città? Lo sapevate che una volta i cartelloni pubblicitari erano alti al massimo sei o sette metri? Ma poi le auto sono diventate così veloci che si è reso necessario dilatare la superficie riservata alla pubblicità, perché gli automobilisti avessero il tempo di leggerla, passando.”* Tutto è impostato in funzione della velocità e la macchina deve per forza sfrecciare. Guai a chi tenta di guidarla con più tranquillità, di rallentarne la corsa: è subito un trasgressore. Clarisse confida a Montag: *“Mio zio una volta fu colto a guidare lentamente su un'autostrada. A settanta chilometri all'ora, andava, e lo tennero in prigione per due giorni.”*



Camminare vuol dire seguire il ritmo biologico, è opporsi con la pacatezza all'andamento frenetico imposto dal mondo tecnologico, è prendersi il tempo di osservare gli uccelli, è meravigliarsi davanti all'erba impreziosita da gocce di rugiada, è scoprire il piacere di cogliere fiori, di raccattare noci cadute dall'albero del giardino, di odorare le foglie d'autunno, di assaporare l'acqua piovana e di sentire il suo tocco sulla pelle. *“Mi piace buttare la testa all'indietro, come adesso, e lasciare che la pioggia mi cada in bocca. Ha il sapore del vino. L'avete mai assaggiata?”* Purtroppo, la lentezza è disprezzata, non gode di un permesso di soggiorno nel mondo accelerato e freddo della tecnologia. La velocità se ne beffa e la stronca: la macchina lanciata a tutta birra si diverte a centrare il pedone come fosse un birillo... *“Una macchina gremita di ragazzi d'ogni età, buon Dio, fra i dodici i sedici anni, i quali, lanciati, schiamazzando, fischiando, urlando evviva, avevano visto un uomo, spettacolo davvero straordinario, un uomo che andava a spasso a piedi, una vera rarità, e avevano detto: Becchiamolo!”*

In *Fahrenheit 451*, oltre ad essere emarginato e deriso per i suoi interessi fuori moda, per il suo ritmo lento in evidente contrasto con le mosse scattose di una società nevrotica, il pedone è, inspiegabilmente, un uomo di cui diffidare, un delinquente in atto. Sempre a proposito di suo zio, Clarisse racconta: *“Lo zio fu arrestato un'altra volta ... perché era pedone.”* Questa frase echeggia una situazione incresciosa nella quale lo scrittore si è trovato una sera del 1949. Allorché stava camminando in strada con un amico, fu fermato da un agente di polizia, insospettitosi per il fatto che erano gli unici a passeggiare a quell'ora. Alla domanda *“Che sta facendo?”* Ray aveva pensato bene di ironizzare: *“Sto mettendo un piede davanti all'altro”*. Il poliziotto se l'era presa e aveva vietato a Bradbury di andarsene a piedi nei luoghi deserti. Tornato a casa, in preda alla rabbia, lo scrittore aveva steso la storia del pedone Leonard Mead, unico uomo della sua città che preferisce gironzolare la sera all'aria aperta piuttosto che guardare la televisione come fanno gli altri. Un racconto eloquente e conciso, pubblicato nel 1951 sotto il titolo ***The Pedestrian***, e che, in seguito, Bradbury indicherà come il prequel di *Fahrenheit 451*.

Nell'America dei primi anni Cinquanta regnava un'atmosfera di sospetti e insicurezza. All'accesa tensione provocata dalla Guerra Fredda si sovrapponeva il clima pernicioso di intrighi, denunce e arresti ingiustificati fomentato dal senatore repubblicano Joseph McCarthy. Anche Bradbury subì le conseguenze del maccartismo: fu sospettato di attività filocomunista e sorvegliato da agenti speciali. Su di lui l'FBI aprì un'inchiesta che durò dal 2 aprile al 3 giugno 1959.



Nero / Bianco

Dalle prime righe del romanzo salta fuori una contrapposizione manichea tra l'oscurità e la luce fra il nero e il bianco.

Nere sono le immagini che rappresentano gli aspetti negativi, i comportamenti errati. Dopo il rogo dei libri, sono **anneriti** il cielo e il vento. È insudiciata *“di **carbone** fossile”* la faccia di Montag. Di *“color **coleottero**”* è l'elmetto del pompieri. *“Dentro il suo budello bene oleato nelle viscere della terra”* appare **oscura** e scivolosa la ferrovia sotterranea che riporta Guy a casa sua nel cuore della notte. Uno dei colleghi di Montag si chiama **Black**. Benché lo spettro della guerra appari solo in filigrana nel romanzo, la sua evocazione è contraddistinta dal colore nero. Bradbury usa il nero per dipingere l'urlo funeste e straziante dei bombardieri a reazione che attraversano lo spazio aereo:



*“Fu un terribile suono, lancinante, come se due mani gigantesche avessero cominciato a lacerare diecimila miglia di **lenzuoli neri** lungo le cuciture.”* L'apparecchio che strappa Mildred alla morte, dopo il suo tentativo di suicidio, s'insinua nel suo stomaco come **“un cobra nero”** per risucchiare i veleni ingeriti.

All'opposto, bianchezza e luminosità caratterizzano i lati positivi, ciò che è buono, giusto e auspicabile per la società. **Clarisse** deriva dal “clarus” latino cioè il “chiaro e lucente”; il suo cognome McClellan potrebbe alludere a quello della moglie di Bradbury, Marguerite McClure o più semplicemente essere un riferimento diretto al senatore democratico John Little McClellan. La ragazza ha la faccia **“bianca come latte”** o ancora **“luminosa come neve al chiaro di luna”** e **“bianca”** è la sua veste. Il bianco richiama la sua purezza, la sua innocenza e la sua bontà. Certo, i suoi occhi sono neri ma non indicano malvagità bensì profondità e intelligenza perché brillano di luce propria: sono **“limpidi”, “scintillanti”, “due lucenti gocce d'acqua fulgida”** e vivaci giacché rifiutano di fermarsi all'aspetto superficiale delle cose. Clarisse è una ragazza che non vuole sapere **“come una cosa è fatta ma perché la si fa.”** Quanto ai preziosi libri, Bradbury li presenta come uccelli offerti in sacrificio, esseri arrendevoli destinati al rogo: **“Un volume scese, quasi docilmente, come un **colombo bianco**, tra le sue mani, le ali tremule. Nella luce fioca, vacillante, una pagina rimase aperta e ferma ed era come una **penna nivea**, con le parole delicatamente dipintevi sopra.”**

Fuoco

Nel romanzo viene considerato la doppia valenza del fuoco: un elemento a turno malefico e benefico. Per la sua ambivalenza che oscilla fra aspetto positivo e negativo potrebbe essere accostato al bianco: **Herman Melville** al quarantaduesimo capitolo di ***Moby Dick***, intitolato ***La bianchezza delle balene***, analizza la simbologia del colore bianco. Da un lato è segno di bellezza (perla), di regalità (elefante bianco), di innocenza, di giustizia (ermellino), di superiorità (razza bianca), di sublime (***Apocalisse di Giovanni***); dall'altro incute paura perché richiama la morte (pallore), il sudario. È un colore spettrale che intensifica l'orrore di cose o esseri già terribili di per sé, come ad esempio l'orso bianco o lo squalo bianco...

Durante l'adolescenza Bradbury ha sicuramente letto il capolavoro di Melville; nel 1956 ne farà pure l'adattamento cinematografico per il regista John Huston. In ***Fahrenheit 451***, egli rimarca l'ambivalenza del fuoco un po' come Melville ha enfatizzato l'ambivalenza del bianco. Espone insieme l'azione distruttrice del fuoco e il suo lato protettore e rassicurante. Il fuoco è malvagio in quanto può divorare tutto il creato e ciò che di più nobile esiste della produzione umana: il libro.

“I libri, sbatacchiando le ali di piccione, **morivano sulla veranda e nel giardinetto della casa, salivano in vortici sfavillanti e svolazzavano via portati da un **vento fatto nero dall'incendio.**”** Il fuoco è pericoloso per l'uomo stesso perché è in grado di annientarlo, di ridurlo in cenere. Ma il fuoco, dai tempi più remoti, è anche un alleato in quanto fonte di luce nel buio, sorgente di calore nel freddo, fulcro di assembramento e di condivisione per le comunità umane. Per tradizione è associato alla veglia contadina. Un aspetto del fuoco che Montag scopre alla fine del romanzo quando ha cambiato sponda dopo essersi reso conto che non aveva bruciato solo libri ma idee in essi contenute. Prende



Un aspetto del fuoco che Montag scopre alla fine del romanzo quando ha cambiato sponda dopo essersi reso conto che non aveva bruciato solo libri ma idee in essi contenute. Prende



coscienza che bruciare un libro equivale a cancellarne l'autore e a negare la propria umanità: *“Dietro ogni libro c'è un uomo. Un uomo che ha dovuto pensarlo. Un uomo a cui è occorso molto tempo per scriverlo, per buttar giù tante parole sulla carta.”* Quando ormai diventato fuorilegge, si rifugia nella



foresta per scappare ai suoi inseguitori, si imbatte nell'accampamento di un gruppo di ribelli intellettuali, i “freedom-and book-loving exiles”. Lì vede il fuoco con occhi nuovi; gli appare l'altra faccia del fuoco: *“Il poco moto della fiamma, il suo colore bianco e rosso, rivelavano un fuoco strano, dato che per lui significava una cosa ben diversa. Non serviva a bruciare, ma a scaldare... Non aveva mai sospettato in vita sua che il fuoco potesse dare, esattamente come prendeva. Perfino l'odore era diverso”* A dire il vero, nel

passato, la fiamma aveva già assunto per lui un significato altro da quello di divoratrice di libri. Una sera della sua infanzia, la fiamma aveva sostituito la luce artificiale durante una breve interruzione della corrente elettrica. L'episodio s'inserisce nelle prime pagine del romanzo e ha il sapore di una madeleine proustiana: *“Una volta, quand'era bambino, essendo venuta a mancare la luce, sua madre aveva trovato e acceso un'ultima candela e c'era stata una breve ora di riscoperta, un'ora di tale interiore illuminazione, che lo spazio perdeva le sue vaste dimensioni per farsi confortevolmente loro intorno, soltanto intorno a loro, madre e figlio, che, trasformati, s'erano messi a sperare che la luce elettrica tardasse un bel po' a tornare.”* In questo passaggio la candela non rappresenta soltanto il focolare, la luce primordiale addomesticata dall'uomo ma si erge anche come fievole oppositrice della tecnologia, antagonista dell'*“isterica luce dell'elettricità”*. È simbolo d'introspezione, di dialogo intimo, di calore umano, di serenità. Bradbury teme che l'uso sfrenato dei mezzi tecnologici sofisticati conduca alla passività, alla rarefazione dei rapporti umani, alla scarsità e superficialità degli scambi verbali. La fiamma della candela è l'intelligenza attiva che non si lascia abbindolare dai lumi ammalianti della società dei consumi, che non si accontenta di risposte già pronte; è la luce interiore che Montag nota sul viso di Clarisse: *“La sua faccia, volta ora verso di lui, era fragile cristallo di latte, con dentro una luce molle e continua... la luce stranamente confortante, rara e lievemente adulatrice, carezzevole, d'una fiammella di candela.”*

3. Scrittore autorevole

Nei confronti di *Fahrenheit 451* si verifica un atteggiamento paradossale. Il romanzo è stato subito acclamato dal pubblico; è considerato un faro della letteratura statunitense eppure, l'hanno censurato varie volte da quando è stato pubblicato. Ci viene da sghignazzare: censurare un libro che parla della censura!

Per coloro che lo hanno avversato in passato o che lo osteggiano tuttora, è un'opera di registro volgare perché contiene termini scurrili. Gli rimproverano inoltre i riferimenti all'uso della droga, al suicidio, alla violenza; gli contestano il modo poco riverente di rapportarsi con la Bibbia. Forse sono infastiditi dal grido d'allarme che lo scrittore lancia sui disastri intellettivi provocati dall'abbandono della lettura abbinato a una subdola censura dell'informazione. Sono disturbati da affermazioni



come questa: *“Non c’è stato nessun governo ad attuare la proibizione dei libri. È stata la società ignorante a ripudiarli in nome della tranquillità”* oppure non riconoscono la fondatezza di questa: *“Se non vuoi un uomo infelice per motivi politici, non presentargli mai i due aspetti di un problema, o lo tormenterai: dagliene uno solo; meglio ancora, non proporgliene nessuno”*



Nel 1979, per rispondere a quelli che gli chiedevano di modificare i suoi scritti, Bradbury ha aggiunto una nota conclusiva a *Fahrenheit 451*. Il suo messaggio, presente a ogni ristampa successiva, è assai chiaro e potrebbe sintetizzarsi così: *“Non intromettetevi nelle mie opere!”*

Bradbury sosteneva che il problema centrale della nostra civiltà non era la lotta al terrorismo o alla disoccupazione, era l’insegnamento della lettura e della scrittura. Una pratica che avrebbe dovuto iniziare in età prescolare quando i bambini sono avidissimi di conoscenza e vorrebbero trovare da soli il significato del testo che affianca le illustrazioni dei loro libri preferiti. Si trattava giusto di fare notare al piccolo i segni neri adagiati sul

foglio bianco e di invitarlo all’indagine e al decrittaggio. Con la sua solita impronta poetica Bradbury ci spiega come avvicinare il bambino alla lettura: *“Vedi questi insetti, queste piccole cose nere? Te li metti negli occhi e dentro finiscono per trasformarsi nei personaggi illustrati del libro. Ti ricordi Alice nel paese delle Meraviglie. Vorresti saperne di più su di lei? Bene, stacca questi insetti dalla pagina e mettili negli occhi, e lei vivrà dentro la tua testa.”*

Anche al crepuscolo della sua vita, diventato cieco e costretto alla sedia a rotelle, Ray non si è mai spartito dell’entusiasmo dei primi giorni. Nell’introduzione a *Fahrenheit 451* che ha redatto nell’aprile 2013, lo scrittore britannico Neil Gaiman lo ricorda in questi termini:

*“I knew Ray Bradbury for the last thirty years of his life, and I was so lucky. He was funny and gentle and always enthusiastic. He **cared**, completely and utterly about things. He **cared** about toys and childhood and films. He **cared** about books. He **cared** about stories.*

*This is a book about **caring** for things. It’s a love letter to **books**, but I think, just as much, it’s a love letter to **people**...”*

Ho conosciuto Ray Bradbury gli ultimi trent’anni della sua vita, e sono stato parecchio fortunato. Era divertente e gentile e sempre entusiasta. S’interessava in modo totale e intenso alle cose. S’interessava ai giocattoli e all’infanzia e ai film. S’interessava ai libri. S’interessava alle storie.

È un libro (Fahrenheit 451) sull’interesse per le cose. È una lettera d’amore ai libri, ma penso che sia, in egual misura, una lettera d’amore alla gente...”

“**I care**” lo diceva un prete in un paesotto sperduto della Toscana nell’autunno del 1954. “**Mi interessa**” scrisse in inglese sulla porta della sua scuola sperimentale di Barbiana nel Mugello. Oltre a seguire la sua vocazione di curato, curando le anime, si era prefissato di curare le menti, di prendersi cura delle giovani teste isolate nella campagna toscana. I ragazzi di Barbiana erano poveri e in gran difficoltà di fronte al sistema scolastico statale. **Don Lorenzo Milani** voleva dare loro gli strumenti affinché ottenessero la stessa scioltezza espressiva, la stessa proprietà di linguaggio dei ragazzi borghesi che usufruivano di un ambiente colto e agiato. Si scontrava con la *“scuola tagliata su misura dei ricchi. Di quelli che la cultura l’hanno in casa e vanno a scuola solo per mietere diplomi.”*



Lorenzo Milano non anelava a guadagnarsi la nicchia del santo, non ambiva all'etichetta "Uomo esemplare", non si sarebbe fatto un baffo di essere citato dalla Presidente della Commissione europea. Voleva che il suo messaggio fosse ascoltato e capito e che il suo metodo fosse preso in considerazione e applicato. Avrebbe avuto piacere che nel 1958 Esperienze pastorali fosse stato letto e non sospeso dal veto del Sant'Uffizio, che Lettera a una professoressa avesse fatto riflettere e indotto dei cambiamenti di rotta da parte della Pubblica Istruzione.



Per insegnare, mischiava severità e dolcezza, usava "una mano di ferro in un guanto di velluto" come si suol dire in Francia. Praticava la lettura collettiva, la scrittura di gruppo, incentivava la discussione e il commento. "Ogni parola che non impari oggi è un calcio nel culo domani": il punto cardine della sua didattica era l'acquisizione delle parole, del significato preciso di ogni singolo vocabolo perché bisogna conoscere le parole per incrementare un pensiero autonomo, per fare sentire la propria voce e difendersi con incisività contro i soprusi e le ingiustizie, per essere in grado di intervenire con dignità e arguzia nella vita politica, sociale e culturale. "La parola è la chiave fatata che apre ogni porta" scrisse al direttore Ettore Bernabei del Giornale del Mattino il 28 marzo 1956. Lorenzo Milani **cared** about words and kids. He **cared** about books and newspapers. He **loved** Humanity. Lorenzo Milani **s'interessava** alle parole e ai giovani. **S'interessava** ai libri e ai giornali. **Amava** l'Umanità.

4. Trasposizione cinematografica

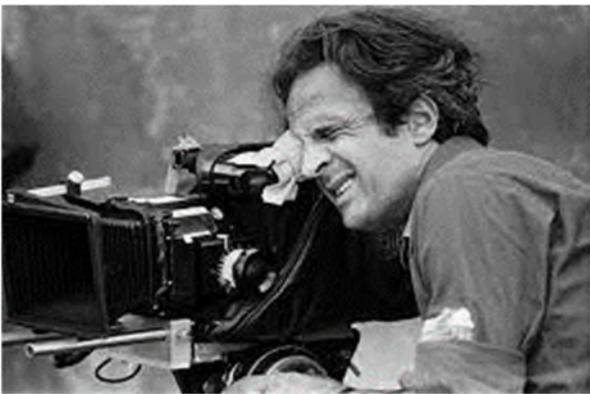
Nel 1979 Ray Bradbury scrisse una versione teatrale di *Fahrenheit 451*: un dramma in due atti. Già tredici anni prima, *Fahrenheit 451* era uscito sul grande schermo: **François Truffaut** ne aveva curato l'adattamento cinematografico; l'aveva girato nel Regno Unito in lingua inglese. Per il regista della Nouvelle Vague, l'impresa non fu né facile né veloce. Impiegò ben quattro anni a portarla a compimento. Sua nonna materna, appassionata lettrice, gli aveva insegnato a leggere e comunicato l'amore per la letteratura. Da tempo maturava il progetto di una sceneggiatura nella quale i libri sarebbero stati i protagonisti. Un giorno un produttore fece il nome del romanzo di Bradbury e gliene spiegò la trama a grandi linee. Truffaut fu rapito dal racconto benché nutrisse all'epoca molte perplessità riguardo al genere letterario della fantascienza. Decise di portare *Fahrenheit 451* al cinema. Aveva trent'anni e quattro film al suo attivo, tutti in bianco e nero. *Fahrenheit 451* fu il suo primo film a colore; una scelta imprescindibile visto che voleva esaltare le tinte calde del fuoco.

La difficoltà maggiore consisteva nell'animare il più possibile i libri, fare di loro dei personaggi. Pertanto, i libri non ci vengono presentati come una folla anonima di carta stampata. Formano una vasta popolazione dove ogni soggetto si distingue dagli altri con un nome individuale, una copertina singolare, un colore particolare. La prima figura a farsi avanti è Don Chisciotte di Cervantes; ne vediamo spuntare tante altre nel corso del film: The moon and six pence di Somerset Maugham,



Vanity fair di Thackeray, **Othello, the Moor of Venice** di Shakespeare, **Madame Bovary** di Flaubert, **Le Monde à côté** de Gyp, **Lolita** di Nabokov, **Moby Dick** di Melville.

Di Defoe scorgiamo **Robinson Crusoe** ma anche **A journal of the plague year**, di Sade **Justine**, di Salinger **The catcher in the Rye** (Il giovane Holden), **La peau de chagrin** di Balzac, **Plexus** di Henry Miller, **Fathers and sons** di Turgenev, **Jane Eire** di Charlotte Brontë, **Confessions of an irish rebel** di Bredan Behan, **The Ginger Man** di Donleavy, **My Life and Loves** di Franck Harris, **My autobiography** di Charles Chaplin, **Jeanne d'Arc** di Joseph Delteil, **Roberte ce soir** di Pierre Klossovski, **Zazie dans le metro** di Raymond Queneau... Non mancano l'**Etica** di Aristotele, **Gargantua e Pantagruel**, **Le avventure di Pinocchio**, **Alice's adventures in Wonderland**. Truffaut fa comparire due poeti francesi che predilige: **Jacques Audiberti** attraverso **Marie Dubois** e **Jean Genet** tramite due delle sue opere **The thief's journal** e **Les nègres**. Si sbizzarrisce. Si offre anche il piacere di bruciare **Mein Kampf** e di salvare **Kaspar Hauser** dalle fiamme: due gesti che hanno forza di simbolo.



Trasferisce nel protagonista un po' della sua storia personale: la mania di leggere che ad un tratto s'impadronisce di Montag è la stessa che lo ha ghermito nell'adolescenza e lo ha spinto a divorare quattrocentocinquanta *Classiques Fayard*, comprati a cinquanta centesimi l'uno, "in ordine alfabetico...senza saltare un titolo, un volume, una pagina". Comunque, Truffaut non intende la mania di leggere come una bulimia di racconti, un inghiottire testi senza assaporarli. No, la sua mania

è ben diversa: corrisponde a un leggere profondo in cui *multa* cammina insieme a *multum*. Ce lo dimostra l'episodio del dizionario: nel cuore della notte, Montag sta leggendo. Sul tavolo di cucina sono aperti vari libri ma in quel momento, il pompiere è concentrato su uno di essi, un vocabolario. È assorto nella lettura di una definizione. Voleva trovare una parola il cui senso gli sfuggiva e ora se ne sta gustando il significato "Rinoceronte. Animale del genere rinoceros, degli ungulati perissodattili, di forme tozze e pesanti, di aspetto poderoso con pelle assai spessa e dura." Così facendo Guy ha imboccato la strada dell'investimento in intelligenza, quella che conduce a comprendere sempre di più seguendo un percorso continuo e inarrestabile. Bisogna conoscere molte parole per "legere multum" ma leggendo multum, se ne imparano altre.

Fa tenerezza la scena dove Montag, imbacuccato in un accappatoio bianco, inizia di notte la sua prima lettura: **David Copperfield**, l'ottavo romanzo di Charles Dickens. C'è nel suo atteggiamento qualcosa di sacrale; sembra la celebrazione di un culto. Legge tutto a voce bassa, lentamente. Il suo dito segue le parole a una a una: titolo, nome dell'autore, numero delle illustrazioni, nome dell'illustratore, casa editrice, sede della casa editrice. La cinepresa si avvicina e fa un primo piano del dito che scivola sulla pagina "Capitolo I". Scopriamo insieme a Montag le lettere nere sul foglio bianco. Insieme al protagonista leggiamo l'incipit "Chapter I: Whether I shall turn out to be the hero of my life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show. - Se risulterà essere l'eroe della mia stessa vita o se quella posizione verrà occupata da qualcuno altro, dovranno dimostrarlo queste pagine." La frase è rilevante: esorta a prendere in mano la nostra esistenza e a non permettere ad altri di scegliere per noi, di pensare al posto nostro. Mette in guardia contro il rischio che c'è di passare accanto alla propria vita. Giusto appunto ciò che Montag, più avanti nel



film, rimprovera a sua moglie e alle sue frivole amiche: *“Voi non vivete, vi limitate ad ammazzare il tempo!”* La lettura lo ha trasformato e ha svegliato in lui pensieri autonomi. Non si lascia più plasmare dalla censura e in silenzio, disapprova le considerazioni fuorvianti del suo superiore, il capitano Beatty: *“I romanzi non hanno niente da dire. Sono opere di fantasia e parlano di gente che non è mai esistita. I pazzi che li leggono diventano insoddisfatti e cominciano a desiderare di vivere in modi diversi, cosa assolutamente impossibile.”* A riguardo delle opere filosofiche, il giudizio del capo si fa ancora più tagliente e negativo: *“Liberiamoci di tutta quella filosofia; è ancora peggio dei romanzi. Pensatori e filosofi dicono tutti la medesima cosa: ho ragione soltanto io, gli altri sono imbecilli. Un secolo ti dicono che il destino dell’uomo è prestabilito, il secolo dopo invece, ti affermano che hai la libertà di scelta. È solo questione di moda; la filosofia è come le minigonne quest’anno e le gonne lunghe l’anno prossimo... Bruciamo questi mucchi di contraddizioni, Montag! Noi lavoriamo per la felicità dell’uomo.”* Basta tenere gli uomini lontani dai libri per farli felici perché *“i romanzi sono lacrime, i romanzi parlano di suicidi, parlano di malattie.”*

Nel film, le pagine dovevano bruciare in modo estetico, torcersi e avvolgersi come delle conchiglie, mutarsi in fiocchi di cenere. Bisognava ottenere una combustione graduale per lasciare allo spettatore il tempo di indovinare una frase, scoprire un titolo, riconoscere una copertina, vedere la scomparsa progressiva di una fotografia o di un’illustrazione. Truffaut si sarebbe potuto accontentare di filmare da lontano il rogo di una catasta di libri o l’incendio di volumi sparpagliati in terra ma non gli bastava, voleva avvicinarsi al fuoco per mettere in risalto la tragedia delle singole opere, desiderava martellare la sua pellicola con la ripetizione lancinante di agonie personalizzate. Pregnante è l’inquadratura del libro ***The World of Salvador Dali*** di **Robert Descharnes**, fotografo e segretario del pittore. Siamo un istante prima dell’autodafé, nella casa-biblioteca della vecchia signora risoluta a seguire i suoi amici di sempre nella morte. Al capitano Beatty che le ha proposto di salvarsi, ha appena risposto con fermezza: *“Questi libri erano vivi, parlavano con me!”* E vivi lo sono ancora: le pagine del libro di Dali girano guidate da una mano invisibile. Fotografie e riproduzioni di pitture si susseguono come pulsazioni cardiache: il cuore del libro batte ancora prima del martirio. Continua pur a battere quando un getto omicida di cherosene blu si spande sulle pagine inermi: sembra di assistere agli sforzi inutili di una farfalla intrappolata in una ragnatela liquida. Ormai non c’è più scampo per i fragili petali del fiore risucchiato da un vortice mortifero.



L’antidoto alla distruzione sistematica della scrittura è la memoria. Imprimere nella mente i libri per salvarli dal rogo, renderli inaccessibili al fuoco e poterli restituire sulla carta in tempi migliori, è il compito che si è assegnato un gruppo di uomini per resistere alla censura e proteggere letteratura e conoscenza. Ciascuno sceglie un libro, lo impara a memoria e ne distrugge la traccia cartacea.



Ognuno si muta in Uomo-libro e viene identificato col nome dell'opera che ha imparato: c'è *Aspettando Godot*, c'è *La Repubblica di Platone*, c'è *Il Principe di Machiavelli*, c'è *Cronache Marziane* (un ammiccamento di Truffaut a Bradbury) e tanti altri... La neve cade soffice e silenziosa sull'accampamento degli intellettuali, custodi segreti del sapere umano. Quanto durerà l'inverno? Avrà fine? Truffaut non si sbilancia, ci lascia nell'inquietudine.

5. Finale di Bradbury

Per Bradbury il futuro si staglia in un orizzonte meno cupo; il suo romanzo distopico si conclude con una nota di speranza. Il suo punto finale potrebbe essere un punto di ripartenza.

L'esplosione di una fulminea guerra nucleare ha distrutto la città. Lo scrittore richiama lo sgancio delle bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki. Mentre scrive *Fahrenheit 451* ha in testa i tragici eventi di qualche anno addietro, dell'estate 1945, quando il 6 e il 9 agosto di quell'anno, l'essere umano ha sperimentato un ordigno che lo può fare scomparire dall'universo, un'arma in grado di portarlo all'estinzione totale. "Davvero, Homo Sapiens?" s'interroga Bradbury.



Comunque sia, non perde fiducia nell'uomo, un uomo capace della più impensabile efferatezza ma anche della più improbabile resilienza. Dopo la mostruosa sciagura, Montag e i suoi compagni si avviano speranzosi in direzione della città polverizzata. Come i profeti biblici, sono decisi a guidare gli uomini sul sentiero della giustizia e della pace. Vogliono fare sentire ai superstiti una voce che trae la sua saggezza dalla storia del pensiero umano, dai libri che sono al riparo nei loro cervelli.

E se la gente non ascoltasse? Bisogna perseverare; mai perdersi d'animo o darsi per vinti. *"Se il mondo non ascolterà, dovremo semplicemente aspettare ancora. Trasmetteremo i libri ai nostri figli, oralmente, e lasceremo*

ai nostri figli il compito di fare altrettanto coi loro discendenti."

La testa di Montag non è una biblioteca vuota, custodisce alcuni versetti di due Libri della Bibbia: il Qoelet e l'Apocalisse di Giovanni.

Qoelet, nome col quale lo scrittore ebraico designa sé stesso nel primo capitolo, sarà tradotto *Ecclesiaste* nella versione latina della Volgata. L'Ecclesiaste (o il Qoelet) è un ketubim cioè un libro sapienziale dell'Antico Testamento. Si compone di 12 brevi capitoli redatti intorno al III secolo a.C. Dalle sue pagine escono espressioni che suonano familiari come *"Tutto è vanità"*, *"Niente di nuovo sotto il sole"*, *"Andare a caccia di vento"*, *"Tutto è come un soffio"* ... L'*Ecclesiaste* ci spiattella con amara ironia l'assurdità della nostra vita, la vanità dei nostri sforzi, la nostra impotenza davanti alla morte. Ci palese l'alternarsi continuo e monotono della vita e della morte, della demolizione e della costruzione, del pianto e del ridere, dell'amore e dell'odio, della guerra e della pace.

Mentre sta camminando verso la città distrutta, Montag rimemora le parole del Qoelet e annuisce: *"Per ogni cosa c'è una stagione. Sì. Il tempo della demolizione, il tempo della costruzione. Sì. Il tempo del silenzio e il tempo della parola. Sì, tutto questo. Ma che altro? Che altro ancora? Qualcosa, qualcosa..."*



Questo qualcos'altro è la possibilità che abbiamo di costruire un mondo migliore, animati dalla volontà di non ripetere gli errori del passato, di interrompere il ciclo infernale della Fenice che *“ogni quattro o cinquecento anni si costruiva una pira e ci s'immolava sopra. Ma ogni volta che vi si bruciava, rinasceva subito poi dalle sue stesse ceneri, per ricominciare.”*

Questo qualcos'altro è la speranza di realizzare sulla Terra una città che si avvicini a quella perfetta dipinta da Giovanni nella sua *Apocalisse* (non da intendere come “catastrofica fine del Mondo” ma come “messaggio di ottimismo”); il desiderio di fondare un regno intramontabile di giustizia e di pace. Nelle righe conclusive del suo romanzo, Bradbury riporta il versetto 2 capitolo 22 dell'*Apocalisse di Giovanni*, l'ultimo capitolo dell'ultimo Libro della Bibbia: *“E sull'una e sull'altra riva del fiume v'era l'albero della vita che dava dodici specie di frutti, rendendo il suo frutto per ciascun mese; e le fronde dell'albero erano per la guarigione della gente.”* Ecco il messaggio che Montag serba e vuole comunicare ai superstiti della tragedia nucleare. Il libro è salvezza, è l'albero della vita che nutre e cura. Da un lato racchiude il sapere umano e affranca dall'ignoranza; dall'altro conserva il ricordo degli errori commessi e offre la possibilità di correggerli, di sbagliare sempre meno. Fa cadere un'asserzione come quella del versetto 11 capitolo 1 del *Qoelet*: *“Non c'è più ricordo delle cose passate, come non ci sarà delle cose avvenire presso coloro che dopo vivranno.”* Il libro permette all'uomo di non perdere la memoria e di migliorare se vuole. Se sapessimo con nitidezza le immani conseguenze dei conflitti armati della Storia, non faremmo più la guerra. Lo dichiara fiducioso il sovversivo Granger prima di mettersi in cammino con gli altri Uomini-libri per raggiungere la città azzerata dalla bomba atomica: *“E verrà il giorno in cui saremo in grado di ricordare una tale quantità di cose che potremo costruire la più grande scavatrice meccanica della storia e scavare, in tal modo, la più grande fossa di tutti i tempi, nella quale sotterrare la guerra.”*

Succede che i buoni scrittori, quelli che *“toccano la vita”* e infondono *“sostanza”* secondo l'espressione del vecchio professore Faber, facciano tutt'uno con la loro opera: Dante è *La Commedia*, Cervantes è *Don Chisciotte*, Tolstoj è *Guerra e Pace*, Proust è *La Ricerca*, Joyce è *Ulisse*, Marx è *Il Capitale*... Bradbury è sepolto a Los Angeles; la sua tomba riporta un semplice epitaffio: *“Author of Fahrenheit 451”*.

“C'è un tempo per tacere e un tempo per parlare” dice il *Qoelet*. È giunto il tempo di ultimare questo mio lungo discorso. Vi lascio con una mia considerazione utopistica *“Se fosse un'attività svolta sul modo “legere multum” e condivisa dall'intera comunità umana, la lettura salverebbe il mondo”* e un'affermazione incontrovertibile di Ray Bradbury *“Non devi bruciare libri per distruggere una cultura, basta che la gente smetta di leggerli.”*

Joëlle

<https://www.petitbistrotculturel.com/>

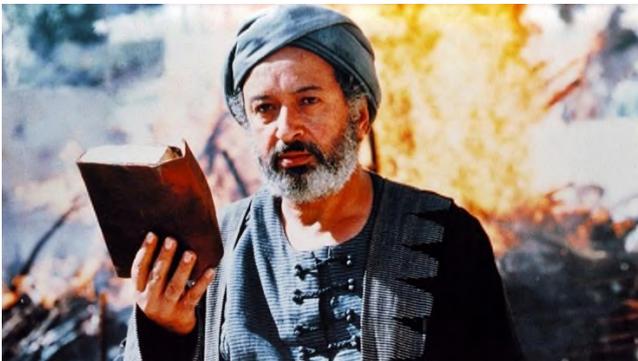
joelle@petitbistrotculturel.com



IL VOLO DEL PENSIERO

I/ ALI DI CHAHINE: il pluralismo

“il pensiero ha le ali e nessuno può arrestare il suo volo.” La frase si legge in sovrapposizione sull’ultima immagine di un lungometraggio del 1997: **“al-Maṣīr”** ovvero **Il destino**. Con la didascalia conclusiva, il regista egiziano Youssef Chahine manifesta un’intima convinzione e invita a riflettere. Il film si sviluppa intorno alla figura del gran giudice, medico e filosofo **ibn Rushd** (“figlio della rettitudine”) nato nel 1126 a Cordova, morto nel 1198 a Marrakech e conosciuto in Europa sotto il nome di **Averroè**. Un nome che attraverso nove secoli, alternando momenti di oscuramento e momenti di rischiaramento, è giunto fino a noi. Si ritrova perfino legato all’autore dei **Versi Satanici**: la sostituzione del suo cognome di nascita in **Rushdie** testimonia la profonda ammirazione che Salman nutre per Averroè.



L’attore **Nour El-Sherif** nei panni di Averroè

L’azione di **al-Maṣīr** si svolge nel 1195 a Cordova, capitale della al-Andalus sotto il califfato almohade, dinastia berbere proveniente dal Marocco. Siamo in Andalusia dove il clima di tolleranza e la proficua coesistenza fra cristiani, ebrei e musulmani, iniziata nel VIII secolo, sono al capolinea. La “Reconquista” dei Re cattolici incalza, sottraendo sempre nuovi territori al califfato. Fra i musulmani crescono le tensioni. Gli integralisti esperti nell’arte d’indottrinare e di manipolare il popolo hanno preso di mira

Averroè per motivi religiosi e politici. Hanno spinto il califfo al-Mansur a umiliarlo, a esiliarlo e a fare bruciare in piazza pubblica le sue opere.

Perché questo accanimento? Averroè sostiene che ognuno è capace di sviluppare un pensiero perché Dio, unico detentore dell’Intelletto, ha concesso all’uomo la facoltà di ragionare. Non bisogna temere di confrontarsi con le idee altrui; è un’apertura che illumina la ricerca della verità. Invece, per i membri delle sette integraliste, rabbiosi oppositori di Averroè, leggere i testi sacri con l’ausilio della logica aristotelica è eresia; è blasfemia appoggiarsi alla filosofia (arabizzata in *falsafa*) ossia al pensiero pagano greco e volere conciliare fede e ragione. Secondo loro, il Corano non va commentato in modo razionale; le sue regole vanno applicate in modo letterale e univoco.

Leggero nella forma, intervallato da scene musicate e danzate, il film non è una fedele ricostruzione della vita di Averroè. Profondo nel contenuto, usa la figura emblematica del pensatore musulmano aperto allo scambio culturale per spargere alla volata messaggi etici, politici e religiosi intramontabili e di notevole attualità. Youssef Chahine si schiera a favore del libero dibattito e contro ogni forma di fanatismo. Il suo film si apre in Linguadoca con il rogo di un letterato francese accusato di aver tradotto opere di Averroè. Più avanti, in Andalusia, un integralista islamico lancia un’agghiacciante affermazione: “Ogni volta che taglio una gola, so di avvicinarmi al paradiso.” Nel 1994 il regista, in seguito all’uscita sugli schermi de **L’emigrante**, film ispirato al racconto veterotestamentario di



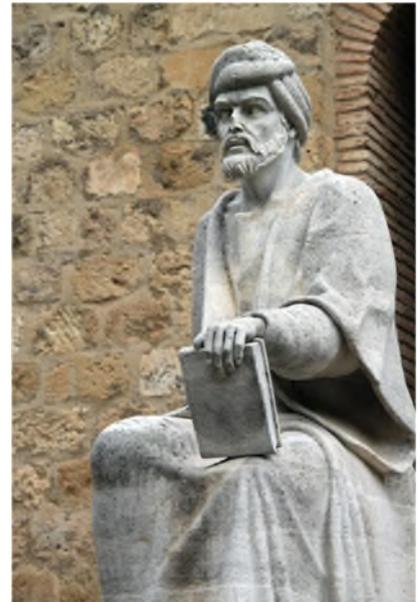
Giuseppe, si era urtato a violente reazioni da parte di fondamentalisti egiziani. **Il destino** potrebbe essere una sua risposta. L'ultima scena del film inquadra Averroè sorridente mentre butta nel rogo l'unico scritto suo scampato al fuoco come per dichiarare a mo' di sfida: "Voi, che bruciate i libri, non riuscirete comunque a impedire la circolazione delle idee! Le idee non bruciano; hanno le ali e non si lasciano divorare dalle fiamme."

II/ ALI DI AVERROÈ: l'intelletto non è mio

Come nasce e in che direzione vola il pensiero di Ibn Rushd?

Averroè calca le orme del nonno e del padre diventando "cadì" cioè giudice. Suo nonno in quanto giurista di scuola malikita e gran cadì di Cordoba ovvero primo magistrato della città, fu un personaggio di rilievo che lasciò un'impronta profonda con la redazione di un esteso corpus di giurisprudenza islamica (Ibn Rushd era il nome di suo nonno). Suo padre, anch'egli cadì, seguì da vicino la sua istruzione e l'indirizzò verso studi diversificati: il Corano, gli Hadith (raccolta scritta di dichiarazioni e azioni di Maometto), il fiqh (giurisprudenza islamica), la grammatica, la poesia, la musica, la matematica, la fisica, l'astronomia, la medicina.

Grazie alle competenze acquisite, Averroè diventò gran cadì di Siviglia nel 1169 poi di Cordoba nel 1180 e anche medico personale del califfo nel 1182. Lo consultavano in ambito sanitario e giuridico. Compose opere sul diritto musulmano, scrisse un libro riassuntivo delle conoscenze e delle pratiche mediche dell'epoca, tradotto in latino con il titolo "**Colliget**" (*Generalità*), fece un commento delle lettere sull'igiene del medico greco Galeno e spiegò il **Poema della medicina** d'Avicenna nel quale il medico persiano aveva condensato in 1326 versi il suo voluminoso **Canone**.



Averroè a **Cordoba**

Nel 1169, durante il soggiorno a Siviglia del secondo califfo della dinastia almohade Abū Yaqūb Yūsuf (padre di al-Mansur) succede un fatto cruciale nella vita di Ibn Rushd. Il suo amico **ibn Tufayl**, medico di Abū Yaqūb Yūsuf, ha ricevuto dal sultano letterato e aperto alla falsafa, il compito di "togliere l'oscurità dal testo di Aristotele". Ibn Tufayl indietreggia: è anziano e non si sente l'energia sufficiente per condurre una simile impresa. Vorrebbe lasciare ad altri l'arduo studio e presenta Ibn Rushd al califfo in veste di degno sostituto. Averroè si accolla il gravoso incarico e da allora non si affrancherà mai dalla lettura di Aristotele. Più tardi, confesserà di aver mancato solamente due volte al suo impegno giornaliero: quando si è sposato e quando è morto suo padre. Si mette all'opera con l'intento di addentrarsi il meglio possibile nei testi per afferrarne l'autentico significato, consapevole che il pensiero originario ha subito alterazioni. In effetti, passati di mani in mani, i manoscritti si sono incrostati lungo un millennio e mezzo. Sono stati tradotti dal greco al siriano, dal siriano all'arabo cosicché giungono in Andalusia in lingua araba, trasformati da numerosi aggiustamenti e accompagnati da varie interpretazioni. Nel III secolo, un grande commento all'opera di Aristotele fu redatto in greco da **Alessandro di Afrodisia** (parte sud occidentale dell'attuale Turchia); nel IV secolo



a Costantinopoli l'oratore **Temistio** si dedicò alla parafrasi di alcune opere aristoteliche; a Bagdad nel IX secolo, **al-Kindi** (Alchindus) tradusse i filosofi greci nella "Casa della Saggezza"; nel X secolo **al-Farabi** (Alfarabius) parafrasò opere di Aristotele; nel XI secolo il medico persiano **ibn Sīnā** (Avicenna) mischiò aristotelismo e neoplatonismo elaborando una dottrina sulla natura dell'anima. **Averroè costituisce l'anello occidentale di una catena di trasmissione cresciuta a Oriente.** Raccoglie l'eredità dei filosofi arabi (così chiamati perché scrivono in arabo) che lo hanno preceduto ma è influenzato in un primo tempo dal suo contemporaneo **ibn Bajja** (Avempace), nato a Saragozza, che affascinato dal *De anima* di Aristotele, ritraccia in una sua opera il cammino dell'intelletto umano all'Intelletto agente (principio ultimo della conoscenza).

Del corpus aristotelico, Averroè esegue tre commenti: piccolo, medio e grande. Il Piccolo Commento o "Epitome" riassume il significato generale del corpus mentre il Commento Medio ne sintetizza le parti più importanti; il **Grande Commento**, invece, riprende l'insieme dei testi e li spiega in dettaglio frase dopo frase: è un'opera magistrale salutata da **Dante** nel *Canto IV dell'Inferno* al verso 144 "Averroès, che'l gran comento feo". Il Grande Commento arabo, presto tradotto in latino, in concomitanza con la traduzione dell'opera greca direttamente in latino, a cura del vescovo cattolico fiammingo **Guglielmo di Moerbeke**, introdurrà il pensiero di Aristotele nel mondo cristiano del Trecento. Tutti gli intellettuali dell'epoca attingeranno e si appoggeranno al Grande Commento che propone un'esegesi impareggiabile e meticolosa degli scritti densi e ostici di Aristotele. In poche parole, **Averroè insegna a leggere il vasto corpus di Aristotele.** Nel preambolo al commento della **Fisica**, non nasconde la sua ammirazione per il filosofo di Stagira che considera di natura superiore, quasi divina: "È il modello che la natura ci ha fornito per svelare la massima perfezione che l'uomo può raggiungere in questo mondo". Tuttavia sarebbe sbagliato assimilare la sua ammirazione a una venerazione cieca e incondizionata perché il pensiero degli Antichi (Platone, Aristotele, Galeno...) non vale come insieme di regole immutabili, come dogma: è autorevole in quanto è stato messo alla prova per lungo tempo e ha resistito al crivello dei secoli. Non si tratta mai di accettarlo a occhi chiusi; rimane pur sempre un sapere perfettibile: quando appaiono punti che non collimano con i fatti della realtà, è necessario rimuoverli per conservare solo ciò che risulta fondato.



Averroè nella **Cappella degli Spagnoli** a Firenze

Andrea di Bonaiuto

Per Averroè, le opere di logica di Aristotele, raggruppate sotto il titolo **Organon**, sono uno strumento che permette di condurre un'argomentazione valida e dunque di giungere a una vera conoscenza. La *sharia*, regole scritte nel Corano e negli Hadith innalzate a principio di legislazione, sancisce l'obbligo d'impegnarsi a conoscere e quindi si accorda con la filosofia che è anch'essa ricerca della verità. Come opera prima, Averroè scrive una difesa della filosofia aristotelica in risposta all'attacco sferrato contro i filosofi, nel XI secolo, dal teologo persiano asharito **al-Ghazālī** (Algazel) nel suo libro **Tahāfut al-falāsifa** (*Incoerenza dei filosofi*). Il termine "tāhafut" indica il fatto di crollare sotto il peso delle proprie incoerenze. A proposito, notiamo l'atteggiamento paradossale di al-Ghazali che usa la logica aristotelica per redigere la sua denuncia del pensiero aristotelico. Dunque, quasi un secolo dopo, il filosofo cordovese



controbatte con ***Tahāfut al-tahāfut (Incoerenza dell'incoerenza)*** in cui sostiene che la filosofia non è in contrasto con l'Islam; che l'ibridazione fra profano e sacro è fruttuosa. In seguito, nel suo ***Trattato decisivo (Fasl al-maqāl)*** espone il rapporto che intrattengono Rivelazione (Parola sacra) e Filosofia (Parola degli Antichi): *“O la Legge non dice nulla al riguardo oppure dice qualcosa. Se non dice nulla, non ci può essere nessuna contraddizione. Se dice qualcosa, allora l'espressione esterna o concorda con ciò che è detto della speculazione dimostrativa o la contraddice. Se la contraddice, allora diviene necessaria una interpretazione. Questa ha per scopo di ricavare il significato profondo di ciò che la parola della Legge esprime in modo figurato”*. Se la via della dimostrazione razionale porta a una giusta interpretazione della sharia, ne deriva che tutti i giudici devono conoscere la logica aristotelica per capire la sharia. Cogliamo l'occasione per fare luce su due termini del vocabolario giuridico musulmano travisati oggi sia dagli estremisti che dai mass media: la sharia e la fatwa. La “Sharia” non è affatto un codice stabilito una volta per tutte; è una via d'ispirazione divina. La “Fatwa” non è una sentenza arbitraria; è un parere consultivo richiesto dal giudice a un mufti, un esperto in campo giuridico, per sbrogliare un caso intricato. Questa parola dal significato nobile è stata impiegata a torto per descrivere l'ordine lanciato da Khomeini di ammazzare Salman Rushdie (1989). La fatwa non ha nessun potere decisionale.

Anche se percorrono strade diverse, fede e ragione sono entrambi dirette alla stessa Verità: ***“La verità (religiosa) non può mettersi in conflitto con la verità (filosofica), ma al contrario è in accordo con essa e le rende testimonianza”*** scrive Averroè nel ***Trattato decisivo***. Appare chiaro che egli non sia l'assertore della “doppia verità” come sarà definito dai suoi detrattori durante il XIII secolo cioè non è un ipocrita, un falso dalla lingua biforcuta che basa tutto sul discorso razionale (Verità della ragione) e fa finta di credere nella Rivelazione (Verità della religione). È un uomo di logica e di fede convinto che la verità sia una sola, raggiungibile in due modi distinti. Dove la Rivelazione si esprime in maniera poetica e metaforica, la Ragione usa il linguaggio speculativo. Per illustrare il suo pensiero, basti raffigurarsi una montagna: possiamo arrivare in cima (trovare la verità) imboccando sentieri differenti. La via filosofica è la via regale, destinata a una cerchia ristretta composta di intellettuali che si immergono in studi complicati mentre la via religiosa può essere percorsa da tutti in quanto non esige una formazione particolare. Fra gli uomini c'è disparità: anche se tutti hanno in comune la possibilità di ragionare, non hanno le stesse facoltà intellettive. I saggi, in quanto élite capace di cogliere significati nascosti attraverso sillogismi razionali, hanno il dovere, anzi l'obbligo, di accrescere il proprio sapere per capire l'universo e di conseguenza conoscere Dio, il suo artefice. L'obbligatorietà di conoscere è un precetto coranico e Averroè scrive: ***“Dato che la Legge (Corano) prescrive lo studio degli esseri (del Cielo e della Terra) con l'intelligenza e di riflettere su di essi ed essendo la riflessione nient'altro che ricavare l'ignoto dal noto, e in ciò consiste il ragionamento, ne consegue che ci viene imposto dalla Legge di effettuare lo studio degli esseri mediante il ragionamento”***. Gli uomini comuni, di capacità mentale più ridotta, captano nel linguaggio immaginoso del Corano la verità che orienta la loro esistenza e ciò li soddisfa perché il Corano è una parola perfetta e fornisce loro le risposte di cui hanno bisogno per vivere. È imperativo che non entrino in contatto con la parola dei filosofici. Nel ***Trattato decisivo*** Averroè spiega perché le tesi dei sapienti non devono giungere ai più. Risulterebbero dannosi per quelli che non sono in grado di seguire ragionamenti difficili: perderebbero i loro consueti punti di riferimento senza potersi agganziare alle nuove interpretazioni. Invece, per i filosofi che sanno interagire in ambito razionale, le controversie sono una benedizione perché le differenze interpretative fra sapienti innescano dibattiti e aprono la via al pluralismo. Fra i saggi e il popolo s'inserisce purtroppo un gruppo di uomini



pericolosi che nuocciono all'islam: i teologi. Per disonestà e ignoranza, fanno uso di sillogismi retorici che non ripongono su premesse solide. Ragionano in modo sbagliato su basi deboli e divulgano le loro pseudo-interpretazioni seminando confusione tra i credenti. In realtà, distruggono il perfetto equilibrio del Corano e manipolano il popolo con discorsi incantatori, modellando la parola divina per interessi personali. Averroè si adopera a convincere il califfo della nocività dei teologi e gli suggerisce misure adeguate: marcarli stretto per contenerli e far sì che non possano diffondere i frutti della loro dialettica sbilenca.

Già tradotto in latino nel 1225, nemmeno 30 anni dopo la sua morte, il Grande Commento offre una guida capitale alla comprensione di Aristotele. Tuttavia, Averroè non è solo un traghettatore che cerca di ripulire il pensiero aristotelico da scorie accumulate nel corso di quattordici secoli di trasmissione. Elabora un proprio pensiero spaccando i monoliti della tradizione per innovare, per creare dei concetti. Partendo da punti poco espliciti o lasciati in sospeso da Aristotele, sviluppa un'interpretazione che scuote le menti e innerva la Scolastica, ossia la filosofia cristiana del Medioevo. Nel 1250 **Tommaso d'Aquino** attacca Averroè per alcune tesi che giudica deliranti. Nel 1277 il vescovo di Parigi, **Etienne Tempier**, censura i suoi scritti. Perché l'apprezzato Commentatore diventa per molti il "Depravatore"? La risposta è da cercare principalmente nella sua esegesi al **De anima**: la sua interpretazione viene giudicata folle e scandalosa. Fa sorgere dibattiti violenti nelle

università trecentesche e sarà avversa per secoli. Averroè presenta una teoria dell'intelletto che nega il concetto d'intelligenza individuale e l'immortalità dell'anima. Così facendo, tira un cocente schiaffo di natura antropologica: la potenza intellettuale non è parte dell'individuo e l'anima muore insieme al corpo.



Trionfo di San Tommaso d'Aquino
(Averroè schiacciato ai piedi del santo)

Benozzo Gozzoli

Al fine di capire come giunge a questa conclusione, ricordiamo i concetti aristotelici di ilemorfismo, di tabula rasa e di intelletto separato.

Per il filosofo greco, ogni singolo individuo, ogni singola cosa è una sostanza che risulta dall'unione inscindibile (sinolo) di materia ($\gamma\lambda\epsilon\text{-}\acute{\upsilon}\lambda\eta$) e di forma (morfé-μορφή): si parla di ilemorfismo. La materia è sempre organizzata secondo una certa forma. Per tutti gli esseri viventi (pianta, animale, uomo), l'anima è forma e il corpo è materia. Però solo l'anima dell'uomo svolge una funzione razionale e dunque la funzione intellettuale è propria dell'uomo.

Quando nasciamo, la nostra anima è ignara: si presenta come una "tabula rasa" ossia una lavagna vergine. In partenza la tavoletta cerata è priva di segni: la scrittura è tutta in potenza e si attuerà in funzione degli stimoli giunti dal mondo esterno. Aristotele rifiuta la teoria innatista del suo maestro



Platone per il quale l'anima, proveniente dal mondo iperuranio delle idee (dei concetti), perde la memoria quando s'incarna e di conseguenza conosce solo per reminiscenza. Secondo lui, la conoscenza poggia sull'esperienza sensoriale. Apprendiamo attraverso i nostri organi di senso quali siano le caratteristiche comuni e immutabili delle cose che ci circondano (le forme – i concetti).

Lo Stagirita esprime la sua concezione di intelletto separato al capitolo V del Libro III ***De anima***:

“Alla materia ed alla causa efficiente nell'universa natura, rispondono, nell'anima, l'intelletto che ha la potenzialità di essere tutti gli oggetti e l'intelletto che tutti li produce. L'uno è pura potenza; l'altro è essenzialmente atto, e impassibile, e senza mescolanza: separato dal corpo, esso solo è immortale ed eterno.” Aristotele tenta così di spiegare come avviene il nostro pensiero: scaturisce dalla sinergia tra due intelletti, l'intelletto agente (poietico o fabbricatore) e l'intelletto materiale (potenziale ossia capace di ricevere le forme). L'intelletto agente che produce le forme (concetti) sta al di fuori di noi. L'intelletto materiale in quanto parte dell'anima legata al nostro corpo, è dentro di noi. È un sostrato che riceve le forme e può diventare tutte le cose: è un intelletto in potenza.

Però, al capitolo IV del Libro II ***Della generazione degli animali***, la definizione aristotelica dell'intelletto vacilla:

“Resta dunque che solo l'intelligenza giunge dall'esterno e solo essa è divina, perché l'attività corporea non ha nulla in comune con la sua attività.”

L'ambiguità di Aristotele autorizza l'esegete a collocare l'intelletto materiale al di fuori del corpo. **Ecco la pista scelta da Averroè: un intelletto unico, staccato dai corpi, immortale.** Come sarebbe a dire? L'intelligenza personale svanisce a favore del monopsichismo cioè di un'intelligenza universale. Che diavoleria! Che insensatezza! Come osa spossessarci della nostra ragione, della facoltà che ci distingue dagli animali e che fonda la nostra superiorità! Riduce l'uomo a un essere incapace di pensare, quindi irresponsabile, a un burattino manipolato da potenze demoniache. Separando l'uomo dalla sua intelligenza, rende irricevibile l'affermazione di Tommaso d'Aquino “Hic homo intellegit” cioè “Quest'uomo pensa”. In realtà, sono tutte illusioni avanzate dai suoi avversari.



Averroè in una miniatura del XIV secolo

Teniamo presente la funzione di giudice esercitata dal filosofo cordovese: non ha dubbio sul fatto che pensiamo, che siamo responsabili delle nostre azioni. Quando ipotizza un'intelligenza unica e anonima sopra di noi, non intende una potenza dominatrice sovrastante che impedisce lo sviluppo d'un pensiero individuale o che impone un pensiero uguale per tutti; intende ben altro.

Donde vengono e come si formano i nostri pensieri? Nemmeno oggi lo sappiamo con esattezza.

Averroè elabora una disturbante teoria sul pensiero che mi affascina...e mi fa pensare.

Condivide l'affermazione di Aristotele: “È impossibile pensare senza fantasmi (τὸ φάντασμα)”. Intende per “fantasmi” o “immagini” le tracce che lasciano nel nostro corpo le cose di cui abbiamo fatto l'esperienza fisica attraverso i sensi. Nel corso della nostra vita accumuliamo immagini mentali che persistono dopo le nostre esperienze sensibili. La fantasia o immaginazione è la facoltà che ci



permette di incamerare le nostre sensazioni, di sceglierle, di scomporle e di ricomporle a modo nostro. Questa potenza immaginativa costruisce un ponte tra le nostre sensazioni e l'intelletto unico che è potenza superiore trascendente. Non possediamo un'intelligenza personale ma grazie alla nostra immaginazione entriamo in relazione con l'intelletto estrinseco comune a tutti gli uomini e siamo in grado di pensare. L'attività immaginativa è fondamentale per arrivare al concetto cioè per poter astrarre, conoscere l'essenza delle cose. **L'immaginazione è intermedia tra sensazione e pensiero**; è lo spazio d'incrocio tra il singolare, ossia i nostri fantasmi, e l'universale cioè la verità che vale per tutti. Le immagini sono il sostrato su cui l'intelletto esercita la sua azione. I nostri pensieri sono diversi perché ognuno di noi offre un sostrato personale; ognuno cammina verso l'intelletto in rapporto a ciò che è il suo corpo, l'esperienza che ha vissuto e allo sforzo volontario che compie per selezionare e disporre le sue immagini. In fondo, pensare significa unirsi per mezzo di un'attività immaginativa individuale alla razionalità, facoltà specifica dell'umanità e perciò comune a tutti gli esseri umani (intelletto unico sarebbe allora da capire come potenza razionale a disposizione dell'intera comunità umana). Pensare vuol dire servirsi del proprio bagaglio d'immagini per agganciare la verità dei concetti. Bisogna pensare per attuare la potenzialità che abbiamo di diventare intelligenti, bisogna pensare per compiere lo sviluppo della nostra umanità.

Referendosi all'intelletto, Aristotele diceva "non ha organo". Localizzava la sede organica della sensibilità nel cuore e attribuiva al cervello il compito di raffreddare il corpo. Lo Stagirita non era medico; Galeno invece sì: nel III secolo, osservando le circonvoluzioni cerebrali, suppose che la razionalità umana si annidasse nel cervello. Averroè, attento lettore di Galeno, rivaluta l'importanza del cervello e adatta le conclusioni di Galeno alla sua dottrina sull'intelletto. Stabilisce che il cervello ospita, in zone distinte in comunicazione fra loro, le tre facoltà infra-razionali dell'immaginazione: la parte anteriore serve ad incamerare le sensazioni, la parte posteriore a memorizzarle e la parte centrale è sede dell'attività immaginativa stessa.



Dante Alighieri a Firenze

Comunque, non pensiamo da soli, ripiegati su noi stessi. **Averroè non concepisce un pensiero isolato dal pensiero degli altri.** Evidenzia un nesso fondamentale tra la potenza comune indifferenziata della specie umana e i fantasmi variegati degli uomini. L'attualizzazione della potenza intellettuale dell'umanità richiede l'interconnessione delle attività immaginative individuali. Nella loro incompiutezza, con i loro limiti, i fantasmi dei singoli devono incrociarsi e comunicare fra loro perché avvenga l'attivazione della potenza comune di pensiero.

Tutti gli uomini devono associare e confrontare

i loro fantasmi in modo che l'intelligenza comune non rimanga inattiva perché ad attualizzare il sapere non è mai un uomo staccato dagli altri. L'attuazione del sapere è opera corale: la mia persona acquista la sua dimensione intellettuale in mezzo agli altri e insieme a loro. Nella ***Historia animalium*** (*Storia degli animali*) al capitolo 20 del Libro I, **Aristotele** inserisce l'uomo fra gli animali che vivono in società. La caratteristica dell'animale sociale è di impegnarsi in un'impresa comune e unica per tutti. La singolare teoria di Averroè suggerisce che l'impegno sociale maggiore per l'uomo sia l'attualizzazione collettiva della potenza dell'intelletto unico.



All'inizio del XIV secolo, redatto in latino, il *De Monarchia* di **Dante** fa eco alla dimensione politica che Averroè attribuisce al pensiero umano. Secondo Dante, l'intelletto materiale caratteristico della nostra specie può attualizzarsi solo per merito della moltitudine (multitudo) intrinsecamente politica.

III/ ALI DELLA METAFORA: "nessuno può arrestare il volo del pensiero"

"Il pensiero ha le ali e nessuno può arrestare il suo volo". Non posso sottrarmi alla potenza evocativa della metafora. La doppia affermazione di Chahine mi invoglia a riflettere.

"il pensiero ha le ali": condivido l'immagine del pensiero in quanto uccello che s'innalza, libero di scegliere la meta del suo viaggio, di cambiare direzione quando lo decide, di vagare per il mondo se ne ha voglia. Una prospettiva ariosa dove il cervello non prende la forma di un'immensa voliera ma di un vasto nido in cui nascono, crescono e da dove le idee spiccano il volo. È vero, la forza creativa della mia mente trascende il mio ancoraggio fisico. Sono un essere di carne ed ossa inchiodato al suolo ma il mio pensiero mi svincola da questo involucro corporale per farmi accedere a una dimensione spirituale che supera la mia angusta esistenza materiale.

"... e nessuno può arrestare il suo volo": nessuno, al di fuori di chi l'ha fatto nascere, è in grado di percepire il pensiero e dunque di ostacolarlo o di fermarlo. Difatti, il pensiero è frutto dell'attività silenziosa di una singola mente; s'innalza in segreto. Ha tutta libertà di movimento. Solo quando è esposto oralmente o per iscritto, si rende visibile agli altri. Smette allora di essere cosa privata inafferrabile per diventare di dominio pubblico. In questo modo, vola allo scoperto e corre il rischio di essere attaccato o condannato. D'altronde, una riflessione, se non è divulgata, è destinata a morire e sparisce senza lasciare tracce. Certo, i pensieri possono trasmettersi per via orale ma sono imperituri nelle opere scritte. Con il rogo dei libri di Averroè, gli integralisti musulmani volevano impedire che il suo insegnamento fosse consegnato alla Storia. Se i detrattori del filosofo hanno fallito nell'impresa di annientare il suo pensiero, lo dobbiamo incontestabilmente alla scrittura cioè alle numerose copie della sua opera eseguite dai suoi discepoli, alle traduzioni fatte in ebraico e in latino. Grazie alla scrittura, le idee di Averroè sono sopravvissute e sono diventate fermenti del pensiero moderno occidentale.

Pare che **ibn Tufayl** abbia scritto molto sull'astronomia, sull'anima, sulla metafisica, sulla teologia ma i suoi manoscritti sono spariti trascinandosi dietro la testimonianza del suo pensiero. Averroè lo ricorda due o tre volte nei suoi testi ma per i maestri della Scolastica, ibn Tufayl è un'indicazione vuota di significato. Abubacer è erroneamente ritenuto il suo nome latinizzato allorché si tratta in realtà di un'altra maniera di designare Avempace. Di tutta la sua produzione rimangono soltanto due poemi (uno guerresco e uno incompleto di medicina) e un piccolo trattato sotto forma di lettera intitolato *Hayy ibn Yaqzân* (*il Vivente, figlio dello Sveglia*). Questo piccolo trattato compare nell'Occidente del XVII secolo sotto il titolo *Il filosofo autodidatta* (*Philosophus autodidactus*) in una traduzione dall'arabo al latino fatta nel 1671 dal primo docente di arabo all'università di Oxford Edward **Pococke** che aveva scoperto il manoscritto in Siria durante un suo viaggio. È subito apprezzato e le traduzioni si susseguono: prima in inglese, poi in olandese nel 1701 ad opera del



collega di Spinoza, Johan Bouwmeester, poi in tedesco nel 1726 a cura di J. Georg Pritius... È probabilmente in questo racconto arabo che **Daniel Defoe** trova l'ispirazione per il suo **Robinson Crusoe** pubblicato nel 1719. Il mio discorso potrà apparire anedddotico ma l'episodio che ho rilevato rinforza la mia convinzione che nessun pensiero sopravvive senza la scrittura. Se **Hayy ibn Yaqzân** fosse sparito dalla circolazione come gli altri scritti di ibn Tufayl, se non fosse stato riesumato e tradotto in varie lingue, le riflessioni filosofiche di questo consigliere erudito, medico del califfo almohade, sarebbero sprofondate per sempre nell'oblio.



Le prime due pagine di un manoscritto contenente il **testo di Hayy ibn Yaqzan**

Socrate considerava la parola orale fondamentale perché la sua arte di fare partorire le idee necessitava uno scambio esclusivamente verbale. Non scriveva niente giacché la sua maieutica richiedeva un dialogo aperto fatto di domande e di risposte. Invece di offrire una verità preconfezionata a chi l'ascoltava, lo portava ad interrogarsi sulle proprie certezze con il vaglio critico della ragione. Per Socrate, la scrittura rappresentava una chiusura in quanto fissava le parole di una singola persona in un libro. Benché **Platone** seguisse il suo maestro nella condanna della scrittura (lo esprime nel **Fedro: Mito di Teuth**), compose paradossalmente un'imponente opera filosofica. Certo lo fece sotto forma di 36 **Dialoghi** per rendere in qualche modo l'oralità e restare fedele allo spirito socratico, ma comunque scrisse! A dispetto della sua diffidenza per la scrittura, era cosciente del potere ineguagliabile che possiedono le lettere dell'alfabeto nel conservare i messaggi. Se non avesse scritto, chi parlerebbe oggi del pensiero di Socrate e di Platone? L'oralità è fragile e mortale; a conferire l'immortalità al pensiero, è la scrittura.

IV/ ALI DEI MIEI PENSIERI: studiare per capire

Innumerevoli pensieri hanno affollato la mia mente durante il brutto periodo d'inizio pandemia. Molti hanno spiccato il loro volo senza lasciare la minima traccia scritta. Di alcuni ho conservato il ricordo su un foglio di carta. Ne ho selezionato tre relativi allo studio e alla scrittura.

Nato dal lockdown (Marzo 2020)

Scrivere in tempo di coronavirus

Lo studio è cura. La scrittura è balsamo. Studiare per concentrarsi su cose che alleggeriscono la mente dal peso della realtà. Scrivere per dominare le angosce. Scrivere per rendere tangibile il nostro pensiero quando s'innalza e libra sopra le cupe nuvole alla ricerca di una luce rinfrangente. La scrittura: uno scudo leggero ma efficace fatto di carta bianca ricoperta di piccoli segni neri; un



salvagente della speranza buttato nel flusso di un universo indifferente che ci nega, ci annega e ci soverchia.

In queste ore di "clausura" involontaria, tagliati fuori dai divertimenti di massa, spegnere un momento radio, televisione e mettere da parte lo smartphone per riflettere di più, leggere meglio una pagina dei Saggi di Montaigne o tre Pensieri di Pascal e fare scivolare sul foglio l'inchiostro della nostra mente.

Durante l'ascolto di una "lezione a distanza" registrata dal prof Nibbi* (Maggio 2020)



*I non detti di Giuseppe**

"Non interpretare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare" ci dice Calvino attraverso Palomar, il protagonista eponimo del suo libro. Così non posso impedirmi d'interpretare l'inusitata introduzione della ventunesima lezione di maggio 2020, l'ultima lezione registrata prima della pausa estiva. Nell'inflessione del prof ho sentito amarezza; fra le parole trapelava qualcosa di taciuto. Pura fantasia mia? Forse. Eppure, non era solo un'arringa contro le istituzioni e i politici che occultano il diritto, che ogni cittadino ha, di usufruire di un'alfabetizzazione permanente. Mi sembrava che ci fosse dell'altro: mi pareva che il prof ci stesse interpellando, che ci ponesse una domanda indiretta, "mascherata" (il termine è di stagione).

È come se fra le righe, dicesse: "Per l'ennesima volta, sostengo che lo studio è cura ma voi, gente della Scuola, che da anni assistete alle mie lezioni, l'avete inteso o nella vostra testa suona come un ritornello di cui non avete capito

la portata? Lo studio è cura. Non basta scuotere il capo dall'alto in basso, in segno di approvazione. Bisogna muovere la vostra penna e attivare la vostra tastiera. Svegliatevi! Come non mai, è giunta l'ora di usare la terapia della scrittura. Per esempio, fare una ricerca sulle Accademie del Seicento, è cura. Stendere nero su bianco le vostre angosce e preoccupazioni per il periodo buio e critico che stiamo attraversando, è cura. I messaggi di ringraziamento mi fanno certo piacere, ma più che altro vorrei ricevere degli scritti vostri, vedere gonfiarsi il raccoglitore della Biblioteca itinerante. Solo così date una risposta positiva ai miei quarant'anni d'insegnamento; mi dimostraste che i miei sforzi hanno creato delle teste ben fatte.



Lo studio è cura. Allora la quarantena sarà un'opportunità e non un castigo; la crisi indotta dal Coronavirus sarà l'occasione di fare crescere ancora di più la vostra mente. Vorrei ricevere un contributo in parole scritte per l'impegno che ha condizionato la mia vita. Se avete inteso lo scopo dell'insegnamento che ricevete, è il momento di darmene la prova..."

*Bah! Forse nel discorso preliminare alla sua lezione non si nasconde niente di tutto ciò. Nelle parole che ha pronunciato, non c'è nessun messaggio subliminale; non c'è niente di più che un'aspra critica sul piano politico e istituzionale. La voce diafana che ho percepito in sottofondo non è la sua; proviene dalle divagazioni del mio spirito vagabondo. Ho travisato. D'altronde, ogni interpretazione di discorsi altrui genera errori e approssimazioni. Dovrò concludere come il maestro messicano del capitolo "Serpenti e teschi" di **Palomar**: "No se sabe qué quiere decir". Non saprò mai con chiarezza cosa ha voluto dirci il prof.*

A proposito di "Cultura"

Colti non si diventa recandosi allo spettacolo o al museo.

Colti lo diventiamo quando il sudore del nostro studio ci rende capaci, davanti a uno spettacolo o a un'opera d'arte, di farci delle domande e di trovare da soli le risposte.

Essere colti, non è "Ci sono stato-Ho visto-Ho letto". Essere colti è aver coltivato e non smettere di coltivare la facoltà di "intelligere", studiando.

Joëlle

Il mio blog: [Petit Bistrot Culturel](#)



LEIBNIZ? MONADI... MA NON SOLO.

I/ Monadi di Leibniz

I nomi dei filosofi formano un voluminoso gomito avvoltosi via via durante secoli, dai primi pensatori dell'antica Grecia, dell'India, della Cina... ai pensatori dei giorni nostri. Sono all'oscuro di tantissimi filosofi. Di alcuni ho presente il nome senza conoscerne con chiarezza il pensiero: nella mia testa, fino a poco fa, Leibniz era confinato in questo riparto. Era, per me, un tipo imparruccato dall'ottimismo beota che sbandierava l'idea sciocca che viviamo nel migliore mondo possibile. All'origine della mia definizione semplicistica stava l'ironico e incisivo Voltaire: il suo famoso *Candide* o *l'Ottimismo* ridicolizzava la posizione leibniziana attraverso *Pangloss*, precettore di *Candide* e portavoce del filosofo tedesco. Curiosando nella vita e l'opera di Gottfried Wilhelm Leibniz ho scoperto la sua spumeggiante attività intellettuale, il suo enciclopedico sapere, la sua apertura mentale e la complessità del suo pensiero metafisico.



Leibniz nasce a Lipsia nel 1646 da una famiglia di giuristi. Studia filosofia e diritto, matematica e fisica. È poliedrico: s'interessa di teologia, di medicina, di biologia, di storia, di geografia, di geologia, di paleontologia, di linguistica, di filologia, di sinologia, di psicologia, di politica. Viene inviato in Francia per distogliere Luigi XIV dal suo progetto di invadere l'Olanda. Cerca incessantemente di riunire chiesa cattolica e chiesa protestante. Vorrebbe creare i presupposti per una pace duratura in Europa. Gli preme contribuire a un'organizzazione delle scienze: partecipa alla fondazione

dell'Accademia reale prussiana delle Scienze a Berlino, sul modello di quelle francese e inglese, e ne diventa il primo presidente. Viaggia di continuo e si confronta con molti intellettuali del suo tempo che lo influenzano.

Tra il 1672 e il 1676 soggiorna a Parigi e frequenta i membri del Circolo Mersenne. Nel gennaio 1673 arriva a Londra per presentare il modello della sua macchina calcolatrice alla Royal Society. Lì conosce Newton, John Wallis, Robert Boyle... Nell'autunno 1676 si reca in Olanda; incontra l'ottico e naturalista Antoni van Leeuwenhoek a Delft e ha un colloquio all'Aja con Spinoza che gli regala una copia manoscritta dell'*Ethica*. Nel 1676 i duchi Brunswick-Lüneburg di Hannover lo assumono come consulente e bibliotecario della città. Questa carica gli permette di dedicarsi senza intralci allo studio e di redigere una quantità impressionante di scritti che abbracciano varie discipline. Duecentomila pagine sono conservate nella biblioteca di Hannover; tuttora molte non sono state pubblicate. Leibniz non smette mai di viaggiare in Europa. In Italia nel 1689 incontra il fisico Vincenzo Viviani (depositario degli inediti di Galilei), il biologo Marcello Malpighi ... ed entra in possesso dell'opera affascinante *Commentari della Cina* del gesuita Matteo Ricci, libro proibito dal Tribunale dell'Inquisizione. Nel novembre 1716 si spegne a Hannover nell'indifferenza dei suoi concittadini, emarginato dai duchi verso i quali non ha manifestato il servilismo che pretendevano.

Come Cartesio e Spinoza, è un razionalista ossia un filosofo convinto che la conoscenza si possa acquisire con la sola riflessione razionale; in contrapposizione alla scuola empiristica di Locke,



seguita poi da Berkeley e da Hume, dove la conoscenza deriva esclusivamente dall'esperienza. Egli basa la sua filosofia sulla nozione di sostanza, come Cartesio e Spinoza, ma non aderisce alle loro tesi. Cartesio distingue tre tipi di sostanza cioè Dio, lo spirito (res cogitans) e la materia (res extensa) mentre Spinoza considera una Sostanza Unica in quanto assimila sia il pensiero che la materia a due attributi di Dio (Deus sive natura).

Leibniz confuta la concezione meccanicistica di Cartesio e quella panteistico-monistica di Spinoza. Costruisce un sistema che unifica la realtà senza annullare la pluralità delle entità che la compongono. Crede in un numero infinito di elementi semplici, inestesi (immateriali) e attivi che chiama **monadi**. Il termine non è nuovo, deriva dal greco “μόνος-monos” con il significato di “unico, solo”. Da Pitagora alla filosofia medievale, il vocabolo è stato usato in sensi vari. Per Leibniz, riveste questo particolare significato: la monade è una sostanza individuale che conosce tutto l'universo e lo riflette dal proprio punto di vista come uno “specchio”. Ognuna è unica e contiene in sé tutte le idee possibili dell'universo; tutto ciò che ha vissuto, che vive e che vivrà. Non comunica con le altre; non agisce sulle altre perché “non ha finestre per le quali qualche cosa vi possa entrare o uscire” ma è in connessione con le altre perché tutte sono state regolate da Dio in vista di realizzare il mondo migliore fra tutti quelli possibili. Vale a dire che ogni monade è indipendente, perciò è la causa del suo proprio sviluppo, ma si accorda con le altre in un'armonia universale prestabilita da una causa comune. Dio ha armonizzato in partenza gli strumenti che poi si impegnano a suonare la propria partitura in modo autonomo. Come un architetto di talento, Dio ha usato al meglio gli elementi che aveva a disposizione per ottenere il massimo degli effetti con il minimo dei mezzi: la costruzione la più bella con i mezzi più semplici. La similitudine è formulata al paragrafo 5 del **Discorso di metafisica**: “Dio è simile... a un buon architetto, che sappia amministrare il terreno e i fondi destinati all'edificio nel modo più vantaggioso, non lasciando nulla di urtante o che manchi della bellezza di cui sarebbe suscettibile.” Nello stesso paragrafo, un po' più avanti nella lettura, viene fuori l'obiettivo maggiore di Dio: la felicità delle creature dotate di ragione. “Ora, i più perfetti tra tutti gli esseri ... sono gli spiriti. Pertanto, non bisogna dubitare che la felicità degli spiriti non sia il principale scopo di Dio e che egli non la ponga in esecuzione nella misura in cui lo permette l'armonia generale.”



Perché la monade non è un atomo di materia? La materia è un'estensione e dunque si può dividere all'infinito. La monade essendo indivisibile, non può essere materiale. È un punto di energia, è un “atomo psichico”: una sostanza inscindibile dotata di “percezione” (psichica) ossia della facoltà di percepire tutto ciò che sta al suo interno (contiene l'universo). Ma allora, visto che tutte le monadi sono uniche, diverse le une dalle altre, che cosa le distingue? Vengono distinte dal loro grado di “appercezione”. Che sarebbe a dire? La percezione di cui tutte sono dotate, è inconscia; l'appercezione indica una “percezione cosciente”. In altre parole, fra loro non c'è una differenza di contenuto, c'è una differenza nella presa di coscienza di quel contenuto. Esiste una gerarchia delle monadi basata sul grado di appercezione che raggiungono. Dal grado più basso al più alto, le monadi si distinguono in:

1. monade **Semplice**: quella dell'oggetto o della materia semplice.
2. monade **Anima**: quella dell'animale.
3. monade **Spirito**: quella dello spirito umano.
4. monade **Dio**: la monade delle monadi.



Negli oggetti, nessuna percezione arriva alla coscienza. Tutto rimane confuso, indistinguibile.

Negli animali, le monadi hanno percezioni più distinte e accompagnate da memoria.

Negli uomini, le monadi sono razionali e hanno percezioni ancora più chiare. La loro razionalità dipende dal loro livello di appercezione. Al loro interno, si possono verificare mutamenti, cioè passaggio da una percezione a una appercezione, grazie a un principio dinamico che Leibniz chiama "appetizione".

Dio è la monade suprema in cui esiste solo l'appercezione: La monade Dio ha chiari e distinti tutti i punti di vista di tutte le monadi dell'universo.

E i corpi organici come potrebbero essere intesi in un mondo tutto spirituale? Sono aggregati di monadi semplici sistemati in modo ordinato intorno a una monade superiore (l'anima o lo spirito). Il sistema monadistico di Leibniz si scontra frontalmente con quello atomistico di Democrito o di Lucrezio. Per gli atomisti, l'atomo materiale è l'unità fondamentale di cui sono costituite tutte le cose e la sua combinazione con altri atomi è lasciata al caso. Per Leibniz, l'unità è una sostanza immateriale che rimane singola e che non si muove in modo aleatorio ma sta al posto che Dio le ha assegnato.

La scienza odierna avvalorava l'intuizione di Leibniz dimostrando che l'atomo è ancora divisibile, che c'è più piccolo dell'atomo. Ma d'altro canto, il concetto leibniziano è inimmaginabile: come rappresentarci la materia formata da sostanze immateriali? Poi come rendere conto dei cambiamenti che si avvertono di continuo nella realtà se le sostanze non si possono mescolare fra loro? In un mondo materiale, non c'è nessuna difficoltà a spiegare la distruzione e la costruzione delle cose tramite la disgregazione e l'aggregazione di gruppi di atomi. Lucrezio, milleseicento anni prima di Lavoisier, pensava che nulla si perdesse e nulla si creasse. Nel mondo metafisico di Leibniz, le monadi sono sostanze individuali che non comunicano né si associano; i cambiamenti osservati nella realtà non possono risultare di decomposizioni e ricombinazioni. Secondo Leibniz i cambiamenti dipendono dalla brusca comparsa o scomparsa di monadi.

Lo spiega così nel paragrafo 6 della **Monadologia**: *"Le monadi non possono iniziare o finire se non in un istante, cioè non possono iniziare se non attraverso creazione, né finire se non attraverso annichilazione."*

La metafisica di Leibniz è una fonte effervescente di spunti di riflessione che le mie poche parole non hanno la pretesa di elencare. Vorrei soltanto riflettere un istante su un aspetto della monade spirito che mi ha colpita, che risuona in me come un monito: la facoltà che abbiamo di passare dalla percezione alla appercezione. Ogni soggetto (monade spirito) ha in sé la possibilità di portare alla coscienza delle percezioni semplici registrate in modo inconsapevole. Il processo è possibile grazie all'appetizione cioè grazie a una forza interiore che spinge alla concentrazione, all'indagine e all'analisi. Questa appetizione ha un'aria di famiglia con il desiderio di conoscere, evocato da Aristotele all'inizio del libro I della *Metafisica*: *"Tutti gli uomini aspirano per natura alla conoscenza."* So bene che Leibniz contesterebbe il mio paragone giacché il filosofo greco impenna l'appetito di conoscenza sui sensi e sulla vista in particolare. Ma le due tesi convergono nell'affermare la propensione degli uomini a volere diradare la nebbia che li circonda per rendere l'universo intelligibile. Anche se siamo limitati e l'estensione della nostra intelligenza è finita, anche se siamo impotenti a spiegare tutto, l'importante è lanciarsi nell'avventura dell'apprendimento. L'importante è provare a capire, a fare chiarezza sia nel nostro mondo interiore che nel mondo intorno a noi.



Nello slancio della nostra mente curiosa e l'impegno costante e faticoso per lo studio risiede la nostra caratteristica umana e il sommo piacere dell'esistenza.

II/ Tigli di Lipsia...di Berlino, di Kiev e di Mosca

Nel 1646 Leibniz nasce a Lipsia. Perde suo padre all'età di sei anni. L'anno dopo entra alla Nicolaischule. Lo zio e la madre lo lasciano libero di accedere alla ben fornita biblioteca paterna. È un ragazzo brillante che impara il latino a otto anni da autodidatta, sfogliando un'edizione illustrata di Livio. In giovane età impara da solo pure il greco e legge con fervore i Classici, la Patristica e la Scolastica. A quindici anni entra all'Università di Lipsia per studiare filosofia e diritto; frequenta i corsi di matematica, logica e fisica all'Università di Jena. Due anni dopo, si laurea in Filosofia a Lipsia. L'anno successivo, a diciott'anni, diventa Magister di Filosofia e potrebbe già insegnare. Altri si sarebbero sentiti appagati e gratificati, avrebbero imboccato la via dell'insegnamento con orgoglio ma per Leibniz i confini del mondo accademico sono troppo stretti. Ha sete d'imparare e di perfezionarsi. Così, a vent'anni, vuole conseguire il dottorato in diritto a Lipsia. Incontra però un ostacolo irremovibile: riceve un rifiuto secco da parte del Decano che lo considera troppo giovane. È lecito ipotizzare che le strutture accademiche incrostate non erano in grado di accettare i nuovi concetti destabilizzanti di Leibniz. Il giovane filosofo lascia allora la sua città natale; in futuro ci farà ritorno solo di rado e sempre per pochi giorni. Si trasferisce a Norimberga dove, nel 1667, ha la soddisfazione di ricevere il titolo di Dottore in Diritto "Juris Utriusque Doctor" all'Università di Altdorf. Nel 1670 accetta la proposta dell'elettore di Magonza di diventare il suo consigliere.



Nella corte interna dell'Università di Lipsia, sull'Augustusplatz, il filosofo è assorto nella lettura. Si diletta a trascorrere le giornate in mezzo agli studenti anche se conserva sempre un pizzico di risentimento nei confronti della Universität Leipzig. La sua figura bronzea realizzata nel 1883 dallo scultore Ernst Julius Hähnel si è soffermata in vari luoghi della città prima di approdare lì, nel 2009, per commemorare i seicento anni della fondazione dell'Alma Mater Lipsiensis. Rendetevi conto, seicento anni! La "Universität Leipzig" dove Leibniz ha studiato è prestigiosa e risale al 1409. È la più antica della Germania dopo quella di Heidelberg nata nel 1386. Comunque, modestia a parte, il primato spetta all'Italia: l'Università di Bologna è stata fondata nel 1088. Scusate la precisazione ma era troppo sfiziosa perché la lasciassi sotto silenzio... La lucente facciata azzurrastre di cristallo e pietra naturale dell'Università di Lipsia ingloba ciò che da lontano assomiglia a una chiesa antica: il Paulinum. Il Paulinum funziona come chiesa universitaria, come aula magna e sala da concerti ma è

una struttura moderna costruita per ricordare la Paulinekirche, chiesa domenicana del 1231, che Lutero aveva tramutata in chiesa dell'università. Purtroppo, da tempo la splendida Paulinekirche è sparita: dopo essere scampata alle bombe degli Alleati, non è potuta sfuggire alla dinamite del governo comunista che l'ha fatta saltare in aria il 30 maggio 1968.

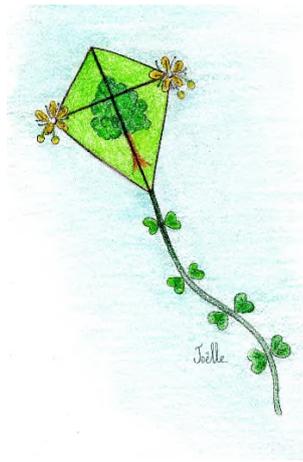
A Lipsia, Leibniz non è solo; sta in buona compagnia. La Vecchia Borsa, al Naschmarkt, fa da sfondo barocco alla statua di Goethe eretta su un piedestallo di porfido. Lo scultore Carl Seffner l'ha colto adolescente mentre passeggia in una viuzza di Lipsia in discesa, il cappello tricorno in una mano, un libro nell'altra e lo sguardo puntato verso il cielo con un mezzo sorriso sulle labbra. Johann Wolfgang



Goethe ha studiato diritto dal 1765 al 1768 all'Università di Lipsia; tre anni spensierati in cui si è goduto la vita con leggerezza e si è pure innamorato di Anna Katharina Schönkopf. Tre anni durante i quali ha frequentato più assiduamente la taverna Auerbach del Mädler-Passage che le aule dell'università. Nella prima parte del suo monumentale dramma in versi *Faust*, la cantina di Lipsia "Auerbachs Keller" incornicia l'incontro movimentato fra una brigata di quattro bevitori alticci e la coppia Faust - Mefistofele.

Davanti alla chiesa luterana Thomaskirche, un'altra scultura di Carl Seffner rende questa volta omaggio a un genio della musica. Johann Sebastian Bach ha esercitato la sua arte a Lipsia in qualità di direttore del coro e maestro di cappella della Thomaskirche dal 1723 fino al 1750, anno della sua morte. Saldamente piantato su una massiccia base di pietra, il prolifico compositore regge in mano uno spartito arrotolato e appoggia la sua possente corporatura bronzea a un organo. Una statua per salutare con riconoscenza e rispetto 27 anni d'impegno frenetico a comporre centinaia di cantate e oratori.

Piccolo scioglilingua: Lipsia-Leibniz-Leipzig-Lipsk. Leibniz ha trascorso la sua infanzia e la sua adolescenza a Lipsia, ossia Leipzig in tedesco. Leipzig nasce dalla parola slava **Lipsk** con il significato di "Luogo presso i tigli".



"I tigli" si traducono in tedesco con "die Linden". Il mio aquilone "La sottile linea verde del Tiglio" lascia Lipsia e si sposta verso nord-est. La sua meta è **Berlino** e più precisamente, il Mitte. Vuole vedere la striscia alberata lunga un chilometro e mezzo di cui suo nonno gli ha parlato. Dopo un paio di morbide arabesche sopra il **Viale Sotto i Tigli -Unter den Linden-** che si srotola dal Ponte del Castello -Schloßbrücke- alla Porta di Brandeburgo -Brandenburger Tor-, l'aquilone si lascia cadere adagio sul largo percorso pedonale inserito fra le due carreggiate che lo delimitano a destra e a sinistra. È deluso: si aspettava un fitto susseguirsi di fronde e di chiome, una veduta boschereccia. Suo nonno gli aveva dipinto un viale di alberi maestosi, ampliato agli inizi del Settecento sotto il regno di Federico I. Lì per lì non capisce l'immagine scarsamente verdeggiante

del luogo, poi si ricorda le parole del nonno e si spiega la forma spilorcia dei tigli: "I bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale non sono responsabili della distruzione dei tigli centenari. È l'architetto Albert Speer che ha deciso l'abbattimento dei vecchi alberi per trasformare il viale in palcoscenico delle parate militari: sulle foto, le loro fronde erano un insopportabile elemento di disturbo."

Ho sbagliato mese, pensa sconsolato l'aquilone. Siamo a maggio; se fossi arrivato a giugno, avrei potuto almeno inebriarmi del profumo dei tigli in fiore. E comincia a canticchiare *Solang noch "Untern Linden"* di Marlene Dietrich: *Finché sulla "Unter den Linden"/Fioriscono i vecchi alberi/Niente può superarci/Berlino è ancora Berlino*. Il vento si è alzato e una raffica lo fa salire sopra la chioma degli alberi del Viale. Ormai ha in testa un'altra città e un'altra donna, oltre i confini della Germania. Riprende il volo e punta deciso verso est. Sorvola la Polonia ma non si ferma: la sua meta è l'Ucraina. Il paese è in guerra. Dal 24 febbraio è stato invaso dalle truppe russe. Ciò che nei primi giorni appariva per la Russia una pura formalità, un cambio di potere indolore, si è dimostrato una lotta inferocita e uno scontro cruento. Come tutte le guerre, questa è mostruosa e abominevole. L'aquilone è giunto a prossimità della capitale assediata all'inizio del conflitto ma da un mese e



mezzo, sciolta dalla morsa dei russi. Intorno a **Kiev**, giacciono carri armati abbandonati, intrappolati nel fango. In molti punti i missili hanno seminato morte, deturpato la città ma la gente si sforza di ripristinare le attività e di vivere come se non sentisse più la voce stridula delle sirene che continuano ad avvertirla ogni giorno dei pericoli imminenti, dei lanci micidiali del nemico sempre presente seppure meno vicino di prima. L'aquilone non è sorpreso dallo scenario; era al corrente della situazione ma considerarla dal vivo è raccapricciante. Ha fatto bene a venire qui. Lo sente come una specie di pellegrinaggio in ricordo di una scrittrice nata a Kiev l'11 febbraio 1903 e cancellata a trentanove anni in un forno di Auschwitz: Irène Némirovsky. È scosso da un'ondulazione febbrile e nervosa mentre pensa alla piccola Irina che respirava a pieni polmoni l'aria stregata dai fiori di tiglio nei quartieri alti di Kiev. Gli viene voglia di intonare una canzone che infonda speranza di pace come il nome della scrittrice: "Finché i tigli fioriscono nella città alta, Kiev rimane Kiev!"

L'ultima tappa del suo viaggio sarà **Mosca**. Disegnerà nel cielo una dolce curva fra Kiev e Mosca, come un arcobaleno. Certo, quando si ritrova sopra l'anello dei giardini, non può reprimere un sorriso: il nome ben poco si adatta al largo tracciato di asfalto e cemento che cinge il cuore di Mosca, sotto di lui. Le aree verdi dell'epoca zarista hanno ceduto il posto a un circuito automobilistico urbano di quasi sedici chilometri. Tuttavia, in alcuni punti, qualcosa è rimasto degli antichi giardini. Siamo a metà maggio. Per ripararsi dal sole impertinente, l'aquilone decide una sosta sotto i tigli nel luogo che Michail Bulgakov ha scelto come ambientazione nel primo capitolo del suo romanzo d'amore *Il Maestro e Margherita*. *"In quell'ora, quando ormai sembrava di non avere nemmeno la forza di respirare, quando il sole, dopo aver bruciato Mosca, si inabissava lontano oltre l'anello dei giardini, il Sadovoe kol'co, in una caligine secca, nessuno era venuto a passeggiare sotto i tigli, nessuno si sedeva sulle panchine, e il viale era deserto."* L'aquilone non ha bisogno di prendersi una bibita al chiostrino come i due personaggi all'inizio del romanzo ma si sdraia su una panchina all'ombra generosa dei tigli. Mentre si rilassa, pensa che il portamento saldo, i rami protettori, le foglie a forma di cuore e i fiori paglierini inebrianti, facciano davvero del tiglio l'albero dell'amore. Pensa che Bulgakov è nato a Kiev come la Némirovsky. Pensa che niente possa giustificare una guerra, che ogni guerra è causata dall'ignoranza e dall'idiozia umana. Pensa che invece di cercare vie per la pace, bisogna convincersi che la pace è l'unica via.

III/ Biscotti di Hannover

Per quarant'anni Leibniz ha eletto residenza a Hannover dove ha lasciato un numero impressionante di scritti non pubblicati.

Nel mese di gennaio 1686 si trova in qualità d'ingegnere nelle miniere dello Harz (in Bassa Sassonia) per introdurre delle innovazioni tecniche. In un momento di interruzione dei lavori (l'inazione non è il suo forte) stende una cinquantina di pagine in francese che formano il suo *Discorso di metafisica* (*Discours de métaphysique*). Trentasette capitoli espongono per la prima volta la sua filosofia in modo organico. Nell'impostazione si percepisce l'influenza del *Traité de la nature et de la grâce* de Malebranche che Leibniz ha letto l'anno precedente. Un mese dopo invia il sommario del suo libro al teologo Antoine Arnauld (capofila del giansenismo e fratello della badessa Mère Angélique di Port-Royal) per constatarne le reazioni. Non farà mai pubblicare quest'opera che dovrà aspettare il 1846 per essere stampata.



Nel 1710 escono ad Amsterdam, in francese, i *Saggi di Teodicea* (*Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*). Ha iniziato la loro stesura nel 1706 a Hannover e l'ha conclusa a Berlino nel 1707. Vengono pubblicati anonimi anche se non fa mistero di esserne l'autore. Per il titolo ha coniato un neologismo unendo due parole greche Θεός-dio e δίκη-giustizia col significato di "giustificazione di Dio" di fronte alla presenza del male nel mondo.

Due anni prima di morire, nel 1714, compone a Vienna, sempre in francese, il suo capolavoro *Principi di filosofia* (*Principes de philosophie*) che uscirà postumo tradotto in tedesco nel 1720 con il titolo di *Monadologia*. In una ventina di pagine sono esposte novanta proposizioni che condensano il suo concetto del mondo, dalla monade fino al governo perfetto di un Dio architetto.

Leibniz muore all'età di settant'anni a Hannover dopo un attacco acuto di gotta. Al suo funerale: nessuno tranne il segretario e collaboratore Johann Georg von Eckhart che fa apporre sulla barra un ornamento raffigurante un 1 all'interno di uno 0, con l'iscrizione OMNIA AD UNUM, chiaro riferimento al sistema numerico binario sviluppato da Leibniz (il principio con il quale lavorano i nostri moderni computer). Il filosofo è sepolto nella Neustädter Kirche, chiesa luterana di St. Johannis (San Giovanni).

Leibniz malgrado tutto ha perdonato alla città la sua iniziale indifferenza, anzi gli è grato di aver chiamato l'università: la "Gottfried Wilhelm Leibniz Universität".

A Hannover ci mette anche la faccia: in mezzo al traffico cittadino, di fronte all'Opera, il profilo metallico del suo volto si erge sopra una base rettangolare di granito grigio. Da un lato si può leggere l'iscrizione: "EINHEIT IN DER VIELHEIT – unitas in multitudine" ossia "L'UNITÀ NELLA PLURALITÀ". Sull'altro lato della sagoma sono esposti i caratteri del sistema binario leibniziano.



A Hannover Leibniz è nella bocca di tutti: il suo nome è scritto su un biscotto! La Monade suprema (Dio) non poteva ignorare che questo sarebbe accaduto; la monade spirito di Leibniz non l'ha potuto appercepire.

Il biscotto Leibniz è nato due anni dopo che Hermann Bahlsen aveva ricomprato a Hannover nel 1889 la fabbrica inglese "Cakes und Biscuits" e l'aveva rinominata "Hannoversche Cakesfabrik H. Bahlsen". Il **Leibnizkek** è all'origine della popolarità e del successo della ditta che lo ha lanciato sul mercato. La tenace azienda Bahlsen sopravvive alle due Guerre Mondiali e si espande, creando sedi prima in Italia e in Francia, poi in Russia e in Polonia...



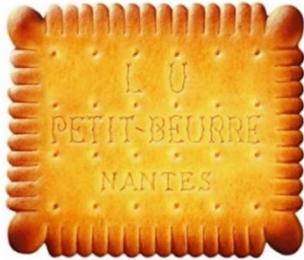
Rettangolino croccante e dentellato, il sottile biscotto Leibniz delle origini, è ancora sulla piazza a ostentare con orgoglio il suo primato e il suo sapore genuino di burro e vaniglia: il Butterkek (biscotto al burro).

Certo la sua famiglia si è allargata e i più giovani si sono arricchiti di copertura al cioccolato fondente o al latte, i ChocoLeibniz, oppure si sono lasciati guarnire di un ripieno di crema al cioccolato. Comunque, rimane lui il fortunato pioniere dell'azienda Bahlsen di Hannover, il primo ad aver portato impresso sulla sua superficie

dorata il nome del geniale pensatore tedesco...



Dolce Leibnizkek, mi dispiace comunicarti che non sei il numero uno della stirpe Butterkek. Il tuo creatore, Hermann Bahlsen, ha riprodotto nei minimi particolari un biscotto francese nato dalla mente estrosa del pasticcere Louis Lefèvre-Utile. Ti prego, non crucciarti! Vorrei raccontarti la storia del tuo fratello maggiore. Capirai che la tua forma ha un significato preciso. Ascolta! Sono certa che ti stupirai.



Nel 1846 i genitori di Louis, Jean-Romain Lefèvre et Pauline-Isabelle Utile, aprono una pasticceria nel centro di Nantes (Dipartimento Loira Atlantica); la battezzano LU, accoppiando le iniziali dei loro cognomi. Anni dopo, Louis prende in mano l'azienda di famiglia con l'intento di modernizzarla. Nel 1886 gli viene l'idea di creare un biscotto genuino e leggero che si possa mangiare tutti i

giorni e in qualsiasi momento della giornata. Sceglie quattro ingredienti semplici (farina, burro, zucchero e latte), una forma a centrino rettangolare e dei dettagli che evocano la nostra maniera di scandire il tempo. I quattro angoli arrotondati simboleggiano le stagioni; il lato lungo sette centimetri ricorda i giorni della settimana; i cinquantadue dentini che frastagliano i bordi rappresentano il numero di settimane in un anno; i ventiquattro puntini disposti a intervalli regolari sulla superficie illustrano le ore della giornata.

Siete quasi gemelli. Se vogliamo essere pignoli, ti manca qualche buchino: ne hai solo quindici invece di ventiquattro... La cosa che vi distingue veramente è il vostro nome. Tuo fratello francese si chiama "LU Petit-Beurre Nantes".

Maggio 2022

Joëlle

Se vuoi curiosare sul mio **Blog**, l'indirizzo è: "**Petit Bistrot Culture!**"



TRISTIZIA

Boccaccio scriveva : *“Sono due maniere di tristizia: o l’uomo s’attrista perciocché egli non può a’ suoi dannosi desideri pervenire; o l’uomo s’attrista cognoscendo che egli ha alcuna o molte cose meno giustamente commesse.”* Ci rende tristi non riuscire a soddisfare i nostri desideri; ci rende tristi riconoscere di aver commessi errori nel passato. Aggiungerei: ci rende tristi non aver colte al volo delle opportunità di crescita che si presentavano sul nostro cammino; ci rende tristi pensare a esseri cari spariti per sempre dalla realtà fisica o semplicemente lontani da noi.

Un rabbino triste (agli Uffizi di Firenze)



Firmato da **Rembrandt** e datato 1665, il dipinto rappresenta un uomo anziano assorto. Gli occhi infossati persi nel vuoto e le dita intrecciate in un gesto di pacato raccoglimento indicano un pensiero profondo. È seduto. Mentre l’avanbraccio destro è accostato a un tavolo dove scorgiamo un libro aperto, quello sinistro ripone sul bracciolo della poltrona. I lembi del mantello disegnano i lati di un triangolo il cui vertice è coronato da una folta barba bianca riccioluta. Il labbro superiore si nasconde sotto baffi canuti. I capelli scuri e il copricapo si mimetizzano con il fondo nero che avvolge il personaggio, mettendo in risalto la fronte chiara leggermente corrugata. Sorprendiamo un momento d’intimità dell’uomo con sé stesso, un istante di acuta riflessione. Il suo viso è velato di malinconia. Chi è costui? A cosa pensa?

Alcuni ipotizzano che sia il ritratto del **rabbino Haham Saul Levy Morteira**. Anche se Rembrandt visse a lungo nel quartiere ebraico di Amsterdam dove risiedeva il rabbino, l’identificazione non è certificata da nessun documento. Mi piace credere che si tratti davvero del rabbino Morteira d’origine portoghese, maestro di **Baruch Spinoza**. Vorrei che la sua riflessione fosse diretta al suo brillante allievo e che rimpiangesse di averlo duramente bandito dalla comunità in accordo con il consiglio degli anziani e gli altri rabbini. Ecco, con quali termini taglienti è stata lanciata la spietata scomunica della sinagoga di Amsterdam contro Baruch Spinoza, il 27 luglio 1656: *“Noi escludiamo, cacciamo, malediciamo ed esecriamo Baruch de Spinoza con il consenso di tutta la santa comunità, in presenza dei nostri libri sacri e dei seicentotredici precetti in essi racchiusi... Che sia maledetto di giorno, che sia maledetto di notte; che egli sia maledetto durante il sonno e durante la veglia, che sia maledetto quando entra e che sia maledetto quando esce. Voglia l’Eterno accendere contro*



quest'uomo tutta la Sua collera e riversare su di lui tutti i mali menzionati nel libro della Legge... Sappiate che non dovete avere con lui (Spinoza) alcuna relazione né scritta né verbale. Che non gli sia reso alcun servizio e che nessuno l'avvicini a meno di quattro cubiti. Che nessuno viva sotto lo stesso tetto con lui e che nessuno legga alcuno dei suoi scritti."

Un papa triste (nella National Gallery di Londra)



Dopo un salto diacronico di un secolo e mezzo a ritroso, mi soffermo davanti al dipinto di **papa Giulio II** eseguito da **Raffaello** nel 1511. Ebbene sì! Associare i due ritratti mi è venuto spontaneo. Nonostante facciano parte di periodi storici distinti e siano frutti di tecniche pittoriche diverse, illustrano un medesimo stato d'animo: la mestizia. Il terribile Giuliano della Rovere si fa rappresentare abbacchiato, lo sguardo assente, il fazzoletto in mano pronto ad asciugare una lacrima. Giunto alla fase ultima della sua esistenza, traccia il bilancio del suo operato. Rimpiange forse di aver dovuto maneggiare la spada per salvaguardare la Chiesa, per sottrarre i territori pontifici dagli artigli di sovrani avidi. Non desidera offrire l'immagine di un papa guerriero o di un condottiero collerico. Preferirebbe essere ricordato come un mecenate arguto e un intellettuale di ampie vedute: attraverso *La Scuola di Atene* non ha

forse voluto affermare, seppure in modo criptico, che la dottrina cristiana ha estratto la sua linfa dal pensiero filosofico greco?

Il rabbi di Amsterdam e il papa francescano di Albisola si mostrano pubblicamente in preda allo sconforto. Non vogliono nascondere. Anzi, scelgono di mettere in evidenza le loro insicurezze, la loro debolezza. Perché?

Ormai siamo abituati a usare il sostantivo "eroe" per indicare uomini impavidi, uomini di successo che non conoscono né l'indugio né il crollo. Eppure gli eroi greci, οἱ ἥρωες, a metà strada fra umano e divino, autori di imprese gloriose, cedono alla tristezza e al pianto. Prima di imbarcarsi sulla nave Argo, Giasone appare triste e pensieroso. Nel libro VIII dell'*Odissea*, Ulisse piange durante il banchetto del re Alcino. All'inizio dell'*Iliade*, Achille, dopo il diverbio con Agamennone, se ne va a piangere in riva al mare da sua madre Teti.

Ammettere di aver fallito, di essersi sbagliati, di essere vulnerabili sono dichiarazioni di grande forza e non di debolezza come potrebbe sembrare.



Un pittore triste (al Rijksmuseum di Amsterdam)

Il dipinto porta la data 1661. All'età di 55 anni, **Rembrandt** si ritrae nei panni dell'apostolo **Paolo di Tarso**. In effetti, il titolo dell'opera è: *Autoritratto come San Paolo*.

Il maestro si dipinge con le lettere paoline in mano. Una spada quasi occultata fa emergere la sua impugnatura da sotto il drappo scuro della veste. La luce colpendo il viso in diagonale lascia metà della faccia nella penombra. L'espressione mischia dolcezza e sgomento; una profonda tristezza appanna gli occhi che ci fissano come due punti interrogativi.



Scavare dentro di sé tramite una rappresentazione pittorica. Dipingersi per carpire la propria intimità senza compiacimento né autocommiserazione. Durante i quarantaquattro anni della sua attività pittorica, Rembrandt ha realizzato un centinaio di autoritratti. Come mai in questo ultimo periodo della sua vita si è indentificato a San Paolo? Quale risposta o consolazione ha trovato nelle lettere dell'apostolo?

Per Rembrandt, tutto procede a gonfie vele fino al 1642. A diciannove anni, quando apre un atelier a Leida, il successo non si fa aspettare; la fortuna gli arride. Il segretario del principe di Orange è colpito dal suo talento e gli commissiona un ciclo di dipinti della *Passione*. In poco tempo il giovane pittore s'impone come migliore ritrattista della società borghese locale. Nel 1632 si trasferisce ad Amsterdam e viene ospitato dal ricco mercante d'arte Hendrick Uylenburgh. Nel 1634 sposa Saskia, cugina del mercante e lo stesso anno s'iscrive alla Gilda di San Luca. Il suo matrimonio è felice; i suoi allievi numerosissimi; la sua maniera attrae facoltosi committenti. Nel 1639 acquista una casa sul Sint Anthoniesbreestraat ad Amsterdam. Nel 1641 nasce Titus, suo figlio.

Poi si accaniscono le avversità. Nel 1642 muore l'amatissima Saskia, falciata dalla tubercolosa e si ritrova solo con il suo bimbo di pochi mesi. Nel 1649 la balia Geertghe Dircx, spodestata dalla giovane Hendrickje Stoffels, lo denuncia accusandolo di aver rotto una presunta promessa di matrimonio. La società borghese olandese, scandalizzata dal suo concubinaggio con Hendrickje, si discosta e nel 1654 si allontana ancora di più quando la sua compagna gli dà una figlia, Cornelia. I debiti e le difficoltà finanziarie lo costringono a dichiarare fallimento nel 1656. Invano tenta di intestare la casa a suo figlio. Tra 1657 e 1658 i suoi beni sono venduti all'asta. Il pittore si trasferisce in una nuova casa nel Rozengracht insieme ai suoi familiari. Nel 1660 stipula con Titus e Hendrickje un contratto in cui s'impegna a lavorare solo per loro in cambio di vitto e alloggio.

Queste informazioni esplicitano la scivolata del talentuoso maestro dalle stelle alle stalle, dalla gloria alla rovina. Così, percorrendo alcune tappe importanti della sua vita, siamo giunti all'anno di realizzazione dell'*Autoritratto come San Paolo*.

Alla luce dei dati biografici, s'intuisce il motivo per cui Rembrandt abbia scelto di rappresentarsi come "l'apostolo delle genti".



La spada di Paolo non rappresenta l'arma con la quale, si dice, egli fu decapitato a Roma durante le persecuzioni neroniane. La sua spada simboleggia la "Parola di Dio" com'è scritto nella Lettera agli Ebrei 4, 12: *"La parola di Dio, infatti, è viva ed efficace e più affilata di qualunque spada a due tagli, essa penetra fino a dividere anima e spirito, giunture e midollo, e a distinguere i sentimenti e i pensieri del cuore"*. La spada a doppio taglio consente all'uomo di distinguere il bene e il male. Rembrandt non la tiene in mano come vorrebbe l'iconografia tradizionale del santo. Nel suo autoritratto raffigura la spada in una posizione insolita: sembra che gli trafigga il petto. Forse, una maniera di tradurre la sua sofferenza psicologica attraverso un'immagine concreta forte. Probabilmente da mettere in parallelo con "la scheggia nel corpo", non ben definita da Paolo, ma evocata nella sua Seconda Lettera ai Corinti 12,7-10: *Anzi affinché la grandezza delle rivelazioni non mi facesse insuperbire, mi è stata messa nella carne una spina, un angelo di Satana, per schiaffeggiarmi, perché non m'insuperbisca. Tre volte riguardo a questo, pregai il Signore, perché lo allontanasse da me, ma egli mi ha risposto: "Ti basti la mia grazia, perché **la potenza trionfa nella debolezza**". Ben volentieri adunque io preferisco gloriarmi delle mie debolezze, affinché abiti in me la potenza di Cristo. Per questo io mi compiaccio delle mie infermità, degli oltraggi, delle necessità, delle persecuzioni e delle angustie per colpa di Cristo, **perché quando son debole è allora che sono potente***. Le confessioni di Paolo si fanno balsamo per l'anima tormentata di Rembrandt, gli vengono in aiuto per affrontare le tribolazioni della sua esistenza

Sono forti i perdenti... Il mio pensiero vola da Paolo a Spinoza, da Spinoza a Rembrandt. L'apostolo si è dedicato senza sosta alla diffusione del messaggio di Cristo ed è morto convinto di non essere riuscito nel suo intento. Spinoza, dopo essere stato escluso dalla sua comunità, ha perseverato nello scrivere la sua filosofia "eretica" senza la speranza di essere mai ascoltato e stimato. Rembrandt ha conosciuto il successo e la ricchezza poi è caduto in disgrazia, accantonato e quasi dimenticato, ma non ha mai cessato di creare con uno stile tutto suo fino all'ultimo, rifiutando di aderire ai nuovi modi di dipingere. Il cristianesimo si è diffuso, Spinoza è fra i più grandi filosofi e Rembrandt è considerato un mago della pittura. Gli eroici falliti sono diventati vincitori.

La luce di un sorriso esprime spensieratezza e trasmette leggerezza. La cupezza di due occhi segna la nostalgia o la sofferenza. Siamo entrambi luce e ombra, letizia e tristizia. Non facciamoci ingannare dagli illusori eroi moderni perfetti, smaglianti e senza paura! Lasciamo perdere i "supereroi" dei film di fantascienza e dei cartoni animati! Pensiamo invece agli eroi classici che, in mezzo a gioia e dolore, non nascondono la loro fragilità. Il vero eroismo non è arrivare in testa alle classifiche, aver successo a tutti i costi, superare gli altri. Il vero eroismo è dare appuntamento al nostro essere per capire quali sono i nostri doni e impegnarci a svilupparli con tenacia. Il vero eroismo consiste nel non tradire le nostre aspirazioni, nel rimanere il più possibile coerenti con il nostro io. Non siamo perfetti, solamente perfettibili e la vulnerabilità, l'insicurezza, la precarietà che ci caratterizzano, sono parti della nostra bellezza. Riconoscere i propri sbagli, i propri limiti è un passo obbligato per crescere. Il vero eroismo non è correre dietro all'immagine ideale, patinata e ben architettata che vorremmo dare di noi ma è vivere pienamente ciò che sentiamo di essere.

Joëlle