

# **ZONA FRANCA**

**Numero 2 - APRILE 2026**

**LA PAROLA E I LINGUAGGI**

**QUARTA BOZZA 02/03/2026**

<b>4</b>	Silvia Albertazzi UOVA, PAIOLI e ORSI DANZANTI	Editoriale
<b>8</b>	Cristina Muccioli SGUARDI SINTATTICI. L'origine iconica della comunicazione umana	Trasversalia
<b>14</b>	Maria Rosa Cutrufelli XENOFOBIA, RAZZISMO E ALTRI MALI IN NOME DELLE DONNE	
<b>20</b>	Marzia Camarda METTERCI UNA BUONA PAROLA	
<b>26</b>	Alessandra Calanchi CASA BIANCA LISTA NERA. La neolingua trumpiana	
<b>32</b>	Paolo Vachino VOCI DALL'INFERNO	
<b>38</b>	Paolo Ciampi PER NON SAPER NÉ LEGGERE NÉ SCRIVERE...	
<b>44</b>	Laura Tabegna ALLA PANCIA DEL POPOLO	
<b>50</b>	Agostino Giordano IL MANTRA DEI <i>CATTIVI MAESTRI</i>	
<b>56</b>	Silvia Albertazzi UN LETTO E UNA PREGHIERA	Trasversalia
<b>62</b>	Alberto Patrucco «QUANDO DICO MERDA, CI SONO FIORI INTORNO»	Trasversalia
<b>68</b>	Giuseppe Ciarallo CAMILLERI SONO!	
<b>74</b>	Andrea Panico LAPSUS IN FABULA	Altri linguaggi
<b>76</b>	Lido Contemori IL QUANTO LINGUISTICO	

<b>84</b>	Ilaria Libera Ciarallo TABULA RASA!	Trasversalia
<b>90</b>	Carmine Mezzacappa DI QUELLA PIRA, L'ORRENDO FOCO	Trasversalia
<b>96</b>	Valentina Vetri LA PAROLA E LA VOCE	Trasversalia
<b>102</b>	Lara Ghiglione SANGUE, FEDE E SILENZIO	
<b>108</b>	Peppe Cirillo TE LA SEI BEVUTA? E SOPRATTUTTO, IN QUANTO TEMPO?	Altri linguaggi
<b>114</b>	Daniele Barbieri LA PAROLA DISEGNATA. Storia e redenzione di un medium negletto.	Altri linguaggi
<b>120</b>	Alfredo Pasquali DALL'ETERE DELLA RAGIONE ALLE RAGIONI DELL'ETERE	Altri linguaggi
<b>126</b>	Nicola Della Maggiora SEGNI, SGUARDI E SEMI: IL MIO MONDO VISIVO	Altri linguaggi
<b>132</b>	Natalino Balasso LE PAROLE SONO TRASFORMISTE	
<b>138</b>	Berlinghiero Buonarroti STRANE COMBINAZIONI!	Intervista
<b>146</b>	Giovanni Gentile G. Marchetti COLPEVOLE DI LETTERATURA, DI FABBRICAZIONI IRREALI	Ripescaggi
<b>152</b>	Paolo Spedicato STORYTELLING	

Editoriale

# Uova, paioli e orsi danzanti

di Silvia Albertazzi

“Le parole e le uova devono essere maneggiate con cura.  
Una volta rotte sono cose impossibili da aggiustare.”  
(Anne Sexton)

**N**el 1976, secondo una ricerca condotta da Tullio De Mauro, uno studente (o una studentessa) ginnasiale conosceva in media 1500 parole; vent'anni dopo, un'analoga ricerca arrivava alla conclusione che le parole conosciute erano soltanto 640. A distanza di trent'anni da quest'ultimo rilevamento, diversi specialisti concordano nell'ipotizzare che il patrimonio linguistico di chi frequenta il ginnasio

si sia ulteriormente dimezzato: anzi, c'è chi, come Umberto Galimberti, afferma che le parole conosciute dal (o dalla) ginnasiale oggi non siano più di 200. *“L'operaio conosce 100 parole, il padrone 1000, per questo lui è il padrone”*, stava scritto sul muro della scuola di don Lorenzo Milani, a Barbiana; nel 1969, Dario Fo, facendo di questa frase il titolo di una sua commedia, aveva portato le parole dell'operaio a 300, perché solo un centinaio gli sembravano davvero troppo poche: ora, a quanto pare, al ginnasio conoscono meno parole dell'operaio post-sessantottino.

Da questa amara constatazione scaturisce l'idea di dedicare questo numero di Zona Franca alla parola, fondamentale nello scambio sociale, nella costruzione delle relazioni, nella lotta per l'uguaglianza. Se è vero che l'emancipazione culturale passa anche attraverso la capacità di usare efficacemente le parole per esprimere le proprie idee e difendere i propri diritti, quale livello di autonomia intellettuale potrà raggiungere chi ha solo poche centinaia di parole nel proprio vocabolario? E come potrà comprendere il mondo che lo (la) circonda, agire in esso e non essere agito chi non ha le parole per decifrarlo? D'altro canto, chi ha le parole, può manipolarle, piegandole alle proprie esigenze; e persino chi ha un numero limitato di parole, ma ha la forza e la possibilità per manovrarle, ovvero, chi ha il Potere, può alterare, contraffare, adulterare il linguaggio, a fini propagandistici o per creare notizie tendenziose o addirittura false. Non dimentichiamo l'ammonimento di Gramsci: *“la vera Babele non è dove si parlano lingue diverse, ma dove tutti credono di parlare la stessa lingua e ciascuno dà alle stesse parole un significato diverso”*.

Immaginando il confronto tra Pilato e Cristo in un articolo dal significativo titolo *“Gesù conosceva cento parole e Pilato ne sapeva più di mille”* apparso sul Corriere della sera nel 1977, Umberto Eco rifletteva sulle probabili difficoltà di comunicazione – e comprensione – tra un funzionario di lingua madre latina e un falegname che parlava aramaico, facendo riferimento non solo agli equivoci linguistici da cui possono dipendere drammatiche circostanze o agli svarioni degli eventuali interpreti, che risolvono *“la faccenda a modo loro, tradendo con disinvoltura entrambi i contendenti”*, ma anche e soprattutto opponendo al Verbo la pluralità dei Codici, ovvero chiamando in causa lo stretto legame tra linguaggio, conoscenza e potere, lo scontro tra la Parola creatrice e il Codice normativo: *“Quale senso avranno assunto per l'uno o per l'altro parole come 'dio', 're', 'verità'?... Quale sarà stata la tragedia del Verbo che si trova a fare i conti con la pluralità dei Codici?”*

A un estremo, il Verbo, la Parola divina, o quella degli aborigeni australiani, che creano il mondo, nominandolo, cantandolo; all'altro estremo, *“la parola che squadri da ogni lato l'animo nostro informe / e a lettere di fuoco lo dichiara [...] / la formula che mondi possa aprirti”*, per dirla con Eugenio Montale: la parola di cui l'arroganza del Potere mena vanto, ma anche quella che le mode impongono come taumaturgica; quella di cui i media o la pubblicità ci convincono di non poter fare a meno. In mezzo, per così dire, nella quotidianità, la parola che comunica, costruisce – o distrugge – relazioni sociali, insegna, diverte. E ancora, il neologismo, la parola inventata e da inventare, perché le parole non bastano mai; la parola dolce, che lenisce, e quella forte, aspra, che ferisce.

Poi, come scriveva Paul Eluard, *“Ci sono parole che fanno vivere / e sono parole innocenti / La parola calore la parola fiducia / Giustizia amore e la parola libertà / La parola figlio e la parola gentilezza / certi nomi di fiori certi nomi di frutti / La parola coraggio la parola scoprire / E la parola fratello e la parola compagno / E certi nomi di luoghi e paesi / E certi nomi di donne e di amici”*. E ancora lo stesso Eluard affermava, in una poesia famosissima, di avere ricominciato la sua vita *“in virtù d’una parola: libertà”*. Una parola fragile, forse la più fragile, da maneggiarsi con cura: perché se le parole sono come uova, secondo Anne Sexton, se si rompono, non si possono aggiustare. Sono sotto i nostri occhi, giorno dopo giorno, le nefaste conseguenze di un uso improprio o anche solo maldestro della parola *“libertà”*, falsificazioni di notizie, travisamenti di informazioni, frantumi di verità che non si possono più ricomporre.

Nelle pagine che seguono vedremo come le parole possano (ri)creare il mondo, inventando un *‘soprammondo’*, una realtà altra, come fanno i surrealisti, o trasformandolo in poesia, come i grandi chansonniers, Georges Brassens o Leonard Cohen, ma anche reinterpretandolo umilmente come la parola poetica di pastori e analfabeti. Vedremo come si possa giocare con le parole attraverso macchine combinatorie e scopriremo le origini dell’affascinante lingua creata da Andrea Camilleri; ci divertiremo a immaginare in maniera satirica un rimedio pseudoscientifico all’analfabetismo funzionale e cercheremo di comprendere che cosa si intenda per linguaggio inclusivo e, di contro, per linguaggio *“anti-woke”*; esamineremo il linguaggio dei fumetti e quello della pubblicità, il linguaggio radiofonico e quello della psicanalisi.

*“Siate cauti con le parole, anche con quelle miracolose”*, ammoniva ancora Anne Sexton. E noi, con la massima cautela, parleremo anche degli usi *‘incauti’* del linguaggio: della modifica dei significati delle parole per adeguarle al pensiero-guida del potere; di come le destre leggano il linguaggio della sinistra e si appropriino del vocabolario femminista; dell’odierna omologazione nell’eloquio dei cosiddetti *‘esperti’*; della traduzione che manipola il testo originario e di come il linguaggio elitario del potere si sia trasformato in parlata diretta e volgare. Ci sarà spazio anche per lingua dei segni e performance artistiche, per le grandi distopie narrate da Bradbury in *Fahrenheit 451*, per la componente fantastica e metafisica nell’opera di Julio Cortazar, per il linguaggio delle mafie e per quello degli operatori umanitari in zone di guerra. E proveremo persino a tracciare una storia della parola umana e del suo rapporto con le immagini, a partire dalle grotte di Lascaux.

Gustave Flaubert ha scritto che *“la parola umana è come un paiolo incrinato su cui veniamo battendo melodie atte a far ballare gli orsi, quando vorremmo intenerire le stelle”*. Noi di Zona Franca non pretendiamo di commuovere gli astri lontani. Anche a rischio di romperlo, continuiamo a battere sul paiolo incrinato, sperando che il nostro ritmo spinga sempre più orsi a danzare.

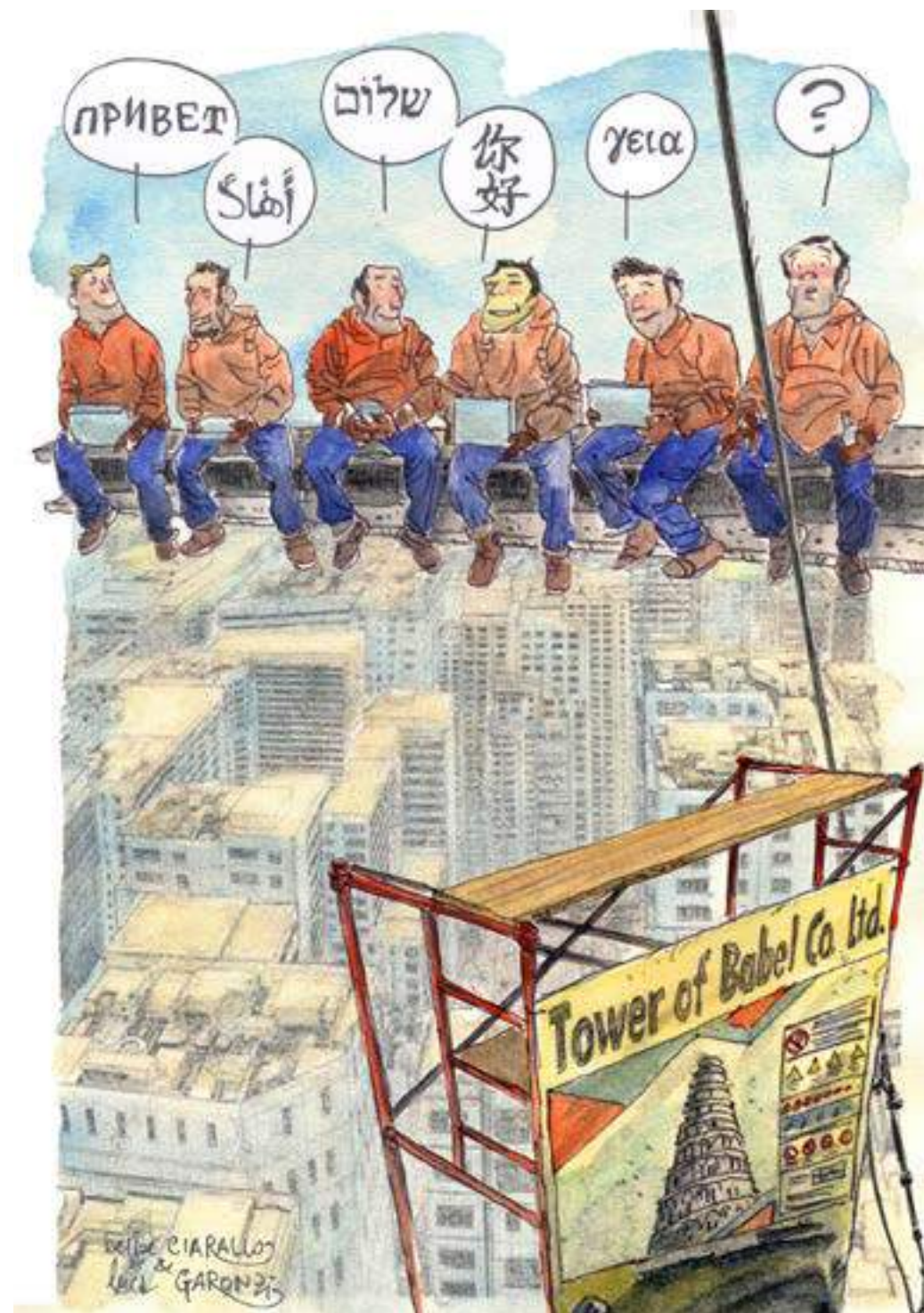


Illustrazione di **Luc Garçon**

Trasversalia

# SGUARDI SINTATTICI. L'origine iconica della comunicazione umana

L'impalcatura sintattica delle lingue come forma di pulizia mentale contro il dolore di vivere.

di Cristina Muccioli

**A**bbiamo indossato la sintassi, ancora prima di averne nozione e consapevolezza. Abbiamo una mente simbolica, lo sappiamo. Che fosse così già 75 mila anni fa, ce lo dicono le prove fossili. A quella datazione risalgono conchiglie forate e legate (con maestria da maestro orafo) della Grotta di Blombos, in Sudafrica. In un dono del mare di appena un centimetro, i nostri antenati *sapiens* hanno visto non una risorsa edibile, o immediatamente utile a soddisfare i bisogni primari, ma un'eccedenza al mero (eppure fondamentale) istinto di sopravvivenza: un ornamento. La collana di Blombos (chi sa come la chiamavano nel Pleistocene, alla fine dell'era glaciale...) è un luminoso esempio di intenzionale visione d'insieme di elementi del tutto trascurabili come un gasteropode marino – il *Nassarius krassianus*

meglio noto come tick shell, conchiglia zecca, per le sue ridotte dimensioni – valutato per la sua potenzialità estetica. Era qualcosa da portare sul corpo, che diventava anche 'protopagina' di messaggi, di simboli, di significati.

Legare (l'archeologo sudafricano Christopher Henshilwood e il suo gruppo di ricercatori hanno ipotizzato<sup>1</sup> in base alle tracce di sfregamento che si trattasse di uno spago vegetale) a due a due le conchiglie dava luogo e corpo a uno schema simmetrico, a un ritmo, a una figura armonica. Una conchiglia isolata avrebbe poco significato, ma una sequenza ordinata può raccontare una storia, alludere a un rango, oppure al ricorso a un amuleto. Questo legame ha trasformato un oggetto in un segno che non esisteva in natura. La capacità di ideare e realizzare oggetti non presenti in natura dimostra che l'essere umano poteva riferirsi cognitivamente e creativamente a realtà astratte come il prestigio, la bellezza, l'identità sociale.

Legare a due a due le parole è, per il neurolinguista Andrea Moro, ciò che contraddistingue il linguaggio umano da quello di tutti gli altri animali. Per lui la sintassi è il motore biologico del linguaggio umano che, per così dire, era acceso già 75 mila anni fa. "Il nostro cervello" spiega Moro continuando le ricerche di Noam Chomsky, che ha contribuito a validare neurobiologicamente, "non elabora lunghe liste di parole tutte insieme, ma le aggancia a coppie". Più che una linearità elencativa, esiste una gerarchia tra le parole umane, che analizzata dimostra che cosa contiene cosa, come una matrioska. La sintassi, l'unire le parole secondo un ordine preciso dove il verbo decide del sostantivo, non è, come si è a lungo creduto, una convenzione culturale, bensì qualcosa di scritto nella nostra carne<sup>2</sup>.

La collana di Blombos diventa l'equivalente visivo, in assenza di scrittura alfabetica, di un testo dove conchigliette con cura legate tra loro ordinatamente evocano la capacità della mente umana di iterare una regola per costruire una struttura sintattica, una frase dotata di senso: Andrea Moro la chiama 'ricorsività', ovvero la possibilità di inserire, volendo all'infinito, una frase dentro l'altra. La metafora del linguaggio e dell'insieme delle parole che impariamo e utilizziamo come un software installato in un hardware inerte perde qui totalmente di significato. Il linguaggio umano non è una convenzione culturale, ha dimostrato Moro, ma una vera e propria qualità fisica dei nostri circuiti neuronali.

Lo sguardo umano, sembra dirci questo reperto così arcaico, non vede semplicemente il mondo, ma lo organizza, come fosse una collana. L'idea di infilare le conchiglie una dopo l'altra sottostà a quella di sequenza. Se la sintassi è l'ordine che dà senso alle parti, o parole, la collana di Blombos è tra le prime frasi indossate dall'umanità. Ne è convinto il paleoantropologo Ian Tattersall<sup>3</sup> che descrivendo i ritrovamenti di Blombos osserva che "l'ambiente mentale degli abitanti della grotta era diventato essenzialmente simile al nostro. La presenza di quell'ornamento indica, per l'antropologo

1. Henshilwood, CS et al. (2002). "Emergence of modern human behavior: Middle Stone Age engravings from South Africa". *Science*. 295 (5558): 1278-128

2. A. Moro, I confini di Babele. Il linguaggio e i confini delle lingue impossibili. Il Mulino, Bologna, 2015 pag. 29 e sgg.; A. Moro, Parlo dunque sono. Istantanee sul linguaggio

3. Curatore della sezione di Antropologia dell'American Museum di Natural History di New York

inglese, la prova che “quegli esseri umani vivevano in un mondo già mediato da simboli”<sup>4</sup> e, deduce, se c'erano simboli visivi così complessi, è verosimile che ci fosse già una struttura linguistica e sintattica in grado di dividerli e spiegarli.

Tattersall, ancora, distingue tra la capacità anatomica di produrre suoni, comune a moltissime specie animali, e quella cognitiva di strutturarli simbolicamente, propria di quella umana. I reperti trovati nella grotta sudafricana come pezzi di ocra incisi da motivi geometrici a tratteggio incrociato, oltre alla collana, fanno ipotizzare che il linguaggio umano non sia comparso per lenta e progressiva selezione naturale, ma come una “proprietà emergente”<sup>5</sup> in un cervello già moderno. A rendere essenzialmente diverso il linguaggio umano da quello animale non sono le parole (o segnali vocali) di per sé, ma la sintassi con cui le leghiamo. Il raggruppamento delle parole a due a due, ci ha permesso di passare dall'immagine isolata, nominata, indicata, alla narrazione.

Sintassi che, essendo radicata nel nostro cervello, è comune a ogni essere umano e a ogni lingua, idioma o dialetto parlato sul pianeta.

**Il linguaggio umano non è una convenzione culturale [...] ma una vera e propria qualità fisica dei nostri circuiti neuronali.**

Non sorprenderà troppo allora il cortocircuito spaziale e temporale che stiamo per proporre dalla grotta paleolitica alla Corea del Sud contemporanea, per soffermarci sulle riflessioni della Premio Nobel 2024 Han Kang, perché allora come oggi, pur cambiando le parole, la loro morfologia, il loro significato, non è cambiata la sintassi che le unisce a formare pensiero e frasi compiute. È proprio il nostro condiviso linguaggio sintattico a consentirci questa

audacia, perché mentre gli altri animali certa-

mente comunicano ma non parlano, noi diciamo non solo cosa vediamo, ma come le cose interagiscono nel tempo e nello spazio, in un montaggio e smontaggio che era già attivo nelle ben più recenti iscrizioni rupestri di Chauvet, di Lascaux e di Altamira, dove il cavallo e il bisonte selezionato, ricordato, imitato nella rappresentazione (che letteralmente significa presentare due volte) diventa eterno, staccandosi per immagine evocata proprio dalla fisicità del corpo percepito. L'occhio umano, per Tattersall, ha

4. I. Tattersall, I signori del pianeta, Codice Ed., Torino, pag. 246

5. I. Tattersall, Il cammino dell'uomo. Perché siamo diversi dagli altri animali, Bollati Boringhieri, Torino, 2011 pag. 200

staccato l'immagine dal mondo vivente per renderla un'icona, provocando per sempre una frattura sottile ma insanabile tra sé e gli altri animali non parlanti, costantemente e inconsapevolmente immersi nel qui e ora percettivo del mondo.

Paradossalmente possiamo dire che l'incrinatura è stata sintattica.

Ne *L'ora di Greco*<sup>6</sup>, Han Kang racconta due vite parallele, di una donna e di un uomo che si incontrano in un'aula a Seul a un corso di greco antico. La donna ha perso la capacità di parlare, in seguito a traumi paralizzanti, sconvolgenti. La morte della madre, un divorzio tormentato e pesante, ma soprattutto la perdita dell'affidamento del figlio di nove anni trasformano le parole in lame, difficili e pericolose da maneggiare.

L'uomo è il professore del corso, e sta perdendo gradualmente la vista per una malattia ereditaria inesorabile e progressiva. Cresciuto tra la Germania e la Corea, il coprotagonista non sente di appartenere completamente a nessuna delle due. Vive in un limbo tra due culture e due lingue distanti, vicendevolmente estranee, mentre la luce si spegne, e il buio sembra appropriarsi di tutto, del lontano e del vicino.

La lingua morta, al cuore di questa esplorazione intimistica di rara delicatezza e precisione, non è più parlata nella vita quotidiana, quindi non rischia di ferirli ulteriormente, crea un distacco securitario, un riparo dalle contaminazioni avvelenate che le lingue madri (e matrigne) continuamente infliggono loro. Il greco diventa un ponte, una zona franca, un terreno neutro e senza insidie, in cui i due riusciranno a comunicare, nonostante l'afonia della donna. Un altro elemento però è magistralmente restituito dall'autrice nella scelta più che inconsueta per i Coreani, privi di magna Grecia e di Rinascimento, del greco antico come perno narrativo: la sua struttura grammaticale e sintattica che forse anche il lettore, per la prima volta, scopre e riconosce come ordine permanente e antidoto al caos intollerabile delle loro vite, straziate da due sensi vitali che si stanno spegnendo. Le parole possono essere aggressione, ferita, violenza, oppure cura, riparo, guarigione. Nel momento della massima e sofferente vulnerabilità delle loro vite, i due protagonisti trovano accoglienza, conforto e salvezza l'una nell'altro non con la nascita di un amore romantico e compassionevole da cliché, ma attraverso la purezza della condivisione del proprio dolore ammansito dal riposato rigore della struttura linguistica di una lingua non solo straniera, lontana dall'intera comunità dei parlanti. La precisione e al contempo l'intricatezza di questa lingua morta, fanno da sponda, da argine, a un mondo che rovina, si sfalda, dilegua per entrambi. Ci sono esempi e puntualizzazioni molto eloquenti a riguardo, come quando il professore sottolinea il valore della forma media dei verbi, che generalmente godono solo di quella attiva, passiva e riflessiva. “Per esempio”<sup>7</sup> osserva il professore, “la forma media del verbo ‘comprare’ significa che il soggetto ha comprato qualcosa per sé stesso; quella del verbo ‘amare’ significa che ha amato qualcosa e questo ha esercitato un'influenza su di lui. In inglese si dice *kill himself*, giusto?” Continua il professore, “In greco antico si esprimere la stessa cosa con una sola parola, senza *himself*, così:

6. Han Kang, *L'ora di greco*, Adelphi, Milano, 2011

7. Ivi, pag. 22

διεφθάρθαι (dieftharthai)”.

In un dialogo serrato e inudibile, a commento di questo insegnamento, la donna pensa che “non si era mai imbattuta in una lingua con regole così complicate. I verbi si coniugano di volta in volta in base al genere e al numero del soggetto, al modo, agli aspetti dei tempi e alle tre forme. Ma – e qui sta il dono di Kang – è proprio grazie a regole così elaborate e minuziose che le frasi, invece, risultano chiare e semplici.

Il potere del vincolo grammaticale e sintattico è quindi, non solo quello di permetterci di coniugare (bellissimo verbo, a proposito) il presente al passato e al futuro, di declinarlo alla forma attiva, passiva e volendo anche media, ma anche di sintetizzare con nitidezza stupefacente sfumature molteplici, elaborate, spinose. La pura architettura logica e visiva delle parole, attraverso il greco antico, diventa per l'autrice e la sua protagonista un modo per abitare nuovamente il mondo, che era diventato talmente ostile e orribile da essere ineffabile. La sintassi della lingua diventa una forma di resistenza e di resilienza: anche quando la vista si offusca fino a spegnersi, e la voce si ammutolisce, la forma sintattica resta come traccia e presidio dell'umano.

Questa necessità, questo bisogno di aggrapparsi a una struttura riecheggia potentemente nelle ultime pagine scritte da Michela Murgia. In *Le tre ciotole*, Murgia descrive l'apprendimento del coreano non come un semplice hobby, ma come una forma di disciplina mentale necessaria per gestire il “mutamento” dell'irruzione della malattia: «La lingua coreana è una palestra di logica relazionale: non puoi dire nemmeno “ciao” se prima non hai stabilito chi sei tu e chi è la persona a cui ti rivolgi. È una sintassi che ti obbliga a guardare l'altro e a decidere ogni volta dove ti collochi rispetto a lui<sup>8</sup>.» È commovente come entrambe le scrittrici trovino (il presente è scelto intenzionalmente) proprio nella norma vincolante dell'impalcatura sintattica delle lingue, anche quelle morte o radicalmente altre, una forma di pulizia mentale contro il dolore di vivere.

**Henshilwood, C. S. et al. (2002)**, *Emergence of modern human behavior: Middle Stone Age engravings from South Africa*, in “Science”.

**Moro, A. (2015)**, *I confini di Babele. Il linguaggio e i confini delle lingue impossibili*, Il Mulino.

**Moro, A.**, *Parlo dunque sono. Istantanee sul linguaggio*, Adelphi.

**Tattersall, I. (2013)**, *I signori del pianeta*, Codice Edizioni.

**Tattersall, I. (2011)**, *Il cammino dell'uomo. Perché siamo diversi dagli altri animali*, Bollati Boringhieri.

**Han Kang (2011)**, *L'ora di greco*, Adelphi.

**Murgia, M. (2023)**, *Le tre ciotole. Rituali per tempi di crisi*, Mondadori.

8. Michela Murgia, *Le tre ciotole. Rituali per tempi di crisi*, Mondadori, Milano, 2023

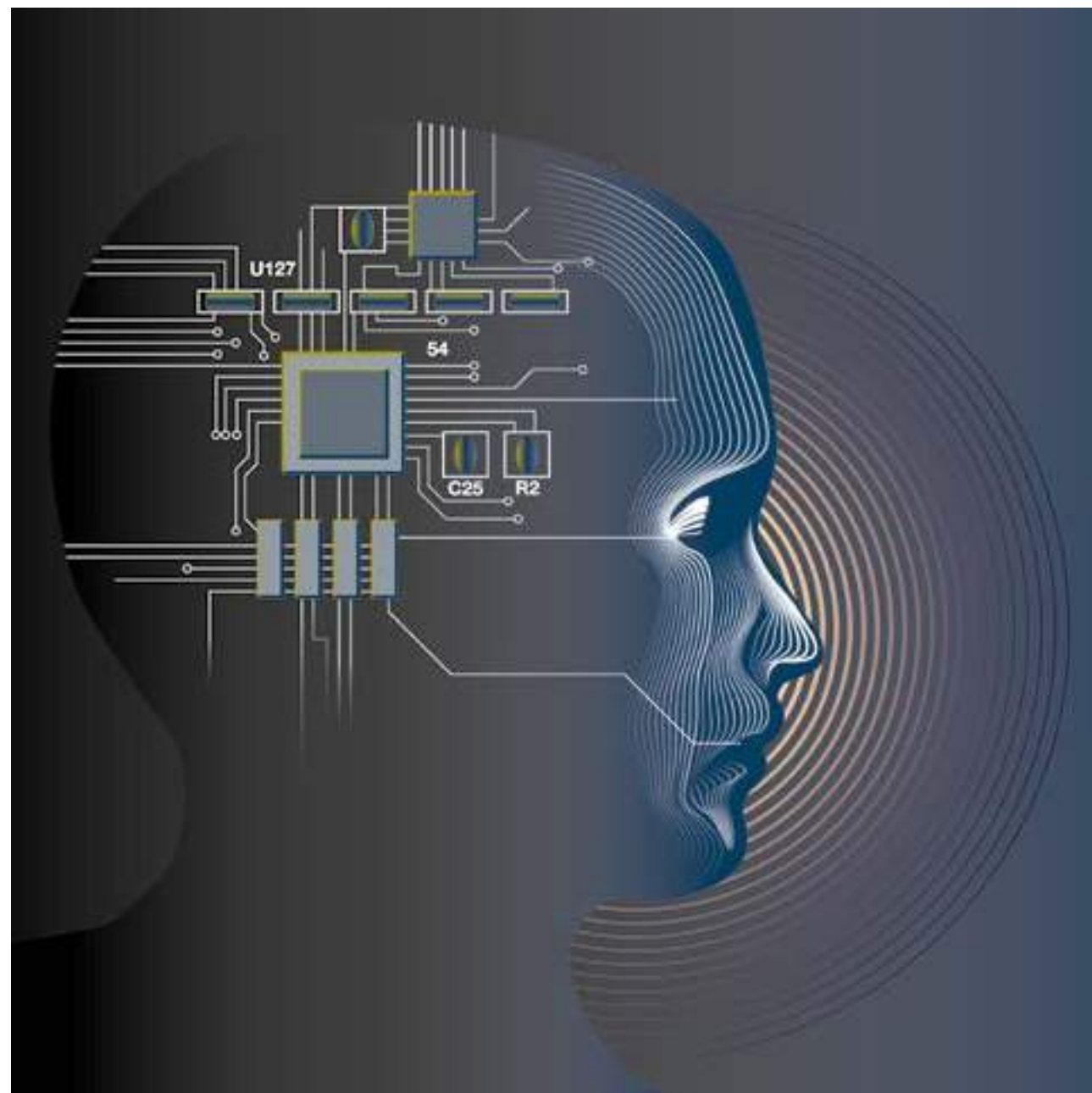


Illustrazione di **Bazzac**

# XENOFOBIA RAZZISMO E ALTRI MALI IN NOME DELLE DONNE

Femminismo di destra e distorsione del  
linguaggio femminista da parte di forze avverse  
alla libertà femminile

di Maria Rosa Cutrufelli

**A** marzo del 2025 è uscito su inGenere (rivista on line fondata nel 2009 da un gruppo di economiste) un interessante articolo della filosofa Paola Giacomoni. Si intitola “Alla guida delle destre” e cerca di spiegare l’apparire in Europa - ma non solo, aggiungo io - di uno strano fenomeno: l’ascesa di svariate donne ai vertici dei partiti di destra, per l’appunto. Il fatto è strano, osserva Giacomoni, perché la destra non ha nei suoi principi l’emancipazione o l’uguaglianza delle donne, né, al suo interno, una tradizione di lotte femministe. E allora, si chiede, come spiegarsi il *fenomeno* Giorgia Meloni o Marine Le Pen o Alice Weidel? Tanto più,

scrive Giacomoni, che pur essendo tre donne molto diverse tra loro, tutte hanno una storia personale *anomala*, che contraddice i valori della famiglia (e la visione della donna) così com’è concepita e propagandata dalla destra tradizionalista. Meloni è madre fuori dal matrimonio, Le Pen è pluridivorziata, Weidel è lesbica e la sua partner, con cui ha due figli, è di origini shrilankesi.

Eppure, secondo Paola Giacomoni, sono proprio queste ‘anomalie’ ad alimentare la loro forza personale e a spingerle con determinazione verso una rivalse, verso la ricerca di un’affermazione di sé che “apre a un individualismo portato all’estremo”. E qui non c’è solidarietà che tenga. La sfida, per queste donne, consiste infatti nel “superare gli altri, mostrare la propria eccezionalità puntando al potere, a prevalere su tutti, e a vincere lì dove è più difficile, lì dove nessuno crede che aprire alle donne sia un valore”. Nel contesto politico in cui agiscono, d’altronde, uguaglianza significa omologazione. Significa conformarsi al modello maschile. Ma se, per vincere, bisogna comportarsi, pensare e agire *da uomo*, allora è evidente che questa vittoria non potrà mai essere ‘la vittoria delle donne’. Semmai, sarà la vittoria di un’unica donna. Potente, forse. O forse solo ‘addomesticata’, come direbbe Andrea Dworkin. Un modo di essere - e di vivere - non proprio esaltante, a ben vedere.

Sull’umiliazione prodotta dall’*addomesticamento* femminile ha già scritto Anna Banti, nel lontano 1945, pagine illuminanti.

“Il mito virile” scrive, “domina tuttora la folla delle ‘eterne proletarie’, anche se si presenta coll’etichetta male incollata di eguaglianza dei sessi. Eguaglianza vale qui contraffazione: e a chi toccherà di imitare se non al più debole, al più ignorante? Così l’uomo - anche l’italiano impreparato di oggi - potrà sorridere della sua compagna, questa scimmietta. Essa non si sarà imposta alla sua stima con nessuna novità, nessuna sorpresa. Le donne” conclude, “rischiano di passare da un’inferiorità che discrimina a un’integrazione che mutila”.

L’omologazione mutila: ecco una verità che il femminismo, a partire dalla sua rinascita, ossia dagli anni Settanta del secolo scorso, ha sempre avuto ben presente. Ricordo con un pizzico di nostalgia quando perfino la parola ‘eguaglianza’, riferita al rapporto uomo-donna, suonava male alle nostre orecchie ipersensibili. “Uguali a chi?” si scherzava (ma non troppo) nei collettivi femministi. Uguali a questi uomini violenti che hanno costruito un mondo malato d’ingiustizia? Agli stupratori? A chi si crede padrone della vita delle donne (e anche degli altri uomini, se in qualche modo ‘diversi’ dal loro modello virile)?

Da allora è passato più di mezzo secolo e anche il mito della Donna, di quella specie di organismo ancestrale che comprendeva, senza distinzioni di sorta, tutta l’umanità femminile, ha fatto il suo tempo. *La Donna e la poesia, La Donna e la storia...* Ricordate quelle terribili antologie scolastiche che dopo la Poesia degli uomini, dopo la Storia degli uomini, mettevano in appendice qualche misero scritto di (o su) quella

figura fantasmatica? Un mito universale e inafferrabile: La Donna. Trasfigurata nelle poesie degli uomini, vilipesa ed emarginata nella realtà quotidiana. Oggi il mito della Donna è svanito (anche se non del tutto) e qua e là finalmente sono apparse le donne concrete, in carne e ossa, con le loro differenze (di classe, di etnia, di scelte sessuali). E così, in parallelo, anche il 'femminismo' ha acquistato il plurale: 'i femminismi'. Ma forse proprio perché plurale, sembra che tutte (tutti) possano servirsi di questa parola. Insomma il pericolo è che possa diventare una facile preda, una di quelle "appropriazioni culturali" tese a rimescolare le carte in gioco. E dunque, singolare o plurale che sia, bisogna fare attenzione a usarla in maniera corretta, questa parola. Non bisogna attribuirle a caso, ammonisce Giorgia Serughetti, docente di filosofia politica alla Bicocca: "piuttosto che di femminismi di destra o di femminismi neo-liberali è più appropriato parlare di distorsione del linguaggio femminista da parte di forze avverse all'obiettivo dell'uguaglianza".

**[...] anche il 'femminismo' ha acquistato il plurale: 'i femminismi'. Ma forse proprio perché plurale, sembra che tutte (tutti) possano servirsi di questa parola.**

Si tratta di un'appropriazione consapevole (e predatoria) o, al contrario, è una semplice tattica suggerita dall'intuito politico? Ormai esiste un'opinione pubblica femminista, così diffusa che non si può ignorarla. Nemmeno se sei una donna che aderisce ai valori della destra. Perciò, se non puoi contrastare la forza diffusa del femminismo, il tentativo sarà quello di volgere (o tentare di volgere) a proprio personale vantaggio alcune parole o alcune pratiche del femminismo stesso, alterandole.

Capovolgendone il senso. Un'operazione politica che ha molti precedenti, nella storia passata come in quella presente. Non è una novità, la manipolazione (consocia o talvolta inconscia) di un concetto o di una parola.

Mi spiego con un esempio: quando Meloni grida in Spagna, dal palco di Vox, *Io sono Giorgia, sono una donna, sono una madre, sono cristiana, sono italiana...* è consapevole di stare imitando la pratica politica di un recente femminismo (soprattutto nord-americano)? Non credo. Forse però ne ha sentito parlare, o forse è una semplice coincidenza, qualcosa che è possibile annusare nell'aria



Illustrazione di **Marilena Nardi**

del tempo... In ogni caso, Meloni comprende perfettamente quando una tattica funziona e quando no. E questa funziona eccome! Con lei infatti ha funzionato, anche se all'inverso, rovesciando la logica del pensiero che aveva dato legittimità a quella pratica in un diverso contesto. In altre parole: la forma (la 'retorica') che usa Meloni è quella inventata dalla pratica femminista del 'posizionarsi', che consiste nel premettere sempre, all'inizio di ogni discorso, chi si è, ovvero da quale posizione personale e sociale si esprime il proprio punto di vista. Un gesto che intende aprirsi all'altra, a mettersi in discussione, rifiutando un pensiero e una verità 'di parte', per così dire. Immutabile e precostituita. Il pensiero che affiora nel discorso gridato di Meloni è, al contrario, chiusura identitaria, rifiuto del confronto, rivendicazione di una verità (la propria) che non accetta obiezioni. *Io sono madre...* e questo è il valore, che lo si voglia o no. *Io sono cristiana...* e questo è il valore. Indiscutibilmente.

Siamo alla neo-lingua di Orwell, che racconta in quel suo profetico libro, *1984*, come le parole possano spogliarsi del loro autentico significato per indicarne un altro. E dunque 'la guerra è pace', 'l'ignoranza è forza' e 'la libertà è schiavitù', com'è scritto sulla parete del Ministero della Verità, accanto all'effigie del Grande Fratello.

Proprio così: la libertà è schiavitù, se la 'retorica' usata nel discorso serve a chiudere, non ad aprire. Perfino il fervore esaltato che caratterizza l'uso della voce e l'intonazione dei discorsi di Meloni, chiede alla platea accettazione indiscussa, mai partecipazione.

'Posizionarsi' invece, nel femminismo intersezionale (che guarda, cioè, alla pluralità dei soggetti), significa mettere subito a fuoco le differenze, ma per capirsi meglio. Evitando (o cercando di evitare) ogni fuorviante generalizzazione.

Due linguaggi diametralmente opposti. Due pratiche politiche che vanno in direzioni contrarie.

Proprio qualche giorno dopo l'insediamento del governo Meloni (22 ottobre 2022), inGenere pubblica un articolo di Barbara Bonomi Romagnoli sul 'femminismo e la destra'. L'articolo parte da noi, da ciò che sta accadendo in Italia, e osserva subito come la destra di Giorgia Meloni, appena insediata, abbia "già lanciato una serie di messaggi chiari e precisi sul fronte della libertà delle donne e dei diritti civili". L'ha fatto nel momento stesso dell'assegnazione dei ministeri, quando ha svilto il concetto di 'pari opportunità', mettendolo in coda alla 'famiglia' e alla 'natalità'. Le parole contano: non è un caso che, nel tempo, il primo 'Dipartimento per le pari opportunità' (1996) si sia trasformato in 'Ministero per le pari opportunità e per la famiglia', fino a diventare 'Ministero per la famiglia, la natalità e le pari opportunità'. Nella denominazione c'è già un programma.

Ma le parole d'ordine della destra mondiale vanno ben oltre. Sono parole insidiose, che tendono a introdurre nell'immaginario collettivo un lessico che si avvale delle

parole del femminismo per stravolgerne il senso e la direzione di lotta. Chiaro e terribile esempio di questa 'deformazione' sono senza dubbio le campagne populiste e nazionaliste "che tengono insieme xenofobia e violenza sulle donne". Si chiama 'femonazionalismo' il razzismo in nome delle donne, scrive Sara Ferris. Un fenomeno 'inaspettato', molto aggressivo, che strumentalizza la lotta contro la violenza sulle donne per organizzare campagne xenofobe contro 'l'altro'. Che può essere l'immigrato o chiunque professi un'altra religione o abbia un colore di pelle 'non conforme'. E non serve che le statistiche dimostrino come il violentatore e il femminicida sia nella stragrande maggioranza dei casi l'uomo 'di famiglia', il compagno, l'ex marito, l'amico. Inutili i cartelli delle femministe, alzati durante le manifestazioni, che dicono: *L'assassino ha le chiavi di casa*. I partiti nazionalisti hanno preso a modello la 'neo-lingua' di Orwell e se ne servono per le loro politiche securitarie e le campagne contro i migranti.

Già: "la libertà è schiavitù". E se non ci affrettiamo a demistificare i mistificatori, rischiamo di finire come il protagonista del romanzo di Orwell, che scopre di amare sinceramente il Grande Fratello. Lo ama, lo ammira e soprattutto gli obbedisce. Non riesce più a sottrarsi a quel dittatore che lo ha reintegrato nella società, ovviamente dopo avergli fatto il lavaggio del cervello.



Illustrazione di **Paolo Lombardi**

# METTERCI UNA BUONA PAROLA

Linguaggio inclusivo, linguaggio escludente:  
censire e correlare i fenomeni di genere per  
registrare e ridurre la disparità di potere

di Marzia Camarda

## Linguaggio e società: una relazione complicata

«Le emozioni sono plasmate dalle istituzioni, dal linguaggio, dalle storie e dagli ideali. [...] In altre parole, (quasi tutte) le emozioni sono il dialogo che intratteniamo, sottovoce, con il mondo» (Eva Illouz).

Quando consideriamo il linguaggio cosiddetto *inclusivo*, in particolare correlato con i temi di genere, spesso ci concentriamo su singoli aspetti linguistici e dimentichiamo che i nostri sentimenti, esperienze, corporeità, ruoli hanno al contempo una dimensione personale e una dimensione sociale, collettiva.

Tendiamo a considerare ciò che ci accade come personale, soggettivo, unico; tra-

scurando il fatto che i ruoli che rivestiamo, la nostra identità, le nostre relazioni con gli altri sono influenzati dalla cosiddetta *performatività di genere*, cioè il modo in cui la società si aspetta che ci comportiamo rispetto ai modelli di genere che essa ha prodotto e approvato. E anche se esiste una certa variabilità individuale (ad esempio, alcune persone più istruite o in contesti più dinamici potrebbero subire meno imposizioni rispetto ai ruoli tradizionali), la pressione sociale agisce su molti piani e in modo complessivamente stratificato e difficile da neutralizzare.

### Linguaggio accogliente, linguaggio escludente: un ambito conteso

La dimensione personale e quella collettiva sono strettamente intrecciate e si influenzano a vicenda in profondità, spesso a livello inconsapevole. Da un lato la società, con i suoi modelli, agisce sul nostro modo di sentire e agire; dall'altro la nostra individualità incide su ciò che ci circonda, in un continuo rimando dialogico.

Senza una riflessione su questo duplice registro è difficile capire per quale ragione il cosiddetto *linguaggio inclusivo* abbia una valenza politica così importante e se ne discuta anche in modo conflittuale: è un braccio di ferro (a volte silenzioso, altre meno) tra chi vuole che il mondo sia "visto" in un certo modo e chi vuole che sia "visto" in un altro, tra chi desidera mantenere una posizione egemonica e chi spinge per essere nominato, cioè riconosciuto in un contesto più plurale e flessibile.

### Genere e linguaggio escludente

Chi governa il linguaggio e la narrazione governa le relazioni di potere: scegliere di silenziare un gruppo o viceversa scegliere di comprenderlo all'interno del discorso collettivo è a tutti gli effetti una scelta politica, che viene assunta su vari piani, non solo a livello di azioni dei governi e delle organizzazioni (cfr. p. es. *Affirmative action*), ma anche a livello di negoziazione individuale.

Si pensi alla resistenza che si osserva di fronte al *femminile delle professioni*: talvolta si preferisce non rispettare le regole corrette della declinazione (cfr. p. es. il caso del suffisso *-ere, -era*: *infermiera* viene usato comunemente ma *ingegnera* no, perché "è brutto", "non serve"), oppure si dissuade dall'uso del femminile facendo *benaltrismo* ("non sono queste le cose importanti", "bisognerebbe occuparsi invece di tutt'altro"). L'obiettivo implicito di questa resistenza è delegittimare la richiesta di vedersi rappresentate, quindi mantenere la disparità nelle organizzazioni. Per capire quanto in realtà non sia una scelta neutra, basterebbe chiedere agli uomini se accetterebbero di farsi nominare al femminile (p. es. "avvocata"); e non sono molti quelli che lo farebbero (cfr. *flip it to test it*).

I fenomeni linguistici che evidenziano una disparità di potere sono molti: uno di questi è la *polarizzazione semantica*, in cui uno stesso termine viene rivestito di autorità se declinato al maschile, mentre assume un valore negativo o sminuente se declinato al femminile (p. es. *il governante / la governante, il segretario / la segretaria*).

Questa è forse una ragione per cui talvolta le donne stesse chiedono di essere nominate al maschile ("prima di tutto sono un avvocato"), implicitamente rafforzando quello che viene chiamato *authority gap*, cioè il preconetto storicamente radicato secondo il quale gli uomini presenterebbero una leadership naturale e sarebbero più

competenti, esperti e autorevoli (cfr. anche *mansplaining*, *manel*, *self serving bias*).

Chi adotta la declinazione al maschile anche per le donne si adatta al modello dominante, evita il conflitto che deriverebbe dallo sforzo di allargare la rappresentanza femminile (un'ostilità esiste, tanto che le donne che rivestono ruoli pubblici o "emergono" sono molto più aggredite verbalmente e sui social media di quanto accada agli uomini nelle stesse posizioni).

Il tentativo di silenziare la richiesta di riconoscimento è la prima dimostrazione di quanto invece fargli spazio sia potente dal punto di vista simbolico (questo processo di rimozione delle identità vale ovviamente anche per le etichette coniate dalla comunità lgbtqia+, da identità non binarie ecc.).

Quando parliamo di linguaggio inclusivo, quindi, di solito ci immaginiamo un linguaggio "addomesticato", in cui appunto *includere*, all'interno di un gruppo già formato, anche altre minoranze o altre identità, per esempio immaginando di dover apportare piccoli accorgimenti al modo in cui parliamo per adattarlo a uno spettro più ampio di possibilità (cfr. p. es. il dibattito sull'*asterisco* o lo *schwa*). Il concetto stesso di inclusione in realtà pone alcune riflessioni rispetto all'approccio gerarchico sotteso a questa concezione, tanto che da più parti si propongono formule alternative a *inclusione* (si menziona a titolo esemplificativo la locuzione *convivenza delle differenze*, coniata da Fabrizio Acanfora).

Tutti questi accorgimenti linguistici sono certamente importanti, ma il tema è molto più ampio: tocca il significato stesso che viene attribuito a parole in apparenza neutre, e riguarda anche l'emergere di parole ed etichette coniate con l'intento di descrivere meglio la multiformità del reale e le istanze di giustizia sociale. Accogliere o viceversa ostacolare l'evoluzione del linguaggio ha un significato sociale strategico.

#### Nascondere e rovesciare per delegittimare

Di fronte alla necessità di riconoscimento e rappresentazione da parte delle comunità marginalizzate, chi pratica il *gender backlash* (ovvero la resistenza rispetto al cambiamento dei *ruoli di genere*) adotta alcune strategie che contrastano con il linguaggio inclusivo, non solo ribadendo il proprio approccio escludente, ma anche appropriandosi delle etichette proposte dalle comunità progressiste e dall'attivismo e riconnotandole in senso dispregiativo.

Un esempio di questo meccanismo è la risignificazione di *woke*, parola inizialmente positiva (dallo slang afroamericano, con il significato di "sveglio", coniato per indicare la solidarietà nei confronti delle ingiustizie sociali perpetrate nei confronti della comunità nera) in *ideologia woke*: con questa locuzione si indicano ideologie che secondo i conservatori mirerebbero a disgregare le sane tradizioni consolidate della nostra società. Analogo slittamento da *gender*, termine neutro che identifica il genere e gli studi a esso relativo, a *ideologia gender*, locuzione che descrive in modo negativo la *parità di genere*, gli sforzi di demarginalizzazione della comunità lgbtqia+ e lo sforzo per le *pari opportunità*. Questa risemantizzazione è funzionale alla delegittimazione delle istanze delle comunità che hanno coniato i termini, inoltre priva questi gruppi letteralmente delle *parole per dirlo*, cioè per esprimere il loro disagio e i loro bisogni, li

silenziare; nel succitato caso del *gender* delegittima l'area stessa di ricerca di cui tante persone si sono occupate in tante parti del mondo.

Non è un caso che tra i primi atti di Donald Trump (marzo 2025) dopo il suo insediamento ci sia proprio un elenco di parole che non possono essere più nominate nei documenti ufficiali, tra cui *bias* (pregiudizio), *antiracist*, *Diversity, Equity & Inclusion*, *discrimination*, *disparity*, *female*, *feminism*, *gender identity*, *inclusion*, *inequalities*, *injustice*, *intersectional*, *lgbtq*, *marginalized*, *minorities*, *non-binary*, *privilege*, *promote diversity*, *social justice*, *transgender*, *underprivileged* (svantaggiato), *vulnerable populations*, *women*, *segregation*, e persino *evidence-based* e *scientific-based*: la cancellazione delle politiche legate alla riduzione delle disparità relative a *identità di genere*, *orientamento sessuale*, inclusione di comunità marginalizzate ecc. passa prima di tutto attraverso la censura dei vocaboli che descrivono queste disuguaglianze: un silenzio che, parafrasando Elie Wiesel, favorisce sempre l'oppressore e non l'oppresso.

**Ampliare la propria consapevolezza linguistica, far emergere nuove porzioni di realtà: il Dizionario di genere come strumento strategico**

Lavorare per ampliare il proprio registro linguistico, accogliere le etichette formulate dall'attivismo, adottare gli accorgimenti che a mano a mano vengono elaborati per rivolgersi alle persone in modo meno iniquo è quindi un vero e proprio atto di cittadinanza attiva.

In questo contesto, un censimento linguistico in chiave di genere può diventare un potente strumento di riflessione su come i fenomeni che attraversano la società emergano o viceversa vengano oscurati dal modo in cui parliamo con altre persone, da quello che scegliamo di nominare, da come lo nominiamo, dai significati che gli attribuiamo.

Il linguaggio è al contempo lo strumento e l'oggetto di questa riflessione: ma non stiamo parlando "solo" di alcune soluzioni linguistiche, bensì di un vero e proprio corpus di fenomeni sociali correlati con il genere, effettuato tramite la raccolta di un lemmario. Il *Dizionario di genere*, appena uscito, è il più grande censimento mai realizzato a livello internazionale dei fenomeni sociali legati al genere: oltre 2400 lemmi

**Chi adotta la declinazione al maschile anche per le donne si adatta al modello dominante, evita il conflitto che deriverebbe dallo sforzo di allargare la rappresentanza femminile**

che attraversano temi come corpo, famiglia, educazione, diritti, identità, linguaggio, lavoro e denaro, tecnologia, spazio privato e pubblico, violenza, sessualità, psicologia, marketing e media, storia, con prospettiva interdisciplinare e intersezionale. Il testo contiene circa 500 citazioni, oltre 3 milioni di battute, circa 1000 nomi citati. Le voci, cosiddette “di primo ingresso”, sono compilate con l’intento di essere chiare anche per chi non abbia mai sentito parlare di un dato argomento, e il taglio è il più possibile neutro, appunto enciclopedico, e registra dati e fatti, in modo che chi legge possa formarsi un’opinione propria.

I lemmi, ordinati alfabeticamente, sono tutti correlati tra loro tramite rimandi interni, in modo che sia possibile anche aprire il *Dizionario* a caso, o scegliere una voce, e poi tramite i rimandi seguire un percorso tematico e soprattutto scoprire che cosa non si sapeva neppure che esistesse. Il fatto di poter riconoscere e nominare così tanti fenomeni allarga l’orizzonte da individuale a collettivo, cioè porta alla luce la dimensione sociale delle nostre esperienze e l’impatto delle convenzioni sulle nostre scelte di vita.

Questo strumento ha diversi obiettivi programmatici: 1. sensibilizzare rispetto alla pervasività dei temi di genere in ogni aspetto della vita; 2. raccogliere un patrimonio di riferimento per affrontare questi temi in modo informato e consapevole; 3. costituire uno strumento di lavoro per tutte le categorie che lavorano con il capitale umano e con le persone (insegnanti, forze dell’ordine, personale sanitario, HR, intellettuali ecc.); infine, 4. costituire un corpus che diventi un patrimonio collettivo e possa essere continuamente arricchito, rimodellato e nutrito dal contributo del maggior numero possibile di persone, in un processo di arricchimento al contempo linguistico e civile; inclusivo, appunto.

La comunità de<sup>st</sup> parlanti, un passo per volta (o per meglio dire una parola alla volta), può modificare in maniera radicale le disparità presenti in molte società. Quindi ampliare le proprie competenze linguistiche e sociali, diventare consapevoli dei rapporti di forza che sottendono il discorso collettivo, sapere che si può contribuire a modificarlo e migliorarlo è uno straordinario atto di consapevolezza democratica: perché *se puoi nominarlo, puoi cambiarlo*.

N.B. Le voci in corsivo sono lemmi del *Dizionario di genere* (Marzia Camarda, ed. Settenove, 2025)



Illustrazione di **Roberto Micheli**

# CASA BIANCA LISTA NERA. La neolingua trumpiana

Le caratteristiche orwelliane/populiste del linguaggio di Donald Trump, tra legge del più forte e strategie di ipnosi

di Alessandra Calanchi

**T**utto iniziò con “You’re fired”! (sei licenziato!). *The Apprentice* era un reality americano della NBC (2004-2017), coprodotto da Donald Trump, ospite d’onore per le prime 14 stagioni. La famosa frase, pronunciata in tono aggressivo e compiaciuto, segnava l’esclusione del partecipante di turno. Nel 2017 Trump iniziò un altro show, quello alla Casa Bianca, che tenne il cartellone fino al 2021 – ma a furor di popolo, che ne chiedeva repliche, è tornato in repertorio dal gennaio 2025.

Il linguaggio politico trumpiano appare come lo strumento di un imbonitore che vorrebbe essere un attore o un artista ma prende dal mondo dello spettacolo solo il

peggio e lo trascina nell’arena dell’arroganza, della volgarità, della menzogna. Nel suo primo mandato Trump presentò un programma protezionista che prometteva posti di lavoro, agevolazioni fiscali, rigide strategie anti-immigratorie e la revisione della riforma sanitaria di Obama. Per risultare convincente usava il linguaggio dell’odio: divisivo, accalorato, finalizzato a fomentare il radicalismo e la polarizzazione politica (polarizzazione sarebbe diventata la parola dell’anno 2024 secondo *Time*). Ne parla ampiamente Bérengère Viennot.<sup>1</sup> La rabbia che scrosciava dalle sue parole (insieme alle ingiurie ai suoi avversari) impressionava proprio quella parte del paese che si sentiva confusa, e che dunque era pronta ad accogliere il vuoto rassicurante del populismo riempito dallo slogan “Make America Great Again” (MAGA), “Fate l’America di nuovo grande”. Il linguaggio di Trump si nutre qui di una retorica nostalgica che rimanda al periodo postbellico, all’America di una prosperità diffusa e crescente, e agli anni precedenti la crisi del 2008<sup>2</sup>. C’è un imperativo, “Make”: cioè voi americani, voi elettori. Ci fosse un “Let’s” davanti, la frase suonerebbe un po’ diversa: “Facciamo l’America di nuovo grande”, cioè noi, tutti insieme, me compreso. Come nello slogan di Obama: “Yes We Can”, dove non c’era un tu/voi ma un Noi. Noi, assieme. Noi potremo farcela, assieme<sup>3</sup>. Oppure quell’ “I can’t breathe”, “Non riesco a respirare”, pronunciato da George Floyd nel maggio 2020 mentre alcuni agenti di polizia lo stavano ammazzando. Lì non era solo un “io” che parlava, non erano solo le ultime parole di una vittima: ero lo slogan di “Black Lives Matter” ed era già stato pronunciato, secondo il *New York Times*, almeno 70 altre volte in casi analoghi.

Trump è maestro di *hate speech*, praticando un odio astioso contro i suoi avversari, che siano immigrati o giornalisti, gay o pro-vax, o semplicemente chi non la pensa come lui. Usa parole volgari e inappropriate per un capo di stato – i “pazzi della sinistra”, i democratici “malati di mente”, le giornaliste “porcelline”. A questo si aggiungono due elementi già individuati dagli esperti durante l’*Inaugural Speech* del suo primo mandato: la brevità e la semplicità. Secondo il test di Flesh (che misura la leggibilità di un testo) il discorso di Trump risultava di semplice comprensione per un ragazzo di terza media, e per Julie Sedivy la semplicità retorica corrisponde spesso a una *semplicità sostanziale*: i discorsi eccessivamente semplici dal punto di vista linguistico tendono a non considerare i diversi punti di vista e a semplificare la realtà facendo sembrare superfluo il confronto. Christopher Olds mostra anche come nei presidenti dal 1993 al 2015 un linguaggio più semplice si sia accompagnato a una *leadership* basata sulla semplificazione dei problemi pubblici, sull’anti-intellettualismo

1. B. Viennot, *La lingua di Trump*, Einaudi 2019.

2. M. Del Pero, *Buio americano. Gli Stati Uniti e il mondo nell’era di Trump*, Il Mulino 2025. Il libro riporta a inizio di ogni capitolo una citazione tratta dai post di Trump, “molto spesso violenti, volgari, offensivi, crudeli” (p. 9).

3. Sul “noi” segnalò Poesia prima persona plurale (a cura di L. Mari, R. Renzi, G. Rizzo, Argolibri, agosto 2025).

e su stili di governo molto accentrato, con largo uso di ordini esecutivi.<sup>4</sup> Trump ha aumentato la semplificazione, calcando sempre in modo ripetitivo e ossessivo (una tecnica ipnotica secondo Carofiglio) sui suoi nemici giurati, tra cui le cosiddette *fake news*, la lotta contro l'immigrazione, la negazione del cambiamento climatico e la cosiddetta ideologia gender<sup>5</sup>. Vantandosi poi per le guerre cui ha posto termine (8 in 9 mesi, dichiara) si aspetta il Nobel per la Pace<sup>6</sup>. Incriminato nel 2023 per 34 capi d'accusa per falsificazione di documenti aziendali, più 37 relativi al furto di documenti presidenziali contenenti informazioni nucleari e top-secret, Trump inserisce nel proprio vocabolario a ottobre 2025 la parola "obliterazione" per definire la cancellazione di Hamas. Una parola inquietante, perché lega alla scrittura, alle *lettere* (ob-litera, contro la lettera), qualcosa di tragico che annulla, destituisce, fa svanire, cancella. Se ne sono accorti anche i matematici: le statistiche, alla Casa Bianca, vengono spesso distorte per orientare e manipolare l'opinione pubblica, mentre i numeri avrebbero un ruolo di "baluardo della democrazia".<sup>7</sup>

Il linguaggio di Trump è strumento di distrazione di massa: ci fa ridere o indignare, e intanto instaura un regime autocratico. Le rassicurazioni secondo cui Trump non avrebbe fatto nulla per espandere il potere istituzionale della presidenza<sup>8</sup> sono state disattese. Nel suo secondo mandato ha firmato decine di ordini esecutivi e ha esercitato un'innegabile attività censoria. Ora è chiaro che Trump usa i poteri presidenziali in modo sempre più ampio: coi media<sup>9</sup>, contro il mondo giudiziario<sup>10</sup>, e nella violazione del sistema di giustizia internazionale nato dopo gli orrori della Seconda guerra mondiale<sup>11</sup>. "Gli insulti razzisti sono il fulcro delle sue politiche inumane e degradanti", intitolava un articolo di Amnesty International nel luglio 2019, e la stessa organizzazione a settembre 2025 ha pubblicato i cinque punti del programma di Trump contro il diritto di asilo ai rifugiati<sup>12</sup>. Sempre più razzista, sempre più inumano, e sempre più arrabbiato contro le università e i luoghi della cultura.

Non dimentichiamo il largo uso dei social media che fa Trump, ricorrendo a una messaggistica aggressiva e al tipico linguaggio della propaganda. A maggio 2025 Zaffora affronta il problema in un lungo articolo in cui definiva "estremisti" i post da lui

4. <https://agenziaquorum.it/analisi-discorso-inaugurale-donald-trump/>

5. <https://www.ilpost.it/2025/01/20/primo-discorso-trump-presidente/>

6. <https://www.youtube.com/watch?v=WtnfQitDm0> ; <https://www.avvenire.it/mondo/pagine/fact-checking> ; <https://www.agi.it/estero/news/2025-09-30/trump-nobel-pace-insulto-33415182/> ; <https://www.lindipendente.online/2025/10/10/e-vero-che-donald-trump-ha-fatto-finire-otto-guerre-in-nove-mesi/>

7. L. Magi, "Trump alla guerra dei numeri", in *Prisma*, n. 76, novembre 2025, pp. 20-25.

8. J. Brick Murtagashvili, I. Murtagashvili, T. Mylovanov, "American Institutional Exceptionalism and the Trump Presidency", in *The Independent Review*, v. 26, n. 1, Summer 2021, pp. 97-114. Trad. mia.

9. <https://www.ilpost.it/2025/09/21/trump-forzature-poteri/>

10. [https://italia-informa.com/mondo-trump-altri-incriminati-dopo-comey\\_pg10.aspx](https://italia-informa.com/mondo-trump-altri-incriminati-dopo-comey_pg10.aspx)

11. *The New York Times* (International Edition) 3 Oct. 2025.

12. <https://www.amnesty.it/insulti-razzisti-trump/> ; <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2025/09/trump-reframe-global-asylum-system-would-harm-people-seeking-safety/>



Illustrazione di **Lorenzo Bettinelli**

pubblicati fin dall'inizio del secondo mandato. Nel profilo ufficiale della Casa Bianca iniziano ad apparire immagini di migranti in catene, diretti verso il portellone di un aereo, poi truppe dei Marines, armi, polizia. I social media sono per Zaffora veri e propri bollettini di guerra contro gli immigrati e le descrizioni "hanno toni agghiaccianti". Non solo. Trump ha designato l'inglese come lingua ufficiale degli USA, eliminando la

versione spagnola dal sito ufficiale della Casa Bianca,

e ha inoltre ripreso l'aggettivo *alien* per definire gli stranieri, termine che Biden aveva sostituito con *non citizen*. Il suo linguaggio, al di là del tono apparentemente leggero, ironico, umoristico, è xenofobo, populista, disumanizzante. Non cerca la verità, ma la conquista dell'attenzione, ricorda ancora Carofiglio. Al video generato dall'intelligenza artificiale che sbeffeggiava Gaza, pubblicato sulla piattaforma social vergognosamente chiamata Truth<sup>13</sup>, si aggiunge quello in cui scarica da un aereo quintali di letame sui manifestanti di tutta la na-

zione. Trump sta diventando afasico, è regredito all'immagine, che colpisce più delle parole<sup>14</sup>. Tace invece di mandare un saluto al nuovo sindaco di New York, ma in compenso conia nuove espressioni, come il "Trump time" (l'era di Trump, ma anche l'orario di Trump) nello spot in cui pubblicizza l'orologio che porta il suo nome. Tutto ciò si iscrive perfettamente in quella "induzione di trance"<sup>15</sup> che caratterizza la sua gestione del potere come manipolazione collettiva che richiede una sospensione completa del pensiero critico.

E veniamo all'ultimo punto, che riguarda l'ordine di cancellazione lessicale che Trump sta attuando durante il secondo mandato. Cominciato quasi in sordina, quando viene redatto un elenco di parole sgradite all'Amministrazione, all'inizio la black list dei termini (verbi, aggettivi, avverbi) da abiurare suscita poca attenzione in Italia, ma

13. V. Zaffora, <https://www.giovanireporter.org/2025/05/10/comunicazione-trump-analisi/>

14. A. Calanchi, <https://www.girodivite.it/Non-vogliamo-un-re-Un-inverno-dopo.html>

15. J. Xun (A. Colamedici), Ipnocrazia. Trump, Musk e la nuova architettura della realtà, Tlon 2025; G. Carofiglio, Con parole precise: manuale di autodifesa civile, Feltrinelli 2025.

chi frequenta i siti istituzionali non tarda ad accorgersi della pulizia linguistica in atto. Censura? *Cancel culture* rovesciata? È molto semplice: il presidente ha messo in atto un piano ingegnoso e criminale che consiste non solo nel tagliare fondi alle università e alla sanità, ma nello svuotare il linguaggio dalle parole che indicano concetti che ritiene fastidiosi o pericolosi. Tra le prime persone ad accorgersene sono le associazioni per i diritti civili, le femministe, gli/le intellettuali. Trump utilizza il linguaggio come un'arma per marginalizzare e invisibilizzare le persone LGBTQIA+, contribuendo a un clima di discriminazione e ostilità<sup>16</sup>. Quando *Wired* pubblica l'elenco delle parole proibite<sup>17</sup> abbiamo una sorpresa: ci sono anche termini apparentemente innocui, come continuum, diesel, popolo, pronomi. Ma attenzione, ogni singola parola è solo la punta di un iceberg<sup>18</sup>. E nel frattempo si ordina allo Smithsonian di eliminare tutti i riferimenti alle minoranze, perché ritenute divisive e antiamericane.

La scala di questo attacco alle libertà civili è senza precedenti, ma nulla di quanto sta succedendo era imprevedibile: "la destra trumpiana è liberticida fin dalla sua nascita [...] e non conosce altro linguaggio che la legge del più forte. [...] Repubblicani americani con una mano postavano il loro attacco alla *cancel culture* dei Democratici, e con l'altra continuavano amabilmente a censurare chiunque avesse un'opinione a loro sgradita - che si trattasse di libri scolastici, drag queen o studenti universitari."<sup>19</sup> Avremo anche negli Stati Uniti (dove dal 1982 si tiene la Banned Books Week) la neolingua di *1984* (Orwell, 1949) e i roghi di libri di *Fahrenheit 451* (Bradbury, 1953)? La realtà supera la distopia. L'elenco di parole non gradite a Trump è grottesco e preoccupante e molte amministrazioni pubbliche si sono rivelate incapaci di disobbedire - un verbo caro a Thoreau, filosofo e scrittore americano autore della *Disobbedienza civile* (1848), che preferì andare in carcere pur di non pagare tasse che avrebbero finanziato la guerra contro il Messico. Da molti programmi universitari sono sparite certe parole, e la NASA ha cancellato i riferimenti alla prima donna sulla Luna o a un nero nello Spazio, che continueranno a esserci - non sono state/i allontanate/i né licenziate/i - ma la loro invisibilizzazione ci invita alla resistenza linguistica e culturale: disarmata ma potente, efficace, e a costo zero.

16. <https://www.retecontrolodio.org/2025/03/12/il-potere-delle-parole-tra-censura-e-discriminazione/>

17. <https://www.wired.it/article/parole-proibite-amministrazione-trump-elenco/>

18. "Vocabolario resistente", <https://www.girodivite.it/-Vocabolario-resistente-di-.html>

19. D. Piacenza, <https://www.culturewars.it/cancel-culture-trump-parole-proibite/>

# VOCI DALL' INFERNO

Parole di pace in zone di guerra

di Paolo Vachino

**P**arola e linguaggio li ho sempre pensati non tanto come attributi dell'umano quanto come peculiare essenza dell'umano stesso. Fare poesia, per me, è stato, quindi, intessere una relazione costante e profonda con la caratteristica che costituisce l'eccellenza della nostra specie: la parola. Questo grande ponte che collega ogni essere umano all'altro. Tante più parole si hanno a disposizione, tante più lingue si conoscono, tanto più il ponte sarà sorretto da questi pilastri che servono a fortificarlo e a garantire transiti di emozioni e di sentimenti. Sappiamo anche che non sempre ci serviamo delle parole quale viatico per incontri ma purtroppo come potenti mine che hanno l'esatta finalità contraria: quella non di sostenere l'arco del ponte ma

di farlo saltare in aria. Le parole sono allo stesso tempo medicina e veleno, protezione e scasso, lode e denigrazione. Strumento di offesa e di difesa, collante e diserbante. Prima l'uomo parla e racconta; poi nasce la Storia. Parola e azione, azione e parola. Il ciclo eterno dell'umano. L'uomo è l'unica creatura vivente che può bene-dire e male-dire il mondo.

In questo breve spazio voglio raccontarvi la storia di uno di quelli che oltre a bene-dire il mondo, bene-fanno al mondo. Si chiama Gennaro Giudetti, nato a Taranto alla fine del secolo scorso (1990). Poco più di un ragazzo allora, quando diciannovenne ha scelto senza scegliere di incamminarsi nella strada della beneficenza: la virtù consistente nel portare giovamento agli altri, fargli, quindi, del bene. E questo suo viaggio intorno e interno al mondo non è ancora terminato. È passato in tutti i luoghi di guerra, di strazio, di dolore, di indigenza, di stremo. Afghanistan, Siria, Colombia, Yemen, Venezuela, Etiopia, Palestina, Congo, Kenya, Albania, Haiti, Ucraina; passando per i campi profughi dei siriani in Libano; passando per il Mar Mediterraneo, in operazioni di ricerca e salvataggio di migranti; passando negli ospedali di Codogno durante la pandemia del 2020. E in tanti altri luoghi, che a elencarli tutti sembrerebbe dare vita a un simbolico medagliere. Non è questa la storia di Gennaro, che non è andato in cerca di vanto personale ma spinto dal vento passionale nei confronti di tutti e tutte coloro che sono (stati) attraversati dalla violenza e dalla sofferenza. Ultima sua esperienza, durata circa un anno: Gaza. La storia di Gennaro ha massimamente a che fare con la parola e con il linguaggio, a riprova che le lingue si imparano non con la testa e gli occhi piantati nei dizionari - ma con le mani che vengono mosse non dalle braccia ma direttamente dal cuore. Gennaro è partito da questo golfo meraviglioso, da questa 'baia storica' lambita da due mari e solcata dalle polveri tossiche fuoriuscite dagli stabilimenti dell'ex Ilva, con un bagaglio lessicale leggero: la nostra lingua madre, inzuppata nel dialetto, come accade in tutti i sud del mondo. E forse proprio grazie a questa purezza iniziale, nel corso delle sue esperienze all'estero - sempre per portare aiuti, proprio in difesa di quel diritto umanitario, cancellato con il genocidio del popolo gazawi - ha incontrato comunità e popoli da cui ha appreso la loro lingua. Gennaro ha imparato l'arabo dai pastori palestinesi; lo spagnolo dai campesinos colombiani; il francese nel cuore dell'Africa nera; l'inglese da tutti i popoli della Terra incontrati, tranne che dagli inglesi. La sua storia ricorda quella di Joyce Lussu, la partigiana, poeta, scrittrice e traduttrice solo di poeti viventi, spesso di tradizione orale; come curdi, vietnamiti, angolani, mozambicani, esquimesi, aborigeni australiani. L'osmosi dello stare insieme attraverso il linguaggio dell'amore, dell'empatia, il linguaggio del corpo che si apre all'incontro, servendosi delle parole come piccoli tasselli per comporre il mosaico della relazione umana. Allo stesso modo Gennaro, camminando con loro, proteggendoli con la sola presenza, il solo accompagnamento nonviolento, seminando i campi con loro, raccogliendo cacao, dormendo in amaca tutti e tutte insieme, condividendo cibo, si è fatto

portavoce di uno straordinario valore: quello di non abbandonare gli oppressi al loro infausto destino. E chi si fa porta-voce - da voci viene sommerso: quelle dei bambini che ti insegnano i loro giochi, quelle dei vecchi che ti insegnano la storia (scritta una volta tanto dai vinti e non dai vincitori), quelle delle donne che ti insegnano ad amare; quelle dei maschi che ti educano allo sfottò dolce dell'amicizia. Gennaro ha incontrato e appreso lingue nuove come fossero il raccolto dei frutti in un campo. E in ogni angolo di mondo, visitato e attraversato dalla benevolente beneficenza dei portatori di luce e di calore, Gennaro ha imparato per prima cosa che le parole appartengono a due rive opposte, entro le quali scorre il fiume della vita: le parole della paura e le parole della speranza. Ovunque. Paura non per quello che la natura può riservare: ma solo per quello che l'uomo può infliggere a un suo simile. Le parole dei bambini dei territori occupati palestinesi che, avvistando un colono e un militare israeliano a distanze per noi europei percepibili esclusivamente attraverso la lente di un cannocchiale, si levano forti al cielo, a metà fra il grido d'allarme e la preghiera. O le parole dei *campesinos* colombiani della Comunità di Pace di San José de Apartadó, che raccontano i massacri subiti dalla costituzione della loro comunità, che ha scelto la neutralità rispetto al conflitto armato - che ha visto protagonisti i paramilitari, le Farc, i narcotrafficienti; parole, appunto, vibrante e vibranti non tanto per insufflare vittimismo nel cuore di chi ascolta ma per "contestare" il sistema massimamente violento che è la spina dorsale del Centro e del Sud America; dove contestare significa, appunto, testimoniare insieme, dare voce corale alle storie dei singoli, fare anima e memoria anche con i bambini, che a partire dalla loro tenera età crescono consapevoli ed edotti di quanto il mondo sia meraviglioso ma anche tremendo. *Odiar putre el corazòn*. L'odio marcisce il cuore. È la Brigida che lo racconta a Gennaro. Proprio lei, cui sono stati uccisi due figli maschi e una figlia. Attraverso la narrazione, i racconti, le parole, Brigida ha ammansito l'odio e scelto di veicolare il suo sguardo e il suo cuore verso le persone che lei ama e che come lei amano *luchar* (lottare) contro le ingiustizie e i soprusi. O sentire da German, il rappresentante della Comunità di Pace, pronunciare queste parole: "Quando mi uccideranno, qualcuno prenderà il mio posto". Non - se mi uccideranno - ma - quando. Parole che Gennaro non può dimenticare. Ma l'inferno delle parole incontrate da Gennaro è stato il cuore del nostro Mare Mediterraneo, nel corso di molteplici operazioni di salvataggio di migranti che dopo avere attraversato l'Africa a piedi, essere stati torturati e torturate nei campi libici in mezzo al deserto, tentano l'impresa somma della loro vita: attraversare un mare su foglie di legno - più che imbarcazioni. Gennaro ci racconta tutto questo in un libro, scritto con Angela Iantosca, giornalista e storica, dal titolo esemplificativo: *Con loro come loro* (Edizioni Paoline, 2024). Ma io ho avuto la fortuna di essere presente al primo racconto di Gennaro, dopo questa esperienza che ha segnato una svolta nella sua vita. Il segreto del suo raccontare è questo: trasferire le emozioni vissute - molto spesso subite - direttamente nelle parole. Come la

semplicità - e non l'enfasi o l'iperbole - sia il modo migliore di raccontare le follie e le degenerazioni dell'umano. Dove la parola è spoglia di ogni multisignificanza. Il sangue è sangue. Il dolore - dolore. Le urla - urla. Non servono arzigogoli per raccontare cosa si provi ad afferrare con una sola mano tre mani di donne che stanno affogando, sapendo che nella migliore delle ipotesi solo una non morirà risucchiata dal mare. Sentire nelle orecchie il sibilo della madre salvata che però ha perso la bambina di due anni tra la concitazione dei flutti e delle onde. E una di queste donne salvate, Merlin, che Gennaro ha aiutato a cercare la figlia nonostante la certezza che riposasse sul fondo di questo mare sempre meno nostro, quando le è nato un figlio lo ha chiamato Petit Gennaro, piccolo Gennaro.

E poi l'ultima esperienza, tra le tante: quella di Gaza, nel corso del genocidio contro quel popolo inerme e soprattutto in trappola. Se il Mediterraneo di Gennaro è stato l'inferno dei morenti, quello di Gaza è stato quello dei viventi. Perché nel Mediterraneo o muori o ti porti in salvo. Mentre a Gaza si moriva (e mentre sto scrivendo si continua a morire) ma soprattutto si restava in vita in condizioni di cui Gennaro fatica a trovare le parole. Una bolgia dantesca di disperati costretti a spostarsi ogni giorno perché minacciati di essere bombardati, come bombardate sono state il 95% delle case di quel territorio diventato il più grande campo di concentrazione della storia dell'umanità. Di quello che ha visto e udito, Gennaro riesce a riportarne - secondo lui - una sbiadita eco. E proprio per questo non smette di raccontare, parola dopo parola quello che ha incontrato. Ha visto sparire dei 'cognomi' interi. Non solo edifici ma intere famiglie rase al suolo. Ha visto sparire i dialoghi della quotidianità, i convenevoli dell'affetto e dell'amicizia. Tutto trasformato in suppliche, preghiere, richieste, flebili domande smarrite. Voci di disperati che attorniavano il suo mezzo blindato in giro a portare aiuto e cibo, e mani che depositavano sul cofano dell'auto bambini morti di cui ne chiedevano dignitosa sepoltura, mentre nello stesso istante voci di soldati israeliani che urlavano loro che se fossero scesi dall'auto, per esaudire le strazianti richieste,

**La parola che muore prima del corpo. La parola che non raggiunge più nessuno, non scalfisce più, sommersa dalla babele vociante della rete che livella tutto, lasciando alle parole solamente un effetto sonoro.**

il mezzo sarebbe stato bombardato dai carri armati. Parole e frasi ridotte a uno scheletro di senso, avendo perso tutta la polpa del significato. Strilli, sibili, quando spesso non anche rantoli. La parola che muore prima del corpo. La parola che non raggiunge più nessuno, non scalfisce più, sommersa dalla babele vociante della rete che livella tutto, lasciando alle parole solamente un effetto sonoro. Per resistere a tutto questo, quando mi sentivo telefonicamente con Gennaro era per re-instaurare la parola del quotidiano, la normalità della vita che scorre senza insidiare: a parlare di dove avremmo brindato al suo ritorno in Italia, alla rottura di una sua valigia durante uno dei tanti voli. Parole semplici del cuore per contrastare le parole rese mute dal genocidio.

Per avviarci alla conclusione, e alleggerire il discorso, c'è stata l'esperienza della guerra in Ucraina. Gennaro non disponeva di alcuna lingua di quelle imparate per entrare in contatto con le persone. E così si è avvalso della tecnologia, dei traduttori simultanei da lingua a lingua, imparando che le traduzioni diventano nella tragedia uno strumento per sorridere e divertirsi. Alla richiesta di tradurre - se uno ha dormito bene - la risposta del traduttore artificiale è - domani ti picchio. Ma Gennaro, da splendido esemplare di maschio italico del sud sa che a quello che le labbra non possono preferire - gli occhi sanno sopperire, insieme alle mani e alle mosse di un antico teatro umano che in un gesto solo racchiude tutto il senso dell'universo a partire dal primo istante della sua espansione. E così parlarsi - diventa una partita a scacchi in cui la scacchiera non ha case colorate e i pezzi cambiano forma a ogni mossa. Comprendersi senza capirsi. Forse il livello più alto di ogni con-versare.

Prima accennavo alle due rive di parole: quelle della paura e quelle della speranza. Dopo avere narrato delle prime, le parole della speranza sono racchiuse in uno spazio fisico ben preciso: in ogni contesto, compresi quelli di guerra, lo spazio per la scuola non viene mai meno. I bambini sono golosi di istruzione e di insegnamento a ogni latitudine e in ogni condizione, perché hanno la miracolosa capacità di trasformare persino la tragedia in gioco.

Chiudo con la più alta parola di speranza mai pronunciata. Anna Achmatova, davanti al carcere di San Pietroburgo viene riconosciuta da una donna che come lei aveva il figlio rinchiuso in carcere (in molte parti del mondo i poeti sono dei punti di riferimento sociali imprescindibili). La donna, devastata dal dolore, si rivolge ad Anna e le chiede: "Lei può descrivere tutto questo?". "Posso".

Così Gennaro.



Illustrazione di **Lucio Trojano**

# PER NON SAPER NÉ LEGGERE NÉ SCRIVERE...

Beatrice di Piandegli Ontani, pastora,  
analfabeta, “la poetessa che badava alle pecore”.

di Paolo Ciampi

**P**er me è cominciata scoprendo quasi per caso un personaggio di due secoli fa, una donna di quell'Appennino che appena posso mi piace frequentare: Beatrice di Pian degli Ontani.

La poetessa pastora, avevo letto. Ma anche la poetessa analfabeta. E su questa definizione mi ero piacevolmente arenato. Possibile che questo dono della parola appartenesse anche a chi non sapeva leggere e scrivere? E cos'è allora la poesia? Che rapporto ha con la pastorizia, una delle attività umane che più si perdono nella notte dei tempi?

Oggi la storia di Beatrice pare avere la consistenza di un sogno. Però se non ti accontenti, se ti obblighi a saperne di più, fai presto ad accorgerti che di lei è rimasto davvero qualcosa, sulle nostre montagne. È una voce che non si è spenta, un bagaglio leggero di parole da cui non ci siamo separati, una memoria che ogni anno ritrova la sua strada, come le acque del disgelo a primavera: e a volte, per ridestarla, basta una sagra paesana, una fisarmonica in piazza. Sempre che ancora ci siano occasioni del genere.

Beatrice è anche una prova, una delle tante prove, che la realtà può e qualche volta deve superare la nostra capacità di invenzione.

Non solo poetessa analfabeta, Beatrice, ma poetessa – e pastora – a cui si sono inchinati tanti grandi intellettuali del suo secolo.

Poesia e pastorizia: un sottile filo che si snoda attraverso i millenni. Non mi riferisco alle tante pagine che nel tempo si sono offerte a chi ama cibarsi di letteratura, dai lirici dell'antica Grecia ai cantori di tante finte Arcadie del nostro Seicento, fino al *pastore errante* dei versi di Leopardi, con il suo dolce *canto notturno*.

No, questa poesia è parola viva, parola che scappa via, parola di pastori veri. Poco importa che si trovi tra le rocce degli Abruzzi oppure tra i deserti solcati dalle carovane dei Tuareg. La domanda del poeta di Recanati – *Che fai tu, luna, in ciel? Dimmi, che fai, silenziosa luna?* – appartiene a tutti loro. È fatta delle loro vite, segnate da albe rarefatte e da irrimediabili distanze, dalle fatiche della transumanza e dall'immobilità di meriggi infuocati.

Il pastore ha tempo per immergersi nel tempo universale, vive nel silenzio che a volte è maestro nello scolpire la parola.

C'è chi accosta la poesia dei pastori, in ogni caso la poesia popolare, a una non meglio precisata poesia naturale che i bambini, soprattutto loro, possiedono e talvolta manifestano. Viene in mente cosa Piero Citati raccontava di Tolstoj. Una volta lo scrittore russo si ritrovò a scrivere per ore e ore sotto la dettatura di due contadinelli che stava cercando di strappare all'analfabetismo.

*Gli pareva di scorgere il talento creatore, che era abituato a immaginare in Omero e in Puskin, personificato per la prima volta in due ragazzetti contadini: la poesia stava davanti ai suoi occhi; ed era una grande emozione vedere esteriorizzata questa terribile forza, che tante volte aveva sentito agitarsi dentro di lui.*

Bello, come no. Però non mi pare un granché spacciare la poesia popolare, la poesia non scritta, per una sorta di bambinata. Il verso del pastore emerge dal lavoro e dalla meditazione. E poi perfino l'improvvisazione non si improvvisa, se così si può dire. Ha bisogno di una maestria che non si inventa, anche se difetta dell'istruzione che vantano i “veri” intellettuali.

Semmai preferisco pensarla come Ermolao Rubieri, nell'Ottocento autore di una storia della poesia popolare italiana.

*Gli uomini prima di avere scritto, certamente parlarono. E anche la poesia... dee aver cominciato dallo essere popolare per poi diventare letteraria... Se i letterati possono perfezionare le favelle, quelli che le formano sono i popoli, e non è possibile che i popoli per cantare aspettassero il cenno dei letterati.*

*E il cenno dei letterati non serve, quando c'è da cantare il lavoro e la festa, il sudore e le stagioni, il riposo e la tavola.*

Sono le voci di un coro che racconta la vita di milioni di uomini senza volto, senza nome: gocce di un fiume generoso.

Voci che rompono il silenzio, che restituiscono la parola a chi la sorte assegnata per nascita vorrebbe senza parola.

Voci di un mondo che, apparentemente, sembra da sempre uguale a se stesso e impermeabile a qualsiasi cambiamento.

Stornelli e rispetti, ninne nanne e ballate: un mondo di poesia che arriva da tempi remoti e che solo gli scempi delle ultime due o tre generazioni hanno provato a spazzare via. Non ci sono riusciti.

*La poesia popolare di tutti i paesi ama il nonsense, diceva l'abate Brémond. Non so come gli sia venuta in mente: se c'è una poesia soda, robusta, magnificamente sensata, è proprio quella dei nostri pastori, dei nostri contadini.*

In una sua *Relazione degli usi e costumi d'Italia*, pubblicata nel 1768 a profitto di un diffidente pubblico inglese, Giuseppe Baretti così parlava dell'improvvisazione poetica nella nostra penisola.

*È difficile il darne una giusta idea ad un forestiere; nondimeno posso dire che non v'è cosa più piacevole e più sorprendente di sentire due dei loro migliori improvvisatori... Io fui più volte grandemente meravigliato della rapidità delle loro espressioni, della facilità delle loro rime, dell'esattezza del loro numero, dell'abbondanza delle loro immagini e del calore e dell'impetuosità de' loro pensieri.*

Negli stessi anni furoreggiava nelle corti e nei salotti una poetessa improvvisatrice come Maddalena Corelli, forse più nota come Corilla Olimpica, la cui arte fu apprezzata e omaggiata a Napoli e a Parma, a Roma e a Innsbruck.

Corilla fu invitata per il matrimonio di Pietro Leopoldo e Maria Luisa di Borbone e ricevuta da papa Pio VI. Venne incoronata in Campidoglio, onore toccato a Petrarca e a pochi altri. Perfino Napoleone, passando dalle sue parti, indugiò a chiederne notizie.

Rispetto a Beatrice, tuttavia, Corilla è un'altra storia: benché nata a Pistoia, a poche decine di chilometri dalla sua "collega" analfabeta, la poetessa "laureata" discendeva da una buona famiglia di città, sapeva leggere e scrivere e "pastorella" lo era solo negli sfoghi letterari di chi amava fantasticare su un mondo di divinità silvestri, greggi immacolate, puttini innamorati e dediti al bel canto.



Illustrazione di **Davide Morena**

Beatrice, no, Beatrice è tutta vera.

Già: Beatrice è un'altra storia.

Però questo va detto: se Beatrice è stata sottratta alle inesorabili correnti dell'anonimato, lo dobbiamo proprio a quella cultura "alta" a cui non apparteneva. Sono stati gli intellettuali a conservarci e tramandarci la sua figura: fatto che possiede, allo stesso tempo, il sapore della beffa e del risarcimento.

E il merito è soprattutto di Niccolò Tommaseo, di questo personaggio inquieto, contrastato, spigoloso come le coste della sua Dalmazia, di questo bastian contrario vita natural durante cui piaceva definirsi un *masso erratico del secolo decimoterzo, cascato non si sa come nel secolo decimonono*.

Questo intellettuale poderoso, che ancora oggi siamo inclini a ricollegare a tomi massicci e tutt'altro che agili, era un innamorato sincero del parlar toscano e della poesia popolare. Una volta si lasciò scappare queste parole: *Io vorrei che i nostri*

*scienziati scrivessero come questa gente*

*parla e lasciassero un poco l'illustre*

*in un canto. E lo credeva davvero,*

*convinto, a ragione, che in questo*

*modo ci saremmo liberati da*

*tanti orpelli e complicazioni*

*della lingua scritta. Gli*

*accademici non odio,*

*ma mando lontano da*

*me, diceva anche. Tra gli*

*"accademici" metteva*

*senz'altro quanti non*

*conoscevano altra poesia*

*che quella dei libri stampati.*

*Tommaseo non aveva*

*dubbi: se c'era una terra che più*

*di tutte sapeva regalare la poesia*

*che non è nei libri questa era proprio*

*l'Appennino pistoiese: per dirlo con le sue*

*parole, uno dei più poetici luoghi della poetica terra*

*toscana.*

*La poesia - scriveva - pare che a que' poveri montagnoli sia come bisogno. Leggono il Tasso, che forse vivrà più a lungo sotto gli abeti che tra le gondole.*

La montagna di Beatrice, appunto, la donna che lo aveva spinto addirittura a prediligere la Lima, l'umile fiume di montagna, al celeberrimo Arno con i suoi inevitabili richiami manzoniani:

*E quivi per primo sentii la poesia popolare svelarmi, come Beatrice sul monte,*

*la sua modesta bellezza, e prepararmi a vita novella. Onde la Lima è a me più memoranda dell'Arno; e allo strepito di quel torrente rispondono molte armonie quiete e perenni de' miei pensieri.*

Fu nel 1832, nientemeno che sulla *Nuova Antologia*, che Tommaseo raccontò la sua folgorazione per la *poetessa che bada alle pecore*.

Così su questa rivista prestigiosa, su queste pagine su cui si andavano affrontando le questioni più attuali e complesse delle riforme liberali, degli assetti nazionali, della lingua italiana, trovò inaspettatamente posto una donna che non sapeva né leggere né scrivere, ma improvvisava ottave con facilità, *senza sgarrare verso quasi mai*. E si cominciò a prendere confidenza con il suo *volger d'occhi ispirato*, con le sue maratone in versi: *Nel contrasto di chi le risponda, la Beatrice s'infiamma; e resiste ore intere a cantare, sempre ripigliando la rima de' due ultimi versi cantati dal suo compagno*.

Fu il primo, Tommaseo, poi vennero tutti gli altri.

Negli anni successivi non si conteranno gli scrittori e gli studiosi che si recheranno in visita da Beatrice, riportandone indietro stupore, ammirazione e un pizzico di invidia.

Di Beatrice, purtroppo, oggi abbiamo solo i versi che qualche suo conoscente è riuscito a conservare, ora vincendone la ritrosia ora trascrivendoli di soppiatto. Chissà quanti altri se ne sono volati via per sempre, come un fuoco di artificio che svanisce nel buio del cielo.

Emozioni di bellezza che, proprio perché tali, si sottraggono al futuro.

Non so cosa e quanto ci rimanga di Beatrice, cosa e quanto possa essere davvero restituito alla memoria, anche a volerlo.

So che la poesia di Beatrice va oltre qualsiasi pagina che su di lei possa essere scritta.

So che anche quando si sarà dileguato il suo ultimo verso, rimarrà l'insegnamento per cui, più che per ogni altra cosa, le fu grato Giuseppe Tigri, l'abate pistoiese che le fu amico: *la serenità della mente e del cuore*.

Beatrice di Pian degli Ontani lasciò questo mondo il 25 marzo 1885, verso le dieci di sera. Aveva 82 anni e aveva vissuto per davvero una vita di *varietà continua*.

La sua salma fu distesa sopra una barella di fortuna, portata a braccia fino alla chiesa, tumulata nel piccolo cimitero del paese, confusa con gli altri morti, accanto a un muricciolo. Su quella fossa non fu sistemata neppure una croce.

Solo anni più tardi Teresa Raveschieri, una nobildonna napoletana che si farà ricordare per i suoi gesti di filantropia e, un po' meno, per le sue prove di scrittura, vorrà procurarle una lapide.

Ma in effetti non ce ne sarebbe stato bisogno.

A ricordarla, mi illudo, ci sono le sue montagne e gli alberi che ancora bisbigliano. E con lei tutti i poeti senza libro, senza parola scritta, tutti i poeti che vivono nell'istante, nell'improvvisazione, nell'emozione.

**Il pastore  
ha tempo per  
immergersi nel  
tempo universale,  
vive nel silenzio  
che a volte è  
maestro nello  
scolpire la  
parola.**

# ALLA PANCIA DEL POPOLO

La lingua debole dei poteri forti

di Laura Tabegna

*“Error, conditio, votum, cognatio, crimen, Cultus disparitas, vis, ordo, ligamen, honestas, si sis affinis...”, cominciava don Abbondio, contando sulla punta delle dita.  
“Si piglia gioco di me?” interruppe il giovine. “Che vuol ch’io faccia del suo latinorum?”*

Con un ironico neologismo, Alessandro Manzoni sintetizza nel suo romanzo *I promessi sposi* quella che sarà una delle insidie peggiori della lingua italiana. Declamare cose incomprensibili in latino è il metodo con cui Don Abbondio cerca di confondere Renzo, dimostrandogli che il suo matrimonio “non s’ha da fare”. La risposta del ragazzo, non colto ma sveglio d’ingegno, è quella di ribattere

al rosario di insignificanti parole latine con un termine latino inesistente ma ricco di significato: il *latinorum*. Chi meglio del padre dell’italiano moderno poteva profetizzarne il pericolo peggiore, ossia l’uso di tecnicismi, forestierismi, attualmente anglicismi altisonanti e modaioli, che finiscono solo per alzare barriere, gonfiando il significante a fronte di un significato debole?

Dal *latinorum* del Manzoni si è passati oggi all’*inglesorum*, ossia all’uso eccessivo, anche e soprattutto in ambito istituzionale, dell’inglese al posto dell’italiano, nonostante la nostra lingua possieda tutti gli strumenti per farsi comprendere. Succede sempre più spesso che gli italiani si dimentichino addirittura l’equivalente nostrano di parole inglesi ormai entrate nel gergo collettivo. Per arginare l’erosione continua dell’italiano, divorato dall’inglese, l’Accademia della Crusca, istituzione che studia, promuove e tutela la lingua italiana, ha deciso di istituire nel 2015 un osservatorio, il gruppo Incipit.

La squadra di linguisti ha il compito di monitorare i neologismi e i forestierismi incipienti, nella fase in cui si affacciano alla lingua italiana e prima che prendano piede. La Crusca da sempre “rispetta i cambiamenti della lingua – si legge nella nota che introduce il gruppo - che, in quanto viva, evolve in base alla cultura del suo popolo. L’intento non è esprimere un autoritarismo linguistico, ma realizzare una riflessione per lo sviluppo di una migliore coscienza linguistica”.

Leggendo i comunicati del gruppo Incipit, notiamo che sono proprio le istituzioni pubbliche, quelle che dovrebbero utilizzare la lingua ufficiale per comunicare con tutti i cittadini, a introdurre nuovi anglicismi, spesso senza alcuna valida motivazione. Tra i temi del mese, proposti dalla Crusca, citiamo anche un titolo molto significativo che gli accademici propongono al pubblico: “L’italiano debole del potere forte”. L’Accademico Vittorio Coletti, linguista, professore emerito di Storia della lingua italiana all’Università di Genova, ci ha offerto un interessante panoramica sul punto.

- Professore, cosa ne pensa dell’invasione dell’inglese nella nostra lingua?

«Il fenomeno è sintomo del fatto che non produciamo più novità e che c’è una certa tendenza, un po’ provinciale, a usare l’inglese per alzare il livello del linguaggio. In realtà ci sono due piani in riferimento all’allargamento degli spazi dell’inglese. Quello scientifico, dove l’inglese è comunque la lingua ufficiale per la comunicazione. La Crusca si è battuta per difendere l’italiano almeno nell’insegnamento superiore. Il rischio è che quel sapere non circoli più nello spazio generale, tra coloro che non sono esperti, generando una barriera della lingua.»

- Il secondo livello?

«Questo è il punto più delicato, ossia l’uso quotidiano, comune, in cui l’anglismo dilaga, a causa di un certo provincialismo snobistico, che riutilizza parole dell’ultimo minuto tratte dal linguaggio dell’economia, dello spettacolo, della moda. Si può capire il motivo dell’uso dell’inglese quando copre qualcosa che non c’è. Usare parole che non

siano comprensibili da tutti è segno di snobismo e di esclusione. Cito Giambattista Gelli nei *Dialoghi/I capricci del Bottaio*, in cui si riferiva al latino utilizzato dagli studiosi per tenere fuori dal loro sapere tutti gli altri».

- Quali vantaggi abbiamo utilizzando l'inglese invece della nostra lingua?

«Di sicuro l'inglese è più veloce. Ricordiamo che la lingua segue la cultura di un popolo, intesa come visione del mondo. Il nostro riferimento, purtroppo, non è il sapere ma l'apparire. L'italiano diventa sempre più povero e deprivato».

- Cosa sta succedendo alla nostra lingua?

«La pressione dell'inglese agisce anche sulla grammatica, con pronunce che non sono nella fonetica dell'italiano e una deprivazione culturale che prescinde dall'usare parole straniere. I fenomeni di incapacità a riassumere un testo da parte dei giovani è un indizio di riduzione dell'ambizione culturale delle persone che si adattano e si riconoscono in un linguaggio primitivo, come quello della tv. L'indice di abbandono scolastico in Italia è altissimo, non a caso».

**Sebbene sia stato uno degli strumenti più importanti per la diffusione dell'italiano, la tv si è trasformata in matrigna della cultura.**

Uno dei più grandi filosofi contemporanei, Karl Popper, additava la televisione come "cattiva maestra".

Sebbene sia stato uno degli strumenti più importanti per la diffusione dell'italiano, la tv si è trasformata in matrigna della cultura, degenerando sempre più nell'ambito della cosiddetta tv spazzatura. Maleducazione, urla, aggressività, linguaggio volgare contribuiscono ad alzare gli ascolti in maniera semplice, puntando sulla morbosità. Purtroppo, non si parla solo di reality show, fenomeni sociologici dove la "spontaneità", per usare un

eufemismo, prevale su un pensiero strutturato e di alto livello. Il linguaggio "da stadio" è stato preso in prestito anche dalla politica, che preferisce l'effetto pollaio dei salotti televisivi all'eloquio da oratore ciceroniano.

Citando la Crusca, la lingua debole è uno strumento dei poteri forti, che puntano a parlare alla pancia del popolo. Il binomio tv spazzatura e politica da cortile nasce con la seconda Repubblica, con un cambio di paradigma che supera i vecchi partiti e il loro sistema. Al timone di questo nuovo corso c'è Silvio Berlusconi, che non a caso unisce i



Illustrazione di **Marco De Angelis**

due mondi: televisione e politica. Espressione di una cultura imprenditoriale e non della scuola di partito, Berlusconi utilizza il linguaggio che gli è più congeniale, quello della pubblicità, dove gli slogan puntano a vendere un prodotto, non a spiegarlo. A questo si aggiunge un altro paradigma di comunicazione, sempre congeniale a Berlusconi, quello dello sport e della tifoseria. Si passa, dunque, dalla politica dei discorsi scritti dagli stessi esponenti di partito, che strutturano il pensiero in un'orazione, alla politica della battuta veloce, della capacità di improvvisare, "bucare lo schermo", parlare con lo stesso linguaggio semplice del popolo elettore. Nel primo caso pensiamo al memoriale di carte di Aldo Moro, scritte durante la prigionia, ai discorsi di Berlinguer, fino all'ultimo discorso alla Camera di Bettino Craxi, durante Tangentopoli.

Proprio la lunga stagione di inchieste della Procura di Milano ha avuto un ruolo importante nel cambiamento del linguaggio mediatico. Se prendiamo i due rappresentanti, almeno nell'aula di tribunale, dell'ancien regime, da una parte, e della giustizia che non arretra di fronte ai poteri forti, dall'altra, scopriamo quanto le regole della comunicazione si siano ribaltate. Se all'inizio abbiamo citato *I promessi sposi* di Manzoni, adesso ci affidiamo a un medium molto meno aulico, ma assolutamente rappresentativo: il tg satirico *Striscia la notizia* di Antonio Ricci. Come dicevamo, da una parte troviamo l'avvocato colto, elegante, oratore affascinante, Giuliano Spazzali, difensore del super imputato di Mani pulite, Sergio Cusani. Dall'altra c'è un magistrato piuttosto rozzo nei modi di fare, di cui ricordiamo soprattutto l'inciso ricorrente "Ma che c'azzecca?", che carica la sua passionalità gesticolando vistosamente. Quel pubblico ministero è Antonio Di Pietro, un uomo che da solo, con grande arguzia, velocità, capacità investigativa, intuito, ha destabilizzato un sistema di corruzione e mazzette che sembrava inattaccabile.

I processi di Mani pulite sono ripresi dalle tv e diventano popolari, campioni di ascolto. Le facoltà di Giurisprudenza hanno un picco di iscritti, come effetto emulativo della superstar Di Pietro. Eppure, il giustiziere della vecchia politica corrotta non brilla per il suo italiano e nemmeno per la sua eleganza. *Striscia la notizia* mette a confronto, in una puntata diventata storica, le arringhe di Di Pietro con l'ultima scena di *Bianco, rosso e Verdone*, dove il personaggio dell'emigrato in Germania blatera in preda alla rabbia e alla disperazione la sua disapprovazione per il sistema italiano, gesticolando convulsamente.

Gli anni '90 si caratterizzano per un linguaggio colorito e pecoreccio. Berlusconi, Bossi e più tardi Beppe Grillo, si esprimono senza censure ed etichette. Grillo realizzerà una rivoluzione politica utilizzando il "Vaffa..." come slogan. Senza entrare nel merito dei contenuti, è evidente la particolarità del modo di esprimerli. In ogni caso, turpiloquio o meno, almeno si parla in italiano. Il picco dell'*inglesorum* si ha con il governo Renzi, che sulla scia dell'effetto Obama, introduce l'uso frequente dell'inglese anche nel linguaggio istituzionale: *Jobs act, spending review*, solo per fare qualche

esempio. Spesso ci troviamo di fronte a un uso improprio della stessa lingua inglese - come ha spiegato anche la Crusca - che però rende più internazionale e d'effetto il messaggio.

Paradossalmente, l'italiano torna di moda, per così dire, in quei contesti dove c'è spazio per la polemica politica. Mentre l'inglese non ha declinazione, la nostra lingua presenta il corrispettivo maschile e femminile per ogni nome. La battaglia delle pari opportunità si è combattuta molto sul terreno delle declinazioni delle professioni.

Fortunatamente, vista la nostra propensione, non si è optato per major o city manager al posto di sindaca o sindaco, preferendo aprire un dibattito su una questione che va ben oltre la mera problematica linguistica e riguarda invece l'uso patriarcale della lingua originariamente pensata per ruoli che alla donna erano totalmente preclusi, e che oggi viene messo giustamente in discussione. In tal senso il nostro italiano ha ritrovato un po' di vitalità e forza innovativa proprio in questa *vis polemica*, che ovviamente caratterizza gli stessi italiani.

A proposito di vocali e snobismi inglesi, l'ultima lezione la lasciamo al Maestro Riccardo Muti, che attraverso la musica ci ha fatto capire il primato della nostra lingua. Durante il concerto del Capodanno 2025 a Vienna, Muti ha voluto salutare il nuovo anno e il pubblico internazionale in italiano, anche se si trovava nel tempio della musica austriaca. Tutto ciò è stato possibile grazie al rapporto speciale che lega da anni il grande direttore d'orchestra con i Wiener Philharmoniker, ma anche grazie all'impegno del Maestro nella difesa della lingua italiana. Non a caso, Riccardo Muti ha ricevuto dall'Accademia della Crusca il premio di "Benemerito della lingua italiana", con questa motivazione, di cui riportiamo una piccola citazione:

«Il Maestro Riccardo Muti esegue, riscopre e diffonde nel mondo da oltre cinquant'anni l'opera italiana e il repertorio musicale in lingua italiana, di cui è uno dei più grandi e autorevoli interpreti, come mostrano la sua straordinaria carriera di direttore musicale di prestigiose istituzioni liriche quali il Maggio Musicale Fiorentino e il Teatro alla Scala e la sua partecipazione ai più importanti appuntamenti operistici internazionali, come il celeberrimo Festival di Salisburgo».

La spiegazione più bella e profonda di questo riconoscimento, però, ce l'ha offerta con una chiara sintesi Muti stesso, quando lo scorso 16 dicembre è stato premiato a Firenze nella sede della Crusca: «La nostra rimane la lingua più bella, la più espressiva e la più musicale al mondo».

# IL MANTRA DEI CATTIVI MAESTRI

Il linguaggio violento della sinistra, secondo la destra

di Agostino Giordano

È un paradosso che attraversa il dibattito pubblico italiano degli ultimi anni: mentre le destre denunciano con insistenza la presunta violenza verbale delle sinistre, è proprio il lessico delle destre che occupa lo spazio simbolico dell'aggressione, della paura e del terrore permanenti, operando sistematicamente una semplificazione brutale. In questa sede si vuole provare a smontare il meccanismo di questo paradosso, mettendo a fuoco il linguaggio come campo di battaglia politico e come strumento di potere.

Da anni ormai una parte consistente delle destre italiane costruisce la propria identità discorsiva sull'idea di essere vittima di un'aggressione: questo processo di costruzione identitaria attraversa e pervade la dimensione culturale, la sfera mediatica e l'ambito di una sorta di "moralità" condivisa. Secondo questa narrazione, le sinistre — o ciò che ne resta — userebbero un linguaggio violento, censorio, elitario, capace di delegittimare l'avversario attraverso etichette infamanti: "fascista", "razzista", "omofobo". Per le destre italiane (ma non solo, lo stesso atteggiamento hanno anche le destre internazionali), il linguaggio della sinistra è violento perché nomina. Perché chiama le cose con il loro nome. L'utilizzo di parole come "sessismo", "transfobia", "sfruttamento", "patriarcato", etc., equivale, sulla base di questa lettura distorta, a lanciare un'accusa morale che mette fuori gioco l'interlocutore. Non si discute più di idee, si giudicano le persone. Non si entra nel merito, si colpisce l'identità. Il culmine del paradosso è che proprio "la sinistra" (erroneamente la sinistra viene considerata una e non tante) parlerebbe dunque una lingua inquisitoria, incapace di sfumature, ossessionata dalla purezza etica.

Le accuse sono diventate un refrain: "la sinistra non discute, insulta; non argomenta, scomunica". Frequente è il ricorso all'immaginario di una sinistra legata a doppio filo a fantomatici regimi comunisti in cui non esistono le libertà e in cui vigono oppressione e povertà: Cina, Russia, Cuba, Venezuela, etc... si fa un unico calderone, senza possibilità di appello e senza differenziare o specificare alcunché.

La destra rovescia così il rapporto tra violenza e linguaggio. Le parole che descrivono rapporti di potere diventano violente, mentre le strutture materiali di disuguaglianza restano sullo sfondo, neutralizzate. È un'operazione retorica raffinata: spostare il conflitto dal piano sociale a quello comunicativo, trasformando chi denuncia in colpevole.

C'è poi un secondo livello dell'accusa: la sinistra userebbe un linguaggio elitario, tecnocratico, moralmente superiore. Termini complessi, categorie teoriche, riferimenti accademici diventano, nella critica di destra, strumenti di esclusione. Anche qui la violenza non starebbe nel contenuto, ma nella forma: un modo di parlare che separa, che crea una distanza tra chi "sa" e chi "non sa". La sinistra verrebbe così dipinta come una nuova aristocrazia culturale, incapace di parlare al "popolo".

È un'accusa che intercetta una questione reale — il rapporto tra linguaggio politico e accessibilità — ma la piega a un fine polemico. Perché ciò che viene presentato come difesa del popolo è spesso difesa di un lessico impoverito, funzionale alla semplificazione e alla naturalizzazione dell'esistente. La complessità, in questo quadro, diventa violenza; la semplificazione, verità.

Non è un caso che la stessa destra che denuncia la “violenza” del linguaggio inclusivo o femminista pratici senza remore un linguaggio apertamente aggressivo: contro i migranti, contro i poveri, contro le minoranze. Ma questa violenza, esplicita e diretta, viene normalizzata come “dire le cose come stanno”. La violenza simbolica, invece, viene attribuita a chi prova a scardinarla.

Eppure, come spesso accade nei conflitti simbolici, l'accusa funziona anche come specchio. Guardando con attenzione il lessico quotidiano della destra — e in particolare quello di Giorgia Meloni e Matteo Salvini — emerge una costellazione di immagini, metafore e parole che attingono sistematicamente al campo semantico della violenza, della minaccia e dell'aggressione. Non si tratta di scivoloni occasionali, ma di un lessico coerente, reiterato e, purtroppo, molto efficace.

Uno dei tratti distintivi del linguaggio delle destre contemporanee è la costruzione di uno stato di emergenza continuo. L'Italia è “sotto attacco”, “invasa”, “inerme di fronte al caos”. Le parole non descrivono soltanto una situazione: la producono. Trasformano fenomeni complessi — le migrazioni, la crisi economica, le trasformazioni sociali — in eventi bellici, in assedi da respingere.

Matteo Salvini ha fatto di questo registro un marchio di fabbrica. I “porti chiusi”, la “difesa dei confini”, la “guerra ai trafficanti” non sono semplici slogan: sono atti linguistici che chiamano all'ordine, che dividono il mondo in amici e nemici, in cittadini da proteggere e corpi estranei da respingere. In questa retorica, il conflitto non è una possibilità: è la condizione naturale della politica. Andando quindi a sbirciare sui profili social di Salvini frequentissimi sono i post in cui si condividono piccoli e grandi fatti di cronaca in cui sono coinvolti cittadini stranieri e in cui a caratteri cubitali vengono messi alla berlina “nomadi”, “tunisini”, “marocchini” oppure, come gli piace tanto fare ultimamente, si punta il dito contro i cosiddetti “maranza” (intendendo nei fatti i ragazzi di area magrebina) che “scorrazzano e terrorizzano” le grandi metropoli del Nord Italia. L'obiettivo è quello di fomentare l'astio, creare terrore e diffondere paura. Con parole aggressive e cariche di disprezzo: quelle stesse parole che accusano le sinistre di essere violente e alimentatrici di odio.

Salvini, insieme al suo vice della Lega Nord Roberto Vannacci (un altro seminatore d'odio di spicco) a livello teorico blaterano di “remigrazione”: è questo un neologismo derivante dalla lingua inglese che significa “migrazione all'indietro” o “ritorno al luogo di origine dopo una precedente migrazione”, ma che nei fatti viene inteso e utilizzato per invocare espulsioni forzate o deportazioni di massa. Quando però si trovano a contatto con il loro pubblico acclamante e osannante, declamano il concetto in maniera decisamente più dozzinale; infatti, durante un comizio a Bari (in occasione delle elezioni regionali del novembre 2025) Salvini, riferendosi ai migranti che secondo lui

non rispettano i nostri cosiddetti valori, ha letteralmente urlato: “Quelli che non sono disposti a farlo, fuori dalle palle! Tornano da sono arrivati, dal primo all'ultimo! Cristianamente e generosamente fuori dalle palle!”. Come si possono definire queste espressioni se non razziste?

Ma ovviamente secondo questi personaggi la violenza sta a sinistra ed emblematico è stato il modo con cui le destre e i loro organi di stampa (Liberio, Il Giornale, La Verità, etc...) hanno strumentalizzato e cavalcato mediaticamente la notizia dell'assassinio di Charlie Kirk, l'esponente politico dell'estrema destra americana alleata del Presidente degli USA Donald Trump, ucciso durante un dibattito pubblico lo scorso 10 settembre 2025: si è preso a pretesto quel fatto per montare una pubblica accusa poderosa e devastante per puntare il dito contro tutto ciò che fosse diverso dalle destre, dal conservatorismo, dalla reazione, e rappresentasse qualcosa di anomalo e non ordinario: le *sinistre*, i *ProPal* (termine dispregiativo utilizzato per criminalizzare il movimento internazionale solidale con la Palestina e contro il genocidio), i comunisti,

i pacifisti, gli ambientalisti, i gay, le lesbiche, i transgender, il mondo lgbtq, i cattolici progressisti, gli intellettuali, etc... Tutti “cattivi maestri” (termine che richiama gli anni Settanta), costruttori di odio, intolleranti e antidemocratici.

Anche se Giorgia Meloni adotta un tono diverso, più controllato e spesso più istituzionale, sotto la superficie, e sotto il “buon viso” mostrato a favore di telecamere, viene ricercata, praticata e narrata l'epica dello scontro. Il suo linguaggio è attraversato da una costante polarizzazione:

noi e loro, il popolo e le élite, la nazione e i suoi nemici, interni ed esterni. Anche quando i toni si fanno pacati, la struttura resta antagonista e totalmente contrappositiva.

Parole come “decadenza”, “sostituzione”, “identità minacciata” evocano scenari di perdita irreversibile, di aggressione silenziosa. È una violenza fredda, che però agisce molto sul piano simbolico: indica un pericolo, suggerisce un colpevole, legittima una reazione. In questo senso, il linguaggio non è un semplice veicolo di idee, ma un dispositivo che orienta emozioni e comportamenti.

**La violenza del linguaggio non si misura solo dall'intensità degli insulti, ma dalla capacità di produrre effetti reali.**

Ciò che colpisce non è soltanto la presenza di un lessico violento, ma la sua normalizzazione. Insulti, sarcasmo aggressivo, delegittimazione dell'avversario diventano parte del gioco, elementi di una comunicazione politica che si vuole "autentica", "diretta", "senza filtri". La brutalità viene rivendicata come virtù, come prova di sincerità contro l'ipocrisia del politicamente corretto.

Non c'è da meravigliarsi quindi se il Coordinatore empoiese di Fratelli d'Italia, a seguito del blitz golpista che ha portato all'arresto del Presidente del Venezuela Maduro e di sua moglie, ha scritto un commento sotto un post che riportava la foto di una manifestazione pacifista nel seguente modo: "I soliti comunisti di sta cippa, prima o poi vi stermineremo anche in Italia".

Sono seguite poi smentite, dimissioni di questo soggetto da Coordinatore di FdI, prese di distanza di Giorgia Meloni. Ma il senso resta, il gesto che attizza e fomenta l'odio politico rimane, il clima esasperato e funzionale alla reazione delle destre ancora una volta è stato creato ad arte. E allora giù ad attaccare le sinistre che stanno con Maduro, indifferenti al fatto che la maggior parte del popolo di sinistra è schierato sì contro Trump, ma anche contro Maduro.

In questo quadro, la denuncia del "linguaggio violento della sinistra", anche se può apparire grottesca alle persone di buon senso, assume una funzione strategica. Serve a rovesciare i ruoli: chi usa parole dure si presenta come vittima di un sistema che non tollera il dissenso; chi denuncia discriminazioni o disuguaglianze viene dipinto come censore, come moralista armato di parole.

La violenza del linguaggio non si misura solo dall'intensità degli insulti, ma dalla capacità di produrre effetti reali. Quando il discorso pubblico insiste su immagini di invasioni e minacce, quando riduce gruppi sociali a stereotipi pericolosi, contribuisce a creare un clima in cui l'esclusione appare legittima, persino necessaria. È una violenza simbolica che prepara il terreno a forme più concrete di discriminazione, che poi si concretizzano nella quotidianità. Per chi milita a sinistra dunque il compito diventa ancora più arduo: si cade spesso nella chiusura e nell'autoreferenzialità, rischiando di trasformare il linguaggio critico in un codice identitario. Quando le parole smettono di essere ponti e diventano segnali di appartenenza, il conflitto si irrigidisce per forza di cose. Ma riconoscere questo rischio non significa accettare la narrazione avversaria. Perché la violenza del linguaggio non sta nel nominare l'ingiustizia, ma nel renderla indicibile, impronunciabile. Non sta nel conflitto, ma nella sua rimozione. Le destre accusano la sinistra di essere violente perché le sinistre, quando sono fedeli a loro stesse, devono per forza di cose ribadire che la società non è pacificata, che i rapporti di forza esistono, che il consenso non è mai neutro. In questo senso, l'accusa di violenza è una sorta di imposizione di silenzio. È l'invito a tornare a un linguaggio che

non disturbi, che non ferisca, che non interroghi. Ma un linguaggio che non attacca è spesso un linguaggio che protegge chi detiene il potere.

Attribuire alla sinistra il monopolio dell'aggressività verbale significa eludere questa responsabilità. Significa ignorare il fatto che le parole, soprattutto quando pronunciate da chi governa o aspira a farlo, non sono mai innocenti. Hanno un peso, una direzione, una conseguenza.

Il paradosso iniziale dunque resta, ma forse si chiarisce. Quando la destra accusa la sinistra di usare un linguaggio violento, parla anche — e forse soprattutto — di sé. Lo specchio che agita davanti all'avversario riflette una pratica discorsiva fondata sul conflitto permanente, sulla semplificazione aggressiva, sull'uso politico della paura.

Riconoscere questa dinamica significa rimettere al centro una domanda fondamentale: che tipo di spazio pubblico costruiamo con le nostre parole? Perché, in ultima analisi, la violenza del linguaggio non è solo un problema di stile che attiene all'estetica, ma è una questione di democrazia.



Illustrazione di **Roberto Micheli**

Trasversalia

# UN LETTO E UNA PREGHIERA

L'ambiguità della parola poetica nelle canzoni di Leonard Cohen

di Silvia Albertazzi

**T**ema cardine di Leonard Cohen, dalle poesie di *Let Us Compare Mythologies*, che pubblicò ventiduenne nel 1956, al suo ultimo disco, *You Want It Darker*, uscito nel 2016, poche settimane prima della sua morte, è una ricerca della riconciliazione tra religione e sesso, omologando orgasmo ed estasi mistica. Nipote di un autorevole studioso del *Talmud*, membro della stirpe dei *Kohanim*, i sacerdoti, discendenti di Aronne e portavoce del Nome (così Dio è indicato, per rispetto, nella tradizione ebraica), fin dai primi versi Cohen esalta i desideri del corpo con parole di preghiera. Tuttavia, mentre nelle liriche e, soprattutto, nei salmi

che compongono *The Book of Mercy*, lo scrittore tratta la tematica religiosa anche in maniera esplicita, nelle canzoni “le due intimità”, con la donna e con Dio, spesso si confondono. Genere destinato alla ripetizione, a passare di bocca in bocca, la canzone, a differenza della poesia, è dinamica e obbedisce a un’esigenza di comunicazione universale e trasversale. “Una canzone deve avere spazio intorno alle parole”, ha puntualizzato Cohen. “È pensata per passare velocemente dal cantante all’ascoltatore”. Questa “velocità” porta a un incremento dell’ambiguità che contraddistingue la poesia: non per caso, a proposito delle sue canzoni, lo stesso Cohen ha citato un saggio classico di analisi del linguaggio poetico, *Seven Types of Ambiguity* di William Empson.

L’ambiguità, intesa al modo di Epon, come “sfumatura verbale, per quanto lieve, che lascia spazio a reazioni alternative allo stesso elemento linguistico”, è componente costitutiva del linguaggio coheniano. Cercando di conciliare la donna e la divinità, Cohen crea testi il cui fascino spesso nasce dall’impossibilità di definire con certezza chi ne sia il destinatario. Soprattutto dopo la sua morte, si sono susseguite interpretazioni della sua opera in senso religioso: una docente della New York University, Marcia Pally, ha teorizzato la teodicea di Cohen; un divulgatore della cultura ebraica, Harry Freedman, l’ha definito “poeta liturgico contemporaneo”; nel nostro Paese, un cantautore di Parma, Rocco Rossignoli, ne ha analizzato l’opera letteraria alla luce dell’ebraismo; in Francia, un monaco domenicano, Dominique Cerbelaud, ha esaminato i riferimenti religiosi delle canzoni in un volume intitolato *Leonard Cohen et son Dieu*. Non è mia intenzione porre nel solco di questi lavori e discutere di religione: qui mi preme invece fornire alcuni esempi dell’uso linguistico ambiguo nella produzione musicale coheniana<sup>1</sup>.

Nella canzone che per prima lo fa conoscere, “Suzanne”, è esplicito il richiamo alla mitologia cristiana: qui, come nelle poesie della prima raccolta, appare la figura del Cristo, epitome del perdente, bello nella sua sconfitta. Tuttavia, se è facile riconoscere la croce nella “torre di legno solitaria” da cui Gesù scruta il mare, “Our Lady of the Harbour”, la statua dorata della Vergine che domina la Vecchia Montreal dall’alto della chiesa di Notre Dame de Bon Secours, potrebbe anche essere un appellativo attribuito alla protagonista della canzone, che vive nei pressi del porto fluviale. Tanto Fabrizio De André che Francesco Guccini, nelle loro traduzioni, hanno optato per questa seconda possibilità, non cogliendo l’implicazione religiosa: così per il primo i versi “And the sun pours down like honey / on Our Lady of the Harbour” diventano “Il sole scende come miele / su di lei, donna del porto”, mentre il secondo traduce “Cola il sole come miele / sulla Dama della baia”. In entrambi i casi, l’immagine è disambiguata cogliendone implicite connotazioni erotiche. Nello stesso album di esordio coheniano, si trovano delle “sorelle della misericordia” che Robert Altman,

1. Per motivi di spazio (e di chiarezza) ho scelto di omettere i testi inglesi originali (tranne nella prima occorrenza). Mi scuso per la qualità delle mie traduzioni che certo non rendono la bellezza dei versi coheniani.

utilizzando la canzone nella colonna sonora del suo film *I comparì*, interpretò decisamente come prostitute. Immagini, metafore e lessico religiosi sono spesso utilizzati in ambiente profano: non si parla di “tappe” nel cammino della “Winter Lady” nella canzone omonima, ma di “stazioni”, come quelle della Via Crucis; lo Straniero di “The Stranger’s Song” viene definito “un Giuseppe in cerca di una mangiatoia”, mentre versi come “sono stato dove tu sei appeso / penso di capire come sei inchiodato” in “The Sisters of Mercy” rimandano ancora una volta alla crocifissione.

Nell’album successivo, *Songs from a Room*, in una canzone come “You Know Who I Am” sembra quasi che a parlare sia la stessa divinità: non solo il titolo rimanda alla risposta biblica di Dio a Mosè, “Io sono colui che sono”, ma versi come “Tu sai chi sono / Hai fissato il sole / Bene, io sono colui che ama / cambiare da niente a uno”, suggeriscono l’idea di un parlante divino, impossibile da fissare, in grado di trasformare il nulla in unità. Tuttavia, alle prime strofe interpretabili in senso religioso, ne segue una terza brutalmente erotica, quasi a

confermare l’assoluta omologazione di sacro e profano. Tutta religiosa, invece, è “Story of Isaac”, dove il sacrificio di Isacco è narrato secondo la prospettiva della vittima, mentre “The Butcher” è intrisa di simbologie cristologiche (il sacrificio dell’agnello, l’unigenito, l’abbandono del Padre).

È nel disco più cupo di Cohen, *Songs of Love and Hate*, che si incontra per la prima volta una canzone strutturata in forma dialogica, con una continua alternanza delle parti, in cui l’interlocutore di chi canta può essere tanto

una donna quanto Dio, “Avalanche”, la cui ultima strofa è un capolavoro di ambiguità: “Non vestirti di stracci per me / Lo so che non sei povero / E non amarmi così appassionatamente / Se sai che non sei sicuro / È il tuo mondo, mio amato / È la tua carne che porto”. Se si accetta l’idea che questa sia una canzone in cui Dio ha l’ultima parola, invitando ad abbandonare ogni dubbio e accettare il mondo e la carne come doni divini, la valanga del titolo appare una materializzazione vetero-testamentaria della divinità. D’altro canto, però, tradotto al femminile (com’è noto,

in inglese gli aggettivi non hanno genere), il brano appare rivolto a una donna di cui Cohen, che si descrive come uno storpio, non accetta l’amore compassionevole. Un dialogo è anche quello tra Giovanna D’Arco e il fuoco in “Joan of Arc”, dove mito religioso ed eros arrivano a sovrapporsi: la santa è un’eroina stanca di guerre che sogna un abito da sposa e consuma il proprio ardente desiderio bruciando sulla pira infuocata. Del resto, che eros e religione vadano di pari passo nel mondo di Cohen lo dimostra l’arredamento della stanza da cui provengono le canzoni, descritto nell’ultimo brano dell’album, “Tonight Will Be Fine”: finestre minuscole, muri spogli, “un letto e una preghiera”.

La presenza di immagini e metafore bibliche è una costante nella produzione di Cohen: in una canzone dedicata alla fine del rapporto con la madre dei suoi figli, “The Gipsy’s Wife”, si fa riferimento all’episodio biblico del Diluvio universale, con figure quali la colomba, gli ultimi giorni, l’arcobaleno, e al Vangelo di Matteo, con il verso finale “Tu che vieni a frapporti tra loro / sarai giudicato” che rimanda a “L’uomo non osi separare ciò che Dio ha unito”. Echi evangelici ritornano in “The Guests”, dove, al termine di una festa che ricorda la parabola del banchetto di nozze reperibile ancora nel Vangelo di Matteo, gli invitati sono “gettati oltre le mura” (con chiaro rimando al finale della medesima parabola nella versione di Luca). Inoltre, nei versi “In quella casa tutti inciampano / in solitario segreto / Dicendo: “Rivelati”, oppure / “Perché mi hai abbandonato?”, alla richiesta di una rivelazione divina fanno seguito le parole angosciate rivolte da Gesù crocifisso al Padre.

È comunque a partire dall’album *Various Positions* che il connubio sesso-religione prende il sopravvento. Qui troviamo la famosissima “Hallelujah”, dove il cantore Cohen si paragona al salmista re David, fonde la storia del di lui innamoramento per Betsabea con quella di Sansone e Dalila, e termina rivolgendosi a uno “you” ambiguo che potrebbe essere, oltre a una donna o alla divinità, anche il suo pubblico (non si dimentichi che in inglese il pronome “you” indica la seconda persona tanto singolare che plurale): “Dici [dite] che ho invocato il Nome invano / Io non conosco neppure il Nome / ... / Non importa se hai [avete] sentito l’Alleluia sacro o quello profano / Ho fatto del mio meglio, non era molto / ... / Ho detto la verità, non sono venuto a prenderti [prendervi] in giro / E anche se tutto / È andato storto / Starò di fronte al Signore della Canzone / Con nient’altro sulla lingua che un Alleluia”. Quasi tutto il disco, del resto, è all’insegna dell’ambiguità: “Dance me to the End of Love” mescola immagini carnali e bibliche (ancora la colomba, il ramo d’ulivo, la tenda, che può essere quella di Mosè nell’Antico Testamento, ma può anche rimandare all’apertura del Vangelo di Giovanni, “Il Verbo s’è fatto carne e ha posto la sua tenda in mezzo a noi”, suggerendo con ciò la sacralità dell’incontro tra uomo e donna). E se in “The Law” lo “you” cui Cohen si rivolge è chiaramente Dio, e in “Amen” ritroviamo l’Agnello che toglie i peccati del mondo (“lava lo sporco del macellaio”, nel dettato

**Cercando di conciliare la donna e la divinità, Cohen crea testi il cui fascino spesso nasce dall'impossibilità di definire con certezza chi ne sia il destinatario.**

coheniano), “Coming Back to You” si può interpretare come un ritorno tanto a una donna amata quanto alla fede: in quest’ultimo caso, la canzone si può leggere come una revisione della parabola del figliol prodigo.

Nella produzione matura di Cohen, sono chiaramente di stampo religioso, “By the Rivers Dark”, una rilettura personalizzata del Salmo 137; “Here It Is”, tutta giocata su immagini cristologiche (la croce, i chiodi, la collina); “Love Itself”, che descrive un percorso spirituale tra il secolare e il divino; “Amen”, in cui compare il Dio vendicativo dell’Antico Testamento; “Show Me the Place” che, invece, fin dal titolo rimanda alla richiesta rivolta dalle pie donne all’angelo la mattina di Pasqua di mostrare loro il luogo “dove la Parola si fece uomo” ed essere aiutate a “rotolare via la pietra” che impedisce l’accesso al sepolcro. Centrale rimane, comunque, l’ambiguità dell’interlocuzione coheniana: lo “you” di “There for You”, per esempio, potrebbe essere una donna, ma anche il Dio cui Abramo risponde “eccomi” quando gli viene richiesto di sacrificare il proprio figlio; quello di “You Got Me Singing”, come in “Hallelujah”, può essere identificato anche con il pubblico: “Mi avete [hai] fatto cantare / Anche se le notizie sono cattive / ... / Anche se tutto intorno è cupo / Mi avete [hai] fatto cantare l’Alleluia”.

A Dio, Cohen si rivolgerà direttamente in “You Want It Darker”, la *title track* dell’album omonimo, ripetendo, per confermare di essere pronto a lasciare la vita terrena, la risposta di Abramo a Jahvé: “Hineni” (“Eccomi”). Non ci sono più ambiguità: a sottolineare la sacralità del canto, il coro della più antica Sinagoga aschenazita del Canada accompagna Cohen nel ritornello e intona insieme a lui l’inizio del *Kaddish*, la preghiera di lode tradizionalmente recitata ai funerali. Con questo magnifico canto di accettazione della fine e santificazione del Nome, Cohen si riallaccia alle altre sue preghiere in musica: “Who By Fire”, ispirata all’orazione recitata nello Yom Kippur, il giorno dell’espiazione, in cui si elencano i diversi modi di terminare l’esistenza; “Anthem”, conosciuta per la celebre chiusa, “C’è una crepa in ogni cosa / È da lì che entra la luce”, e “If It Be Your Will”, una ballata in cui lo “you” non ha connotazioni ambigue: “Se è la tua volontà / Che io non parli più / Che la mia voce sia muta / Non parlerò più / ... / Lascia che la tua misericordia trabocchi / Su tutti questi cuori che bruciano all’inferno / ... / E poni fine a questa notte / Se è la tua volontà”.



Illustrazione di **Mario Cicellyn Comneno**

Trasversalia

# «QUANDO DICO MERDA, CI SONO FIORI INTORNO»

Il linguaggio di Georges Brassens:  
la parola, i temi, le tematiche

di Alberto Patrucco

**G**eorges Brassens ha avuto la curiosa sorte di essere insieme accusato di pornografia, rozzezza e volgarità e, nello stesso tempo, premiato come poeta. Da una parte il *pornografo del fonografo*, autoproclamatosi tale – con un misto di provocazione e autoderisione – in una canzone memorabile, dall'altra il signore con i baffi a cui l'illustre Académie Française conferisce il Grand Prix de Poésie. E lui, in mezzo, che si schermisce: la parola *poesia*, dice, gli sembra un po' troppo grossa; al massimo, scrive canzoni.

Questa difesa d'ufficio è più seria di quanto sembri. Per lui la canzone non è la sorella minore della poesia, è un'altra cosa: un testo che deve sposarsi con una melodia,

resistere alla prova del tempo e della ripetizione. Non basta che sia *bella* la prima volta: «una canzone non dev'essere fatta per essere ascoltata, ma per essere riascoltata», dev'essere cantabile e, soprattutto, resistere alla tentazione di una spiegazione unica. Più che spiegare o argomentare, Brassens preferisce *suggerire*: dispone parole e immagini in modo da lasciare a chi ascolta lo spazio del non detto.

Per questo, le volte in cui parla di sé, non si presenta come un vate ispirato, ma come un artigiano della parola. Uno che lima, aggiusta, ricopia. E che, se gli va a genio, mette la parola *merde* in una strofa, ma solo quando intorno sono già cresciuti fiori, alberi, personaggi, situazioni. Non per edulcorarla, ma per rimetterla al suo posto: una parola fra le altre, non il succo del discorso, non il centro della storia.

Il poeta che non vuole essere poeta diffida delle etichette e, ancora di più, delle parole troppo grandi. *Poeta* è una di queste. Non perché disprezzi la poesia – tutt'altro – ma perché ne sente il peso. Gli viene appiccicata addosso, lui la sposta un po' di lato e ripete: io scrivo canzoni. La canzone, per lui, è il luogo dove la parola viene messa alla prova del corpo: del respiro, del ritmo, della memoria. Non è qualcosa da pagina, è una cosa che deve passare per la bocca, che deve suonare giusta nel momento esatto in cui arriva un accordo di chitarra.

Quando racconta del suo modo di fare canzone, descrive un metodo sorprendentemente concreto: prima viene l'idea, l'intuizione, spesso una situazione narrativa precisa; poi arriva una prima stesura, non necessariamente in rima, in cui si fissa il contenuto; solo dopo inizia il vero lavoro: trovare la metrica, la rima, il ritmo interno e le parole giuste.

La sua tecnica è tutta nella parola: scelta, posizione, peso ritmico e – cosa non secondaria – colore. In tempi di *basta che funzioni*, è quasi ossessivo sul dettaglio: una sillaba in più può far crollare un verso, una rima pigra può rovinare una strofa. È qui che nasce quella impressione di naturalezza: dietro il tono dimesso, c'è un'architettura di precisione.

Il suo è uno stile inconfondibile: elegante senza compiacimento, coltissimo senza farlo pesare. I versi sono costruiti con una complessità severa proprio per risultare, all'ascolto, semplici e diretti. «Mi piace giocare con le parole» – ha detto – «una canzone è una piccola festa di parole e di note». E infatti, ascoltando le sue canzoni, è raro trovare dettagli che le inchiodino a un'epoca precisa: sono piccoli mondi fuori dal tempo, e forse anche per questo resistono così bene agli anni.

Il verso. Brassens usa una lingua che sembra semplicissima e invece è costruita al millimetro. Ama i versi regolari, le rime ricche, l'alternanza rigorosa degli accenti. Potrebbe sembrare l'ultimo dei classicisti, se non fosse che dentro questa costruzione di versi e strofe fa entrare tutto quello che di solito viene tenuto fuori dalla *buona* letteratura. Non solo. Una delle sue magie è quella di saper accomodare parole e pensieri dentro la gabbia metrica.

La flemma. Ha la fama di scrittore lento. Una canzone quasi finita può restare anni in un cassetto, in attesa della rima giusta, del verbo che si incastra al posto dell'aggettivo, del verso che finalmente cade bene sul ritmo, finché non si convince di non poterla

più migliorare. Non si fida delle prime versioni, nemmeno quando funzionano.

Le assonanze. Per lui testo e melodia non sono due binari paralleli che ogni tanto si incontrano, ma un sistema di vasi comunicanti. Scrive battendo il tempo, si ascolta recitare i versi mentre pensa all'armonia. La frase *musicale* e la frase *verbale* devono respirare insieme: se una delle due scricchiola, l'altra soffoca. Ne viene fuori una parola che non è mai solo semantica: è metrica, ritmica, tangibile. È una parola che si può pronunciare senza inciampare. E se si inciampa, è voluto.

Brassens, com'è noto, non ha avuto paura di usare quelli che la morale borghese chiama i *gros mots*. Non per gusto dello scandalo, ma per fedeltà alla lingua che sentiva attorno a sé. È stato lui stesso a spiegare, divertito, che in tutta la sua opera non fa poi uso di chissà quante parole *proibite*: poche, scelte perché *suonano bene* in quel punto del verso. La parola sconcia, insomma, è anzitutto una questione di suono, di ritmo, di accento.

L'equivoco nasce quando una parola viene isolata dal resto. Se compare una parolaccia, c'è chi pensa che il senso della canzone sia tutto lì. Brassens ribalta la prospettiva: la parola *bassa*, la parola *sospetta*, viene circondata da immagini, metafore, situazioni che la ridimensionano. È come una pietra in mezzo a un giardino: la vedi, certo, ma non è lei a fare il paesaggio.

La formula che gli viene attribuita – «Quand je dis merde, il y a des fleurs autour» – va presa alla lettera: il termine volgare è incastonato dentro una frase e dentro una storia che lo incorniciano, lo rendono relativo e lo riducono a puro pretesto fonico, umoristico, popolare. Basta pensare a canzoni come *Le Gorille*, *Hécatombe* o *Le Pornographe*, dove la parola scollacciata è continuamente smontata dal contesto.

C'è, in tutto questo, qualcosa che somiglia a un'igiene linguistica al contrario. Invece di pulire la lingua eliminando ciò che dà fastidio, Brassens porta alla luce ciò che già esiste, ma di solito viene nascosto. E lo fa con una grazia ostinata: non urla, non strilla, non fa il guffo. Mette la volgarità in bocca a qualcuno, la incastra in una rima precisa e la accompagna con un giro di chitarra gentile.

Brassens viene spesso associato alla parola *libertà*. Non a caso *La mauvaise réputation*, oltre a essere considerata il manifesto del suo individualismo anarchico, è anche un piccolo manifesto di disobbedienza civile. Eppure, quando parla, sorprende sentirgli dire che, tra tutte, la parola che conosce meglio è un'altra: *tolleranza*: «La parola tolleranza, la conosco meglio di quella di libertà».

Non è una sfumatura da nulla, è un pensiero molto brassensiano. La libertà tende a vestirsi di abiti solenni, da discorso ufficiale. La tolleranza è più ambigua, meno seducente: racchiude tanto la pazienza quanto la sopportazione contro voglia, l'apertura e il *nonostante te*. È una parola che cigola, non scivola. Brassens sembra preferire proprio questo tipo di vocaboli, che non si lasciano trasformare in slogan senza resistenza. Nelle sue canzoni, infatti, non proclama mai verità in maiuscolo: racconta storie.

È una morale in sottovoce, anti-eroica, diffidente verso le parole troppo sonore. Più che dire *siate liberi*, Brassens mostra quanto possa essere difficile – e quanto possa far paura – il semplice gesto di non allinearsi. La sua lingua è essenziale: frasi brevi,

quasi proverbiali, pochi aggettivi ma precisi. Niente declamazioni, molte immagini concrete. Non chiede di applaudire un concetto, invita a riconoscerci in un comportamento.

Una parola che torna spesso nelle sue canzoni è *Dio*. Da qui nascono due fraintendimenti paralleli: per alcuni sarebbe il blasfemo per eccellenza, per altri un moralista travestito da ateo. Poche volte un autore è stato definito miscredente e spirituale nella stessa persona. Ma Dio è anzitutto una parola del linguaggio comune. Sta nei proverbi, nelle esclamazioni, nei giuramenti, nelle minacce, nelle carezze. E Brassens se ne serve proprio in quanto *materiale linguistico*: una parola che tutti pronunciano, spesso senza pensarci troppo. Il suo Dio è insieme il buon Dio delle vecchiette, il Dio dei preti, il Dio dei bestemmiatori. In un'intervista, parlando dei riferimenti a Dio nelle sue canzoni, precisa – con la consueta calma – di non aver mai fatto crociate contro la fede in sé, ma contro i suoi apparati: l'anticlericalismo è politico, non metafisico.

L'opposizione al clericalismo, in lui, è concreta: prende di mira le strutture di potere, l'uso politico del sacro, non la dimensione intima della fede. Per questo può permettersi di alternare imprecazione e tenerezza, ironia feroce e pietà. Ancora una volta, tutto passa attraverso la parola: parole alte mescolate a parole basse, citazioni colte a frasi fatte rivedute e *scorrette*, invocazioni mischiate a doppi sensi, santi messi alla stessa tavola di ubriaconi e truffatori. È un modo di *abbassare* il sacro solo per poterlo maneggiare, per potergli dare del tu.

Uno dei tratti più commoventi – e più coerenti – del suo universo è la costellazione di personaggi marginali. Il povero becchino che si scava la fossa; le *ragazze di vita* difese contro la rispettabilità di chi le giudica; il codardo; lo sfruttatore, il ladro di mele, il disertore della morale corrente. Senza ipocrisie e senza atteggiarsi a moralista, si mette accanto agli ultimi e ai poco di buono, e lo fa con le sue canzoni, non con lezioni dall'alto. Contro la violenza delle generalizzazioni, a questi soggetti che la lingua comune riduce a categoria – la puttana, lo stupido, il balordo, lo straniero... – Brassens *restituisce un nome*. Non sono categorie astratte, ma individui con una storia, un carattere, delle manie. Dare un nome, in questo caso, è già una presa di posizione linguistica e morale. E qui, a volte,

**Invece di pulire la lingua eliminando ciò che dà fastidio, Brassens porta alla luce ciò che già esiste, ma di solito viene nascosto.**

Illustrazione di **Alessio Atrei**

la scrittura si fa quasi trasparente: fatta di parole quotidiane, quasi mai ricercate, ma scelte con cura. Un aggettivo minimo può bastare a farci vedere il sorriso storto di un emarginato, la solitudine di un ubriaccone, la tenerezza di una vecchia coppia.

Com'è noto, Brassens è un autore molto difficile da tradurre non solo perché gioca con rime, assonanze, forme arcaiche, richiami alla storia e alla mitologia e molti altri procedimenti stilistici, ma anche perché la sua lingua è "profondamente francese", al punto che nelle traduzioni si rendono necessarie vere e proprie strategie di adattamento. Il suo francese attinge infatti a registri molto diversi: innanzitutto a quello classico dei poeti che amava, da cui eredita la misura del verso regolare; ma i giri sintattici, le rime ricche, l'espedito di spezzare una parola a fine verso per farla rimare con una parola intera, o con un'altra spezzata, per evitare rime prevedibili e banali, sono decisamente suoi. Così come lo è la scelta di attribuire altrettanta dignità al parlato quotidiano, ai modi di dire, alle forme tronche; e di coltivare un gusto particolare per un finto francese *medievale*, che gli permette di essere allo stesso tempo ironico ed elegante. È proprio da questo radicamento nella lingua e nella cultura francese che nasce la portata universale della sua opera.

Quando gli viene prospettata l'idea di entrare nei manuali accanto ai grandi della poesia, si limita a scrollare le spalle: «Se le mie canzoni dureranno, ne sarò molto contento; se non dureranno, dato che non sarò più qui, non sarò poi così grave».

Alla fine, se provo a riassumere il suo linguaggio, mi sembra che ne esca una specie di piccola filosofia della parola:

- non fidarsi delle parole troppo grandi, ma non rinunciare mai alla chiarezza;
- non aver paura delle parole sporche, purché siano usate con cura;
- non scambiare mai una parola per ciò che indica: la libertà non è la parola libertà, Dio non è la parola Dio, il popolo non è la parola popolo;
- ricordare che ogni parola porta dentro una storia - personale, sociale, letteraria - e che, scrivendo, è bene ascoltarla e rielaborarla, non ridurla a un'etichetta.

Quando Brassens dice che intorno alla sua merda ci sono dei fiori, non cerca una giustificazione di buon gusto. Sta descrivendo il suo modo di fare canzone, cioè di scrivere: mettere al centro del discorso ciò che normalmente viene escluso, ma farlo dentro una forma, con un'attenzione ostinata al gusto e all'ironia. È un equilibrio sottile che non ha nulla di moralistico. Non è tanto una questione di *cosa si può dire o cosa non si può dire*, ma di come lo si dice, con chi lo si fa parlare e in quale rima lo si incastra.

Forse il suo segreto è tutto lì: in una mente che cerca la parola giusta non solo per amore dell'eleganza, ma anche per rispetto verso chi ascolta. Una mente che lavora per sottrazione e per sfumature, che diffida dei proclami, che preferisce il sorriso alla scomunica.

In altre parole, una mente che tenta, con ostinazione, di essere... *esatta mente*.

# CAMILLERI SONO!

Viaggio alle origini del vigatese, la lingua letteraria  
- sospesa tra italiano e dialetto - creata dal padre del  
commissario Montalbano

di Giuseppe Ciarallo

**E**ra il 1995 quando una cara amica, sapendo della mia grande passione per la lettura, mi chiese se avessi sentito parlare di Montalbano. Frintendendo, risposi di sì, naturalmente, tessendo le lodi del grande scrittore catalano, autore di autentici gioielli quali *Assassinio al Comitato Centrale*, *La solitudine del manager*, *Il centravanti è stato assassinato verso sera...* “Insomma – dissi – credo di aver letto tutto ciò che di suo è stato tradotto e pubblicato in Italia”. Lei, scuotendo la testa e sorridendo divertita, mi rispose che non parlava dello scrittore Manuel Vázquez Montalbán ma di Salvo Montalbano, commissario di polizia e personaggio nato

dalla penna di un certo Andrea Camilleri, autore siciliano a me sconosciuto fino a quel momento. “Prova a dargli un’occhiata – aggiunse – al primo impatto non è di facile lettura, ma vedrai che ti piacerà”. A posteriori venni a sapere che Camilleri con Montalbán c’entrava eccome. Grande era la stima dello scrittore siciliano per il suo amico e collega spagnolo, tanto da chiamare Montalbano il protagonista dei suoi gialli, proprio in suo onore.

Fatto sta che mosso da grande curiosità mi fiondai in libreria e chiesi dell’ultimo libro di Andrea Camilleri. Convinto di acquistare un giallo, avente come protagonista il decantato commissario, mi ritrovai a leggere, invece, una bislacca storia di mafia ambientata nel 1874 nella fantomatica cittadina siciliana di Vigata. Mi accorsi, dopo qualche capitolo, di aver sbagliato libro, e che anziché *La forma dell’acqua*, edito l’anno precedente, avevo comprato *Il birraio di Preston*. “Poco male” pensai, “cominciamo a conoscere l’autore”.

Il linguaggio, alla prima impressione era risultato ostico, oscuro, del resto il romanzo cominciava in questo modo: “*Era una notte che faceva spavento, veramente scantusa. Il non ancora decino Gerd Hoffer, ad una truniata più scatasciante delle altre, che fece trimoliare i vetri delle finestre, si arrisbigliò con un salto, accorgendosi, nello stesso momento, che irresistibilmente gli scappava. Era storia vecchia, quella della scappatina di pipì: i medici avevano diagnosticato che il picciddro era lento d’incascio, cioè di reni, fin dalla nascita e che quindi era naturale che si liberasse a letto. [...]*”

“Scantusa? Decino? Truniata scatasciante, trimoliare, arrisbigliò, scappatina, picciddro, lento d’incascio? Ma in che razza di lingua si esprime, questo scrittore?” mi chiesi allarmato e allo stesso tempo ammaliato da quel turbine di parole nel quale mi ero andato a cacciare. Quel misto di italiano e di dialetto siciliano provocava in me una sorta di piacevole capogiro.

È proprio Camilleri a raccontare – in una lunga conversazione con il linguista, professor Tullio De Mauro – come a indirizzarlo verso questa sua particolarissima forma espressiva fossero stati due episodi occorsigli in famiglia.

Il primo riguarda un discorso che sua madre gli tenne, quando aveva diciassette anni, nel raccomandargli di rincasare a un orario consono. Con tutta naturalezza, la prima parte del discorso era stata tenuta in dialetto (“si tu non torni presto la sira e io non sento la porta ca si chiui, nun arrinesciu a pigliari sonnu. Resto viglianti cu l’occhi aperti”) e la seconda, quasi minacciosa, in italiano (“E se questa storia dura ancora io ti taglio i viveri e voglio vedere cosa fai fuori fino alle due di notte!”). Il giovane Camilleri ebbe una folgorazione, e la cosa gli tornò utile quando si trovò a cercare il modo più appropriato per raccontare le proprie storie con un linguaggio letterario. Quale essenziale messaggio era arrivato, allo scrittore, in quel determinato frangente? Che il dialetto è la lingua del sentimento, degli affetti, è un linguaggio intimo, confidenziale, familiare. Mentre con l’uso dell’italiano sua madre aveva cambiato registro e si era

rivolto a lui con un linguaggio legalitario, notarile, da verbale di Pubblica Sicurezza. Comprese allora quel che Pirandello intendeva quando affermava che la parola del dialetto è la *cosa stessa*, perché il dialetto di una *cosa* esprime il sentimento, mentre di quella stessa cosa la lingua esprime il concetto.

Il secondo episodio, più doloroso, avvenne all'interno dell'Ospedale Gemelli di Roma, presso il quale era ricoverato, morente, il papà dello scrittore. Camilleri passò giorni interi al capezzale del padre e per far passare le interminabili ore cominciò a raccontargli una storia che in seguito sarebbe diventata l'ossatura del suo primo romanzo, *Un filo di fumo*. "Perché non la scrivi?" gli chiese il padre. "Eh papà, perché in italiano mi viene difficile scrivere". "E perché la devi scrivere in italiano? Scrivila come l'hai raccontata a me".

Naturalmente Camilleri non aveva alcun problema a scrivere in italiano, ma aveva difficoltà a trasporre in italiano le cose che voleva raccontare mantenendo intatti la forza e il più profondo significato che solo il dialetto sarebbe riuscito a rendere.

Da quello spunto paterno iniziarono i tantissimi tentativi alla ricerca di un perfetto equilibrio, finché lo scrittore decise che la struttura solida del romanzo sarebbe stata in lingua italiana, e le parti dialettali non sarebbero state semplicemente un innesto di parole in vernacolo, quanto invece il fluire di sonorità utili alla composizione di partiture che avessero parole anziché suoni. E il ritmo, poi! Per Camilleri è sempre stato essenziale ritrovare nella lingua italiana quel ritmo interno che si trova istintivamente nella costruzione di una frase dialettale.

C'è da notare che le critiche più energiche a quel suo modo di scrivere giunsero, per ragioni diverse, proprio da alcuni dei mostri sacri del mondo letterario siciliano. Vincenzo Consolo accusò Camilleri di aver portato il dialetto a un livello estremamente basso, nient'affatto letterario. Stefano D'Arrigo, autore della monumentale opera *Horcynus Orca*, non perdonò mai a Camilleri di aver permesso all'editore Garzanti di inserire un glossario dei termini dialettali in chiusura del suo romanzo *Un filo di fumo*, e per questo si rifiutò persino di leggere il romanzo (del resto era nota la lite tra lo stesso D'Arrigo e Elio Vittorini, reo di aver pubblicato sulla rivista *Menabò* degli stralci di *Horcynus Orca* accompagnati - senza alcuna autorizzazione, anzi all'insaputa dell'autore - da un lemmario). Leonardo Sciascia, che pure fu colui che presentò Camilleri a Elvira Sellerio - la qual cosa si rivelerà essere un evento fortunato sia per lo scrittore che per la casa editrice -, dopo aver letto *La strage dimenticata* gli disse: "Guarda che tu non puoi scrivere in questo modo". "Io so scrivere solo così" fu la risposta. "Allora scrivimi così un trattato di filosofia" ribadì lo scrittore racalmutese. Da quel battibecco letterario Camilleri convenne sui limiti del dialetto, più adatto al tono colloquiale quotidiano, e sul fatto che l'italiano permettesse, oltre a questo registro, anche quello del discorso accademico.

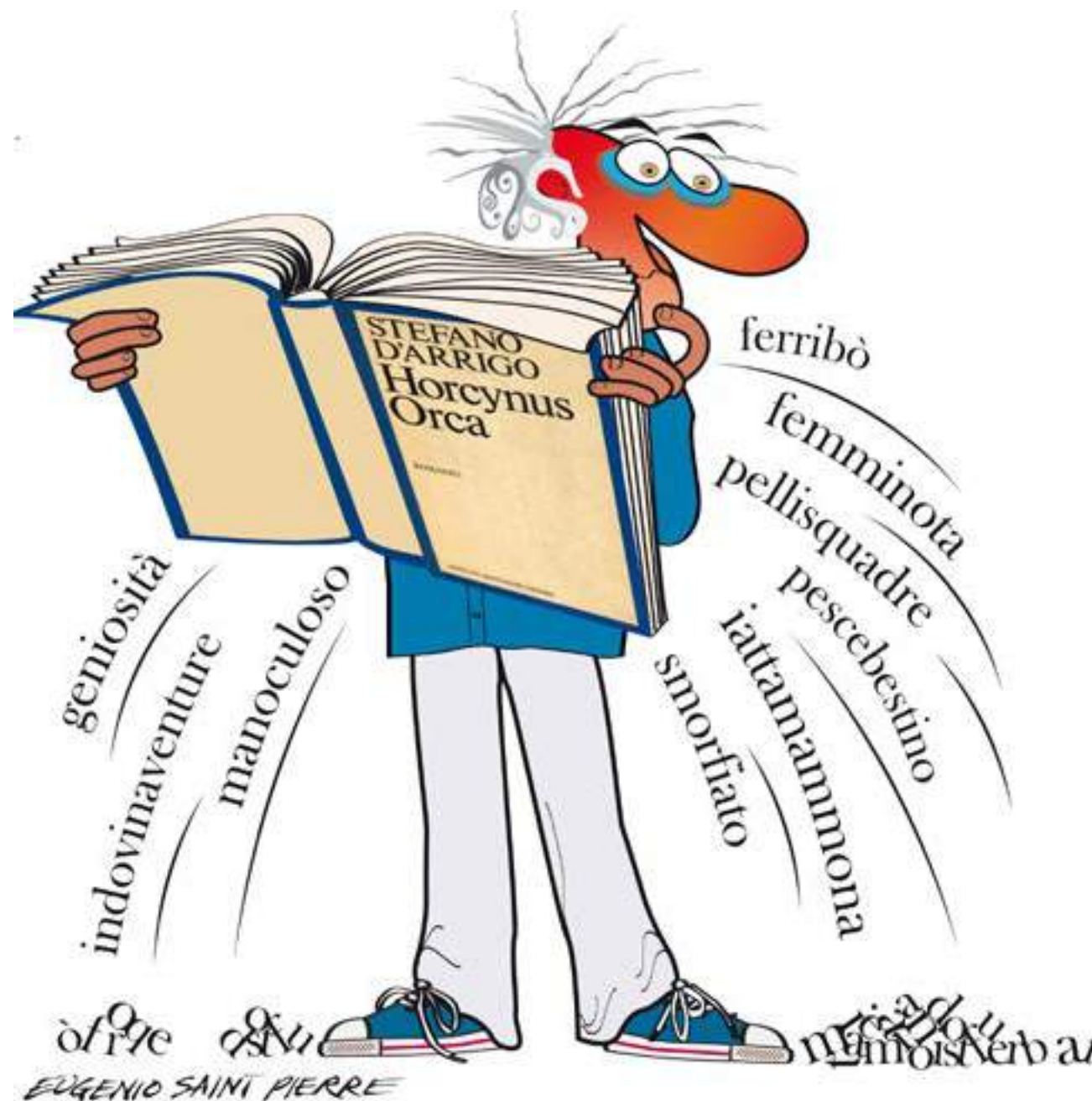


Illustrazione di **Eugenio Saint Pierre**

Ma che lingua è, dunque, il *vigatese*, e cioè quella che Camilleri usa nei suoi romanzi sia polizieschi che storici? Partiamo dal presupposto che il “dialetto siciliano” di cui spesso si parla, “dialetto siciliano” non è, perché non trova un riscontro completo nella realtà locutoria siciliana, se non per alcune caratteristiche, e quindi non corrisponde al parlato quotidiano dei siciliani. Quindi è più corretto parlare di linguaggio ibridato, un italiano sapientemente insaporito di siciliano tanto da far gustare ai lettori se non proprio la vera e autentica Sicilia, quantomeno la Sicilia propria di Camilleri e della sua storia, una terra caleidoscopica fatta di molti colori, luci e altrettante ombre, di molteplici sfaccettature e contraddizioni.

In molti, negli anni, si sono chiesti quale fosse il segreto che ha consentito il grandissimo successo editoriale e la sconfinata notorietà dello scrittore siciliano - anche se Camilleri si è sempre detto infastidito da tale definizione, preferendo ad essa “scrittore italiano nato in Sicilia” (in quanto ha sempre usato il dialetto siciliano non per que-

stioni identitarie ma per arricchire la lingua ma-

dre). In effetti, se partiamo dall'assunto

che uno scrittore, un cantante o un

politico possa raggiungere il più

alto numero di seguaci, quanto

più sappia usare il loro idio-

ma, il caso Camilleri indica

una direzione opposta. In-

fatti la stragrande maggio-

ranza dei lettori di Montal-

bano e altre storie *vigatesi*,

vivono fuori dalla Sicilia, e

con la lingua di questa re-

gione, con tutta probabilità

sono entrati precedentemen-

te in contatto solo attraverso le

versioni caricaturali che certo cine-

ma e certa televisione proponevano (a

Camilleri va anche il merito, quindi, di aver li-

berato il suo dialetto da certe connotazioni, dando una nuova dignità allo stesso). Per rispondere a questa domanda bisogna tenere in considerazione alcune questioni, una delle quali è la curiosità del lettore per l'ambientazione, un paese immaginario, luogo magico per antonomasia, che si allarga e si restringe spostando i propri confini - fisici ma anche storico-culturali - dalle mura del piccolo borgo alle sponde dell'intera Sicilia, spazio capace di inglobare i tic, i caratteri, le storie di un'intera regione. *Vigata* esiste pur non esistendo, e segna un confine tra fantastico e reale, è un italico Macondo, è

un luogo inventato ma vero, è una finzione che non suona, però, falsa, e tutto questo è alla base del suo fascino.

E poi c'è il mestiere dello scrittore, capace di dosare sapientemente, come un chimico provetto, gli elementi che compongono la propria scrittura. Si tenga conto che gli studiosi - alcuni dei quali hanno sezionato ogni singola opera di Camilleri come veri e propri anatomopatologi - hanno riscontrato che la percentuale di autoctonismi (termini con basi totalmente diverse rispetto ai corrispondenti in italiano, da non confondere con le parole dialettali che hanno forma e significato simile all'italiano), i vocaboli più ostici, diciamo così, non supera mai il 20% dei lessemi presenti in ogni opera camilleriana, costituendo di fatto una quantità non particolarmente invasiva. Inoltre, lo scrittore per aiutare il lettore a metabolizzare la terminologia non immediatamente comprensibile, utilizza la tecnica della reiterazione: una stessa parola di difficile comprensione, compare decine di volte all'interno dello stesso libro, portando così alla familiarizzazione del lettore con lo specifico termine.

Altro ingrediente, alla base dell'enorme diffusione dei libri di Camilleri, è la capacità dello scrittore di dare un carattere di unicità ai suoi personaggi, mostra al lettore le impronte digitali delle loro anime; Montalbano è amato perché è autentico, perché ha un'etica che lo caratterizza in toto, e dalla quale non è disposto a deviare anche a costo di utilizzare metodi sbrigativi e poco convenzionali per risolvere i suoi casi. Ama la buona cucina e le buone letture, ma di amore ne capisce poco, insomma è lo specchio nel quale a ognuno di noi piace riconoscersi. E poi invecchia, Montalbano, col passare degli anni invecchia con i suoi lettori - caso raro tra i personaggi di romanzi seriali - vive il suo tempo, si appassiona, ama e odia come uno qualsiasi dei suoi *aficionados*. E s'incassa pure, come nel bellissimo romanzo *Il giro di boa*, nel quale compare un Montalbano in profonda crisi, turbato da quelle che giudica politiche ingiuste e discriminatorie nei confronti dei migranti da parte del governo del Paese di cui è servitore, e soprattutto dal vergognoso comportamento tenuto dai suoi colleghi durante il G8 di Genova del 2001, quando servitori di uno Stato democratico si trasformarono in belve feroci al soldo di una dittatura, operando torture nei confronti di innocui cittadini nella scuola Diaz prima, e nella caserma di Bolzaneto dopo, una mattanza universalmente ricordata come *macelleria messicana*. In quel romanzo il commissario Montalbano medita addirittura, pur a malincuore, di rassegnare le dimissioni.

Fortunatamente il buon Salvuccio - ecco, viene naturale parlare di lui come fosse un conoscente, anzi un amico - ci ha ripensato, così da deliziare i suoi ammiratori per altri diciassette anni e un'altra ventina di romanzi. Fino al conclusivo *Riccardino* - metaromanzo nel quale il Commissario dialoga con lo scrittore e con l'altro Montalbano, quello televisivo - che come da disposizione dello stesso Camilleri, è stato conservato in una cassaforte della casa editrice Sellerio e pubblicato solo dopo la morte dello scrittore. Una sorta di testamento letterario.

**[...] la parola del dialetto è la cosa stessa, perché il dialetto di una cosa esprime il sentimento, mentre di quella stessa cosa la lingua esprime il concetto.**

Altri  
Linguaggi

# LAPSUS IN FABULA

D'amore, linguaggio e altri inciampi.

di Andrea Panico

**L**e persone non si capiscono. Altrimenti, paradossalmente, non ci sarebbe nemmeno bisogno di parlarsi. Invece ognuno, come Lacan ricordava a Umberto Eco durante una cena, capisce quello che vuole capire. Altro che trovare la propria metà.

Il linguaggio, infatti, è lungi dall'essere una macchina, un dispositivo sociale, un algoritmo di comprensione reciproca tra esseri parlanti: nemmeno gli automi capiscono niente. È la grande sfida, a mio avviso persa in partenza, della cosiddetta IA semantica. Oppure, per esempio, potremmo dire: nemmeno gli automi *non* capiscono niente. Basta una negazione e cambia tutto, come insegna Saramago nella "Storia dell'asse-

dio di Lisbona". Dipende anche *da dove* leggi: la traduzione letterale della frase "nemmeno gli automi *non* capiscono niente" evoca un significato diverso in quei paesi dove la lingua riconosce la doppia negazione in quanto affermativa. D'altra parte, l'amore è sempre straniero.

Quando un analista ascolta i propri pazienti, mi ha insegnato a una conferenza il compianto Pierre Bruno, è come se ascoltasse qualcuno parlare in una lingua straniera. A mano a mano, col procedere della cura, quella lingua l'analista la impara col suo ascolto, il paziente col suo dire. L'analizzante, parlando, impara una lingua straniera a sé stesso. La propria.

In questa grammatica segreta ci sono dei punti luce, dei lampi che all'improvviso fanno vedere l'invisibile e illuminano il discorso. Questi fari nella notte, improvvisi e nascosti dietro l'angolo, che abbaino la parola del soggetto e la fanno ululare come un lupo al chiaro di Luna, si presentano come dei piccoli mostri che storpiano le parole, le fanno dire o scrivere o leggere male, le trasformano in atti sbagliati, dimenticati, mancati, o più semplicemente come dei semplici

errori. Errori che si rivelano però come il loro contrario, cioè come una soluzione sotto forma di interrogativo: perché ho detto questa cosa al posto di un'altra? Perché ho dimenticato di? O che? Cosa?

Questi cosiddetti *atti mancati*, sono comunemente noti come lapsus. Se vi piace metterci di fianco la parola "freudiano", è bene ricordare che Freud li ha concepiti in un saggio capitale per la teoria della psicoanalisi, *Psicopatologia della vita quotidiana*. Questo testo, con *L'interpretazione dei sogni, Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* e

assieme alla dinamica costitutiva dei sintomi psichici va, seguendo il "ritorno a Freud" di Lacan, a stabilire il fatto che "l'inconscio è strutturato come un linguaggio". Ciò che accomuna il lapsus, il sogno, il motto di spirito e i sintomi di cui soffrono le persone (le *formazioni dell'inconscio*, secondo il Lacan del Seminario V) è allora che attraverso essi il soggetto dice la verità. Attraverso cioè qualcosa che in prima battuta sembra non rientrare nella linearità del discorso, come i *dejà vu* di Matrix, o, se preferite, attraverso una specie di bugia, si dice il vero. D'altronde, ricordava Lacan nel sottolineare la tensione che regna nella cellula elementare

**Nell'errore,  
nel fraintendimento,  
nell'invenzione del  
lapsus,  
si raggiunge una verità  
che altrimenti verrebbe  
taciuta perché priva  
delle parole per dirla.**

dell'ordine simbolico, ovvero di essere costituito da coppie di significanti di cui uno è presente e l'altro assente, "io mento" è l'unica cosa vera che si può dire.

Ai lapsus in genere sono particolarmente affezionato. È infatti a essi che devo l'accensione del mio desiderio per la psicoanalisi e il mio orecchio è particolarmente sensibile a coglierli. Anche se oramai godono di una fama affine al folklore, è bene ricordare che essi racchiudono in poco spazio, come una sorta di biosfera, le leggi a cui il linguaggio è sottomesso, ovvero la metafora e la metonimia. A volte, in una sola misura minima lessicale, si giocano condensazioni, spostamenti, sostituzioni sufficienti a rappresentare il rapporto del soggetto con la mancanza e col desiderio.

Il punto è che affinché non vengano confusi per banali errori e si manifestino invece in tutta la loro luce, è necessario l'intervento dell'Altro. Non per forza di un Altro incarnato, giacché il linguaggio è esso stesso Altro per il soggetto che parla. Ciò che le formazioni dell'inconscio manifestano è dunque che il soggetto, più che parlare, è parlato dal linguaggio. Allora nessuna parola sulla punta della lingua accade per caso, bensì è espressione di una verità a cui il soggetto fatica ad accedere. La verità del proprio desiderio.

Nell'errore, nel fraintendimento, nell'invenzione del lapsus, si raggiunge una verità che altrimenti verrebbe taciuta perché priva delle parole per dirla. È il motivo per cui Lacan sosteneva che un atto mancato è di fatto un atto riuscito. Il transfert, motore di ogni cura, si muove basandosi sul medesimo principio, quello di essere una verità raggiunta nel fraintendimento (quello di scambiare qualcuno per qualcun altro). L'amore, di cui il transfert è una versione metaforica ma altrettanto reale, è a sua volta un fraintendimento, un errore, cioè non è prevedibile a tavolino. Ma funziona in quanto è vero.

Anche il lapsus funziona. Per esempio, una mia paziente, nel parlare della morte del padre, invece di dire "è morto per un incidente sul lavoro", disse "è morto per un incidente d'amore". In questo modo rivelava come la sua sofferenza – un sintomo bulimico che rappresentava, nell'alternarsi del pieno e del vuoto della condotta alimentare, l'amore per due uomini – fosse legata all'amore per il padre con cui si identificava.

Nella novità, nonché nella drammaticità che a volte evoca, il lapsus mette in luce la mancanza che abita il soggetto e, come Freud insegna, non fa sconti: una volta detto, non si può cancellare. Anzi, più precisamente il lapsus è la cancellatura che mostra la verità come mancanza, differenza, come *unicum*, come prototipo. Non è un errore ma, come dicevamo prima, una soluzione. A cosa?

Al fatto che il linguaggio è una coperta troppo corta: non si può dire tutto, perché, dicendo tutto, non si dice niente. L'ambizione delle nuove tecnologie chiamate (questo sì che è un lapsus grande come una casa) "Intelligenze" Artificiali è quella invece di poter dire qualsiasi cosa eludendo la mancanza strutturale al linguaggio. Non a caso la regola fondamentale della psicoanalisi, quella a cui il paziente si deve attenere nel parlare, recita il medesimo imperativo: "dica tutto". In questo modo l'analizzante viene messo davanti a questa impossibilità e, dunque, può farvi fronte attraverso la creatività del proprio discorso. Creatività di cui per l'appunto il lapsus è la quintessenza.

La macchina, invece, nel suo far corrispondere in modo rigido significanti e significa-

ti, nella sua ingenua ambizione a trovare le due metà della mela di platonica memoria, non solo non capisce nulla del senso di ciò che viene detto, ma soprattutto non può dimenticare, sostituire né tantomeno inventare parole. Se sbaglia, come spesso accade per semplice variante statistica, non è perché voleva dire una cosa al posto di un'altra, bensì perché prende le parole come cose.

In altri termini, una macchina non può fare lapsus. Né può intenderli. Perché capisce tutto e quindi non si capacita di qualcosa che apparentemente non significa niente, come del fatto che si può morire per un incidente d'amore. Come insegnava Lacan agli psicoanalisti in formazione, "se avete capito, avete torto". D'altronde, per buona pace di quelli che credono che ci si possa capire gli uni con gli altri semplicemente parlando, che esista l'ideale dell'Uno, l'ideale della mela, l'amore è l'incontro imprevedibile tra due mancanze tra loro incommensurabili. In altri termini, l'amore è un lapsus che si capisce in Due.



Illustrazione di **Marilena Nardi**

# IL GUANTO LINGUISTICO\*

Rimedio pseudoscientifico all'analfabetismo funzionale in un testo tra il satirico e il surreale

di Lido Contemori

**L**a maggioranza degli italiani è incapace di produrre e comprendere testi scritti. Il 65% della popolazione è a rischio alfabetico: non legge oppure fa una grande fatica per arrivare in fondo alla prima pagina di un romanzo o alla ventesima riga di un articolo. Il 31% è bloccato al primo livello così definito: "Incapacità assoluta di recepire o scrivere un messaggio". Il 34% si spinge al massimo al secondo livello, "Comprensione di una frase semplice senza nessi sintattici", ovvero è in grado di capire soltanto gli spot pubblicitari o semplici espressioni come "lasciare libero il passo" o "vietato fumare". È questo lo sconcertante risultato del recente *Rapporto sulla competenza alfabetica in Italia* redatto dal Ceode (Centro

Europeo Osservatorio dell'Educazione).

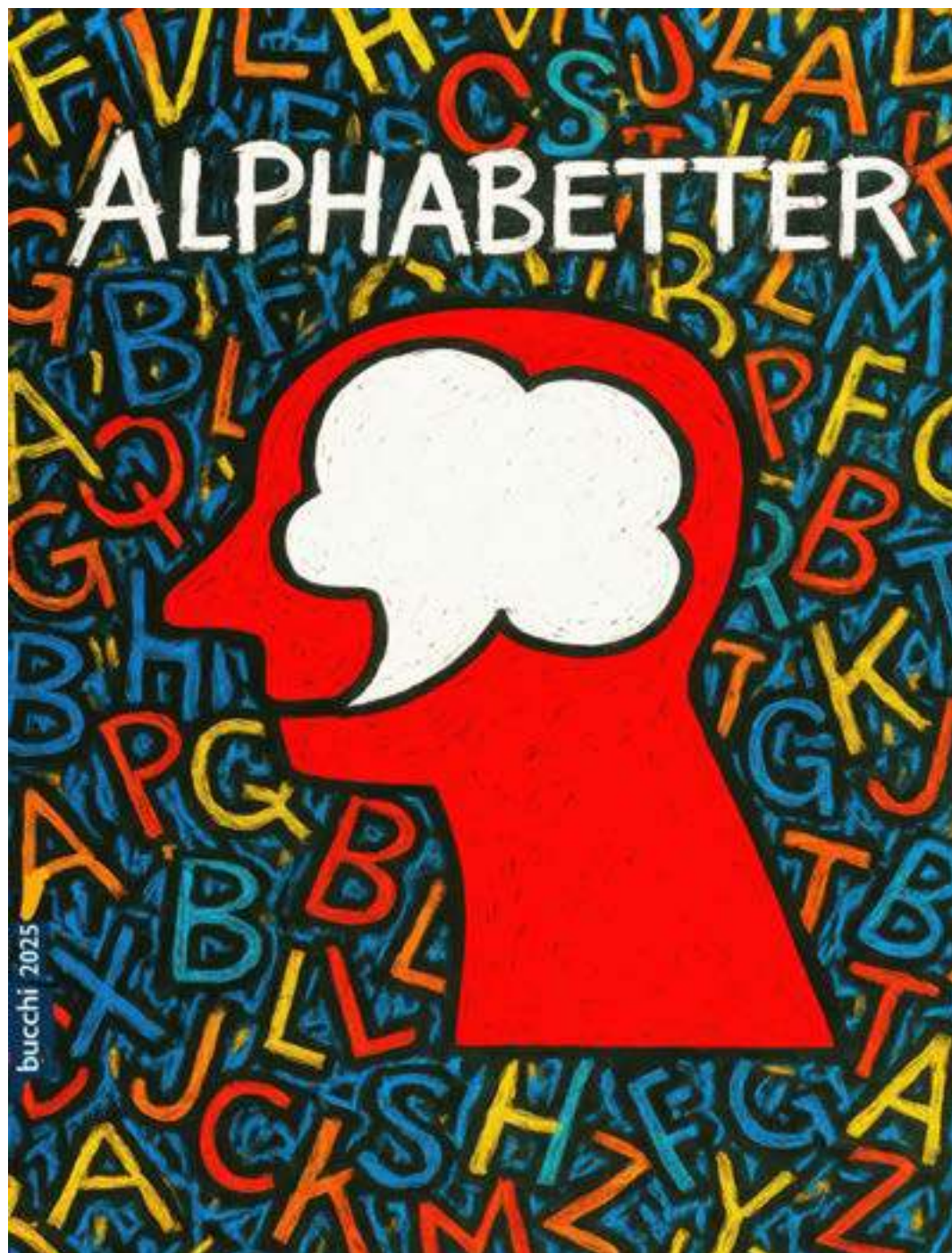
Qualcuno ha parlato di "riarsa desolazione da deserto culturale senza neppure il cactus della speranza" (Panicucci), "vuoto a perdere" (Bulleri), "voragine linguistica con spirale effetto centrifugo" (Zannoner).

Nel dibattito si inserisce ora il *guantolinguista* Gilberto Santandrea del CNR di Pistoia affermando che un possibile rimedio è a portata di mano ed è più semplice di quanto si creda. Da decenni la sua *équipe* va elaborando la teoria pragmatica della *Scollatura Linguistica* quale dinamizzazione del concetto di *Guanto Archetipico*. Santandrea, allievo del celebre *Groupe K* di Anversa, è uno dei grandi teorici dell'analisi del contenuto come pratica terapeutica dell'analfabetismo, un approccio che supera il piatto formalismo della *Content Analysis* di Lasswell, Osgood e Kaplan e i limiti della *Textologie* di Harweg. Questa impostazione nella sua ultimissima raffinata versione si articola in tre fasi: 1) Monitoraggio dei dizionari e guanto linguistico; 2) Scollatura linguistica e mano deforme; 3) terapia ortopedica della lingua.

1) Monitoraggio dei dizionari e guanto linguistico.

Si prendono tutti i dizionari di lingua italiana disponibili sul mercato. Si contano le lettere dell'alfabeto ivi contenute e si determina la loro ripartizione percentuale. Per il CNR di Pistoia l'operazione è stata agevole grazie al grande apparato informatico in dotazione. Questo il risultato: A=8,4%, B=4,1%, C=11,2%, D=4,5%, E=3,3%, F=4,2%, G=3,4%, H=0,1%, I=5,9%, J=0,1%, K=0,1%, L=2,9%, M=5,8%, N=1,6%, O=2,6%, P=8,9%, Q=0,6%, R=6,7%, S=14,2%, T=6,1%, U=1,1%, V=2,9%, W=0,08%, X=0,07%, Y=0,08%, Z=1,9%.

Questa ripartizione percentuale è definita da Santandrea il *Guanto Linguistico*, una struttura archetipica profonda della lingua, un involucro (il guanto) che ha funzione di modello di riferimento per ogni produzione scritta (la mano). Per ottenere la perfezione del massimo di efficacia comunicativa bisogna che il testo prodotto "calzi come un guanto". La mano (il messaggio scritto) deve indossare il guanto (la struttura percentuale della lingua) con eleganza e perfezione, senza difformità o *deformità*, come dice l'*équipe* pistoiese. Il testo (qualunque esso sia: un romanzo, un articolo di giornale, un libretto di istruzioni per l'uso del frullatore...) deve riprodurre esattamente la configurazione percentuale del guanto linguistico. Le lettere dell'alfabeto devono essere presenti nella identica proporzione in cui sono presenti nei dizionari: le A devono essere l'8,4%, le B il 4,1%, le C l'11,2% e così via. In caso contrario si ha difficoltà di comprensione, sfasatura significativa-significato, stanchezza del lettore, cacofonia semantica, vertigini e tachicardia da lettura. Da ciò la grande fuga dall'abitudine di leggere perché foriera di assenza di significato e portatrice di fatica e sofferenza.

Illustrazione di **Massimo Bucchi**

## 2) Scollatura linguistica e mano deforme.

Il problema è che nessuno degli scritti analizzati dal gruppo del CNR riproduce in modo perfetto la struttura percentuale del guanto linguistico. Eppure sono stati vagliati centinaia di milioni di testi d'ogni genere. Perfino novelle calmanti per ammalati di appendicite cronica, poesie delle gastroenterologhe perugine, trattati di idraulica lacustre e antologie della bestemmia senile. La distanza - detta da Santandrea scollatura linguistica - appare incolumabile. Il testo non è mai una mano armoniosa che calza perfettamente il guanto-modello e si presenta invece come mano deforme ostinatamente diversa nella configurazione percentuale delle lettere dell'alfabeto.

Alcune curiosità. In Francia questo problema è meno accentuato a causa dell'alto grado di nazionalismo linguistico. Oltralpe anche un libretto di consigli per youtuber ansiosi presenta la grandeur di un buon tasso di incollatura linguistica: A=9,2%, B=4,9%, C=12,6% e così di seguito con

scostamenti non patologici dal guanto archetipico francese. Santandrea fa notare poi l'identica struttura fra *Tutto è qui per te* di Fabio Volo e un opuscolo sui nuovi metodi per lo scarico delle acque di una lavanderia di Melendugno (Lecce). La ricorrenza delle lettere appare percentualmente la stessa, con precisione matematica. Soltanto la M si discosta leggermente, avendosi per Volo 8,2% e per la lavanderia 8,6%. Questa uguaglianza è forse spiegabile con la identità del contenuto: la ricerca della pulizia, il candido lavacro, il ritrovato nitore. La

ricerca segnala molte altre identità linguistiche secondo il principio della serendipità. Colombo cercando le Indie trovò l'America e Santandrea cercando l'uniformità col guanto-modello trova invece testi difformi-deformi ma identici fra di loro: È il caso di uno scritto di Alberoni sull'amore uguale a un trattato sugli asfalti fonoassorbenti (appiccicosità? Buio pasticcio?) e delle istruzioni per l'allevamento industriale delle api in Val di Fassa uguali all'ultimo CD di Gigi D'Alessio (supercaramellosità?).

Come si vede queste scoperte superano il concetto di testo come delimitazione e

**Per recuperare alla lettura moltitudini di disaffezionati è tassativo l'obbligo di configurare testi identici al guanto linguistico. Ciò implica la correzione di tutti gli scritti presenti in Italia.**



# TABULA RASA!

La rivoluzione del linguaggio nel surrealismo francese e belga.

di Ilaria Libera Ciarallo

**“S**URREALISMO, s. m. Automatismo psichico puro attraverso il quale ci si propone di esprimere verbalmente, per iscritto o in qualsiasi altro modo, il funzionamento del pensiero. Dettato del pensiero, in assenza del controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale” (André Breton)

Il surrealismo, corrente artistica, letteraria, culturale e politica nata a Parigi e rapidamente diffusa a livello globale, si iscrive nel clima delle avanguardie e delle

innovazioni del periodo della Belle Époque, ma giunge anche immediatamente prima delle guerre mondiali.

Allo scoraggiamento per le sorti dell'umanità, i surrealisti rispondono con la tenace convinzione della necessità di una completa messa in discussione del retaggio del secolo precedente.

Parallelamente alla critica della società capitalista mossa da Karl Marx, la scoperta dell'inconscio, elaborata da Sigmund Freud, sarà fondamentale per loro: l'idea che l'essere umano posseda dentro di sé delle forze sconosciute che non è in grado di controllare sposta l'attenzione sull'irrazionale, idea invisa ai rigidi precetti borghesi di rigore morale e repressione degli istinti.

La differenza sostanziale risiede nel fatto che Freud voleva utilizzare l'inconscio per risolvere i problemi individuali al fine di tornare alla normalità delle passioni, mentre i surrealisti desideravano servirsene con lo scopo di sovvertire la civilizzazione occidentale e creare un nuovo modo di vedere il mondo.

Antipatriottici, anticolonialisti, anticlericali: il surrealismo ha sempre messo in chiaro, attraverso le parole, il proprio pensiero anticonformista.

Quella all'inizio di questo testo infatti è la definizione, presente all'interno del *Manifesto del Surrealismo* del 1924, che André Breton dà del movimento e da cui nasce una delle tecniche più utilizzate, l'*écriture automatique* (scrittura automatica): con l'ausilio di droghe e l'assenza di sonno, la parte inconscia prendeva il sopravvento sulla ragione e chi scriveva non aveva più potere sul suo linguaggio.

Sin da principio, i surrealisti belgi di Bruxelles – capitanati da Paul Nougé – si differenziano dal gruppo francese, rivoluzionando il significato stesso della parola “surrealismo”.

Per loro, proprio in virtù della volontà di trasformare la realtà attraverso l'arte e criticando implicitamente il concetto di “automatismo” avanzato da Breton, non è possibile rimanere in una postura di contemplazione: anziché aspettare passivamente che le potenze interne si manifestino, è necessario piuttosto agire sulla mente, di modo da ottenere un disvelamento del suo mistero. Ritengono che, senza azione, si contribuirebbe soltanto a riprodurre gli stereotipi della morale comune, mentre invece lo scopo è quello di distruggerne le abitudini mentali.

Da qui il loro forte interesse per i giochi che hanno come elemento principale il linguaggio, il cui uso quotidiano viene ribaltato al fine di perturbarne la familiarità e sconvolgere il senso convenzionale delle cose.

Le parole crociate di Nougé, stravolte nel loro tradizionale funzionamento, ne sono un esempio, come anche l'attività di riscrittura parodica di testi famosi di autori francesi o belgi, portata avanti dalla rivista *Correspondance*, o ancora la *publicité transfigurée* (pubblicità trasfigurata): intercettando il pericolo della pubblicità, che

dagli anni '20 inizia a invadere lo spazio pubblico, i surrealisti di Bruxelles creano, giocando con il linguaggio, e affiggono in giro per la città finte pubblicità.

*Vous avez la vue basse, mais n'achetez pas de lunettes, mentez trois fois par jour pour y voir clair (Avete la vista bassa: non comprate degli occhiali, mentite tre volte al giorno per vederci chiaro).*

Sempre Nougé ha dato vita anche a un gioco da tavolo, *Le jeu des mots et du hasard (Il gioco delle parole e del caso)*, il cui nome è già la distorsione di una pièce teatrale del diciottesimo secolo che si intitola *Le jeu de l'amour et du hasard, ossia Il gioco dell'amore e del caso*.

La prefazione contiene le regole, e inizia così:

*La table importe peu si vous faites TABLE  
RASE (Il tavolo è irrilevante se fate  
TABULA RASA)*

**Con il surrealismo cambia anche il ruolo dello spettatore, che da passivo diventa parte attiva del processo creativo.**

In questo modo Nougé sottolinea la necessità di distruggere la tradizione per ripartire da zero.

Altro importante surrealista belga è Louis Scutenaire, membro negli anni sia del gruppo di Bruxelles che di quello dell'Hainaut, il quale ha

scritto numerosi aforismi contenenti perturbanti calembour, come ad esempio: *Je veux voir la vérité en farce*

(dove *farce* va a sostituire *face*, faccia; l'espressione francese *voire la vérité en face* in italiano sarebbe *guardare in faccia la realtà*, di conseguenza la traduzione dell'aforisma: *Voglio guardare in farsa la realtà*)

La parola, al centro del discorso surrealista, viene quindi riconosciuta come cosa viva: il linguaggio, veicolando il pensiero, è azione sul mondo.

Si pensi all'*Affaire Aragon* del 1931: il poeta e scrittore francese comunista Louis

Aragon, tra i fondatori della corrente surrealista, è citato in giudizio a seguito della pubblicazione di una poesia, *Front rouge (Fronte Rosso)*, all'interno della quale incita alla rivoluzione e alla soppressione della borghesia.

Per aiutarlo, i surrealisti francesi e bruxellesi promuovono e firmano all'unanimità un testo di rimostranza, ma il gruppo di Bruxelles pubblica anche un altro scritto – firmato, tra gli altri, da Nougé e da René Magritte –, *La poésie transfigurée (La poesia trasfigurata)*, dove viene messa in luce la potenza di questo avvenimento: non soltanto la poesia, compiendo la sua funzione di agente creativo, è finalmente uscita da una dimensione astratta di linguaggio, ma emergono anche le ipocrisie della società, che rivendica la libertà di parola fintantoché l'ordine stabilito non venga messo in discussione.

Affermano: "La poesia comincia a svolgere pienamente il suo compito. [...] La poesia prende forma nella vita sociale. La poesia incita ormai i difensori dello status quo a utilizzare contro il poeta tutti gli strumenti di repressione riservati agli autori di attentati sovversivi. Ma allo stesso tempo, la borghesia smaschera l'infondatezza dell'ideologia della libertà che fino a questo momento aveva così attentamente curato".

Un discorso degli anni '30 che, oltre a risultare inquietantemente attuale, restituisce alla poesia il suo senso etimologico.

Con il surrealismo cambia anche il ruolo dello spettatore, che da passivo diventa parte attiva del processo creativo: oltre a provare emozioni nuove, l'osservatore, scosso e immerso in un'atmosfera enigmatica, interpreta, fondendosi dunque con l'opera d'arte e il suo mistero.

Magritte, ad esempio, concepisce il mistero – di cui i suoi dipinti, titoli compresi, sono intrisi – non soltanto come strumento essenziale per far vacillare le convenzioni sociali e gli automatismi del pensiero, ma anche come entità necessaria perché "vi sia del reale".

Celebre la sua creazione dei *tableaux mots (quadri parole)*, attraverso i quali egli elabora, rivoluzionando la funzione della pittura, la sua riflessione filosofica di critica al linguaggio quotidiano e al rapporto arbitrario tra immagine e parola, spezzando l'incantesimo secondo cui la parola (o l'immagine) è la cosa, e la cosa è la stessa per ogni persona.

Per rendere più evidente questa rigida categorizzazione del mondo, Magritte introduce l'elemento dei riquadri – dentro cui inserisce e associa oggetti e parole o frasi, creando uno choc, tanto caro ai surrealisti, in chi osserva –, all'inizio perfettamente regolari, man mano sempre più deformi.

Impossibile non pensare a *La trahison des images (Il tradimento delle immagini)*, quadro meglio conosciuto come *Ceci n'est pas une pipe*, culmine di queste considerazioni.

Ricordo che, durante i miei studi, uno dei dipinti che più mi aveva affascinato di Magritte, maestro della dissonanza cognitiva e della rimozione chirurgica dei punti di riferimento, è *Le plaisir (Il piacere)*, che raffigura uno scenario spaventoso - una giovane ragazza intenta a divorare con straniante disinvoltura un uccello - ma presentato in maniera armoniosa, iscrivendosi nel suo periodo impressionista.

Oltre a vederci, personalmente, un doppio vincolo della mente (ci rendiamo conto della violenza perpetrata sugli animali solo nel momento in cui la guardiamo con i nostri occhi, e alle volte neppure basta), è interessante anche la rappresentazione della donna proposta dal pittore, lontana dagli attributi di innocenza e purezza a cui il femminile era relegato.

Il contesto surrealista, a predominanza maschile, rispetto a questo tema ha sempre avuto un approccio ambivalente: da una parte, profondamente impegnati politicamente a sinistra, i membri del movimento reclamano l'affrancamento della donna dall'ambito domestico; dall'altra, figli della loro epoca, malgrado la volontà di scardinare i valori tradizionali, non sono riusciti a sfuggire all'interiorizzazione della visione borghese e misogina della donna.

Non dimenticherò mai la frase pronunciata da Salvador Dalí - a proposito di linguaggio che veicola il pensiero e plasma la realtà - in riferimento all'artista-pittrice Leonor Fini, vicina all'ambiente surrealista: "Mejor que la mayoría, quizás. Pero el talento está en las pelotas", ossia "Meglio di molti altri, può darsi. Ma il talento è nei coglioni".



Illustrazione di **Luc Garçon**

Trasversalia

# DI QUELLA PIRÀ, L'ORRENDO FOCO

Fahrenheit 451: quando la distopia si fa realtà.

di Carmine Mezzacappa

**F**ahrenheit 451 – romanzo e film – racconta la presa di coscienza del protagonista, Montag, che rifiuta di essere servo e complice di una dittatura in cui le menti dei cittadini vengono manipolate per mezzo di una capillare presenza di televisori in ogni casa, che alimentano in loro l'illusione di essere costantemente connessi con il mondo esterno, senza comprendere che la realtà di cui sono testimoni è una costruzione funzionale al regime.

Oggi il grido di allarme che fu allora lanciato da Bradbury e Truffaut riguarda non solo la televisione ma soprattutto la rete che facilita la fabbricazione di una falsa libertà di circolazione delle idee attraverso una massiccia presenza di agorà virtuali

in cui il pubblico crede di essere libero di esprimersi e non capisce che il “rumore” delle proprie parole non è sostanza. In un simile scenario il linguaggio è la prima vittima designata di un degrado in cui conta esporre in modo veloce (e aggressivo) un pensiero tollerandone l'impoverimento sia lessicale che di contenuti. L'accumulo volutamente indistinto di informazioni – che gli utenti privi di conoscenze specifiche non sanno rielaborare e interpretare in modo corretto – non aiuta a comprendere i problemi e l'opinione pubblica si divide generando una confusione tale da impedire che si giunga a conclusioni chiare e costruttive e, dunque, a un pensiero condiviso, ossia esattamente ciò che importa al potere che favorisce un “caos libero” funzionale ai suoi interessi, spesso accompagnandolo ai metodi repressivi tradizionali.

La lingua, in un mondo ideale, dovrebbe essere il veicolo deputato alla condivisione e all'affermazione dei valori che rendono una società giusta e solidale. In realtà è incolpevolmente complice di prevaricazioni che, insieme all'oppressione politica, economica e militare, contribuiscono sovente a cancellare l'identità di classi sociali o di interi popoli, funzionando come potente arma discriminatoria. Basta vedere come nella costituzione di molti Paesi “democratici” viene stabilita, in modo apparentemente indolore, l'adozione di una lingua che emargina altri idiomi esistenti (tra i quali i dialetti) in nome dell'identità nazionale.

Tutte le lingue dovrebbero avere pari dignità. Le lingue europee non sono più importanti di quelle di altri continenti, e l'imperialismo non si manifesta solo con invasioni militari. La forma più subdola è quella esercitata attraverso l'imposizione, al Paese occupato, di una lingua ufficiale diversa dalla sua. La cancellazione di culture e lingue cosiddette minori è il primo passo di una pulizia etnica.

Se in *Fahrenheit 451* Bradbury e Truffaut ci mostravano corpi speciali addestrati per controllare il pensiero dei cittadini, oggi quei metodi repressivi vengono esercitati tramite le piattaforme e i *social* – Google, Facebook, Instagram, Twitter – che generano un tale volume di informazioni senza filtro da confondere gli utenti, convinti che sia un segno di libertà ascoltare e dire tutto e il contrario di tutto e sostenere colossali idiozie con sconcertante disinvoltura. In un tale contesto è facile che il linguaggio venga piegato a scopi destabilizzanti in quanto le parole cambiano significato con incredibile velocità e gli interlocutori si delegittimano a vicenda creando una inedita forma di “censura incrociata” soprattutto su temi divisivi.

Tornando indietro nel tempo, durante l'invasione dell'Iraq il termine “pacifista” veniva usato, con sarcasmo o addirittura disprezzo, per bollare chi si opponeva all'intervento armato; era un modo, questo, per veicolare la discutibile teoria secondo cui l'Occidente era chiamato a esportare la pace e la democrazia tramite la guerra in Paesi sottoposti a regimi dittatoriali (peraltro spesso instaurati proprio dall'Occidente). Durante la pandemia, dopo l'iniziale spirito di solidarietà, la rete e i *talk show* hanno fomentato polemiche su questioni scientifiche, alimentate da individui ignoranti in materia, il cui unico obiettivo era di creare un clima di tensione politica nei confronti del governo allora in carica, accusato di esercitare una “dittatura sanitaria”, locuzione parente di espressioni come “armi di distruzione di massa” o “guerra preventiva”,

quando la propaganda americana definì l'aggressione all'Iraq "missione di pace". Con gli Stati Uniti, del resto, bisognerebbe sempre prestare attenzione al "non detto" nascosto nei loro proclami (vedi il genocidio dei nativi americani rappresentato come l'inevitabile costo del progresso). Oggi assistiamo a un'altra ignobile menzogna, laddove il controllo del petrolio venezuelano viene spacciato, nel linguaggio *politically correct* della Casa Bianca, per *guerra santa* contro il narcotraffico.

Riguardo al *politically correct*, lo stesso Bradbury, parlando di *Fahrenheit 451*, affermò che quell'espressione era una forma di violenza. Come ci si difende da un linguaggio che dietro al paravento della correttezza di presunti principi eticamente alti nasconde obiettivi criminali?

Bradbury aveva capito che il dominio della televisione era pericoloso quanto un'aggressione militare. In *Fahrenheit 451* immaginava una società succube di una dittatura che trasmetteva solo notizie filtrate e programmi di intrattenimento insulsi. Il divieto di leggere e possedere libri era un'imposizione solo in apparenza indolore perché la violenza era su oggetti, non su esseri umani. Inoltre il controllo della lingua e dei media era finalizzato a minimizzare il pericolo di una guerra imminente. Nell'evoluzione di questo sistema mediatico, oggi si normalizza la corsa mondiale al riarmo per difenderci da un ipotetico nemico.

Nel romanzo e nel film, paradossalmente i pompieri non spengono gli incendi ma scovano libri nascosti e li bruciano, svolgendo di fatto una funzione di polizia politica.

Il protagonista, Montag, all'inizio non è critico, non discute gli ordini:

*Era un piacere bruciare tutto. Era un piacere particolare vedere le cose divorate, annerite, trasformate. [...] Il sangue gli batteva alle tempie e le sue mani diventavano quelle di un fantastico direttore che esegue le sinfonie della fiamma per ridurre in brandelli le rovine carbonizzate della storia.*

Bradbury scrisse il romanzo al tempo della Commissione per le attività antiamericane del senatore Joseph McCarthy che perseguitava soprattutto attori, registi e sceneggiatori sospettati di simpatie comuniste e, ovviamente, si ispirò ai roghi dei libri nella Germania nazista. Sarebbe bene, tuttavia, non ignorare che negli USA questo morbo era già presente con la New York Society for the Suppression of Vice, fondata nel 1873 e sciolta nel 1950, che bandiva testi ritenuti lesivi della morale pubblica.

Oggi i roghi sono forse meno diffusi solo perché sostituiti da *hacker* che attaccano archivi e biblioteche digitali. Metodi diversi ma la sostanza - distruggere la conoscenza - è sempre la stessa. Questi attacchi sono accaduti in tutto il mondo e in ogni epoca. Colpiscono di più il nostro immaginario collettivo i roghi avvenuti nell'Europa martoriata dal nazi-fascismo ma nessun continente ne è stato mai risparmiato. La cosa curiosa è che verso alcuni proviamo indignazione e li consideriamo gesti criminali (i roghi dei regimi militari in Cile e Argentina, l'Isis alla biblioteca di Mosul); altri li consideriamo un atto di ribellione (Martin Lutero), altri li abbiamo rimossi (gli incendi dei testi maya e aztechi da parte dei *conquistadores* o dei libri in arabo nella Spagna del Seicento). Altri ancora li giudichiamo tiepidamente - vedi l'incendio

tedesco della biblioteca dell'università cattolica di Lovanio nel 1914; o la distruzione dei libri di Pamuk, colpevole di avere condannato il genocidio turco degli armeni. In Italia preferiamo ignorare che - incredibile ma vero - nei primi anni Cinquanta del secolo scorso, nei cortili di alcune parrocchie vennero dati alle fiamme i libri di Rodari... In altre parole, alcuni roghi sono esecrabili, altri sono tutto sommato accettabili. Insomma, l'indignazione è sempre relativa... Tocca alla lingua inventare equilibrismi dialettici. Un giorno sentiremo parlare di "roghi di pace"?

In *Fahrenheit 451* il percorso di maturazione di Montag si sviluppa attraverso i rapporti con tre personaggi: la moglie anaffettiva, succube dei programmi televisivi; Beatty, il suo capo, esaltato fautore della cancellazione della cultura; Clarisse, una giovane che legge libri di nascosto e non ha un televisore in casa.

Le sue convinzioni riguardo al proprio incarico iniziano a vacillare quando Clarisse gli domanda perché brucia i libri.

*È un lavoro come gli altri, è la sua risposta.*

*Li riduciamo in cenere e poi bruciamo le ceneri. [...] Sono solo un mucchio di spazzatura. Non servono a niente.*

Clarisse vuole sapere perché sia proibito possedere libri. Montag, candidamente, risponde: *Perché rende infelice l'umanità. [...] I libri rendono la gente antisociale.*

Durante una perquisizione Beatty e Montag entrano in una casa le cui pareti sono tappezzate di libri. Beatty ha stima di Montag ma intuisce un suo cambiamento. Gli dice che i libri sono dannosi, instillano dubbi, provocano polemiche inutili, generano disarmonia, sono fonte di malessere interiore, dunque il governo ne ordina la distruzione sistematica come servizio per la felicità collettiva.

In quell'occasione nell'incendio della casa muore anche la padrona perché rifiuta di separarsi dai suoi libri.

Montag torna a casa, ancora sconvolto, e trova la moglie e le sue amiche impegnate in una conversazione sui figli che sono percepiti come un peso e devono essere mandati a scuola non per istruirli ma solo per tenerli lontani da casa. Riguardo ai

**Come ci si difende da un linguaggio che dietro al paravento della correttezza di presunti principi eticamente alti nasconde obiettivi criminali?**

politici, ritengono più importante il loro aspetto che le idee e i progetti.

Montag le costringe a cambiare discorso:

*Una vecchia ha preferito farsi bruciare con tutti i suoi libri piuttosto che separarsene.*

Le amiche non gli credono:

*Non essere sciocco, Montag. Cose simili non succedono.*

C'è anche un breve accenno alla guerra in corso di cui però loro non sanno nulla.

Un'amica dice che il marito è a un addestramento. Montag è categorico e le conferma che è in guerra. La risposta della donna è sconcertante:

*Anche se fosse, che differenza farebbe? Non può telefonarmi finché non è tutto finito. Si tratta solo di un paio di settimane.*

La notte la moglie scopre che Montag sta leggendo un libro. Lui le rivela che non lavorerà mai più come incendiario. Lei ne è sconvolta e, per non perdere il suo stile di vita protetto, lo denuncia.

Montag incontra di nuovo Clarisse che approva la sua "diserzione" e lo invita a incontrare gli "uomini libri" che vivono in clandestinità nei boschi:

*Uomini e donne scelgono un libro e lo imparano a memoria. [...] Senza di loro, l'umana conoscenza scomparirebbe. Tu devi venire con me.*

Montag ha bisogno di tempo per compiere questo passo:

*È ancora troppo presto. Fino a ieri bruciavo libri. [...] Devo rimanere in città. Ho un piano. Nasconderò un libro nella casa di ogni pompiere e poi li denuncerò. Il sistema distruggerà sé stesso. Dobbiamo bruciare tutti i piromani.*

Inizia così la lotta di Montag per la libertà.

Beatty, il suo capo, è ormai certo del suo tradimento e organizza una perquisizione proprio a casa sua. Gli ordina di essere lui stesso a incendiare i libri che tiene nascosti ma Montag si rifiuta e dirige il lanciafiamme contro Beatty uccidendolo. Fugge e raggiunge gli uomini-libri. Qui viene accolto da uno di loro che gli dice di chiamarsi con il titolo del libro che ha imparato a memoria:

*Sono "La vita di Henri Brulard" di Stendhal.*

Questi lo conduce in un vagone adibito ad abitazione e gli indica un televisore che trasmette le immagini di un elicottero alla ricerca di Montag. Dall'elicottero parte una raffica che uccide un uomo in fuga. Montag guarda, allibito, la sua uccisione.

Voce fuori campo: È finita! Montag è morto. Un delitto contro la società è stato vendicato.

Brulard: *Non hanno fatto vedere bene il viso di quell'uomo. Poteva essere chiunque.*

Per nascondere il fallimento della sua cattura, il regime ha organizzato la messinscena della sua morte. Una classica *fake news*.

Dopodiché Brulard presenta alcuni ribelli a Montag nominandoli per i titoli dei libri da loro mandati a memoria. Tutti fungono da archivio dell'umanità: il loro compito è di tramandare il loro testo letterario alle nuove generazioni quando il mondo sarà libero dalla tirannia:

*Esteriormente sembrano dei vagabondi ma dentro sono biblioteche. [...] Capì per caso che alcuni cominciarono ad amare un libro. Per paura di perderlo lo*

*impararono a memoria. [...] Un giorno saremo chiamati a recitare quello che sappiamo. I libri verranno stampati di nuovo e, alla prossima era di oscurità, coloro che verranno dopo di noi faranno lo stesso.*

Clarisse e l'uomo-libro lo incoraggiano a memorizzare il testo che lui ha in mano, *I racconti del mistero e dell'immaginazione* di Edgar Allan Poe, e poi bruciarlo:

*Li bruciamo ma li conserviamo dentro di noi dove nessuno può trovarli.*

Proprio in quel momento inizia a nevicare. Uomini e donne camminano sotto la neve recitando brani dei loro libri, in tutte le lingue del mondo. Clarisse si affianca a Montag e, tutti insieme, si muovono in modo armonioso, in una sorta di coreografia che simboleggia un obiettivo condiviso: tutelare la lingua attraverso la lettura e la scrittura per garantire l'equilibrio del confronto.

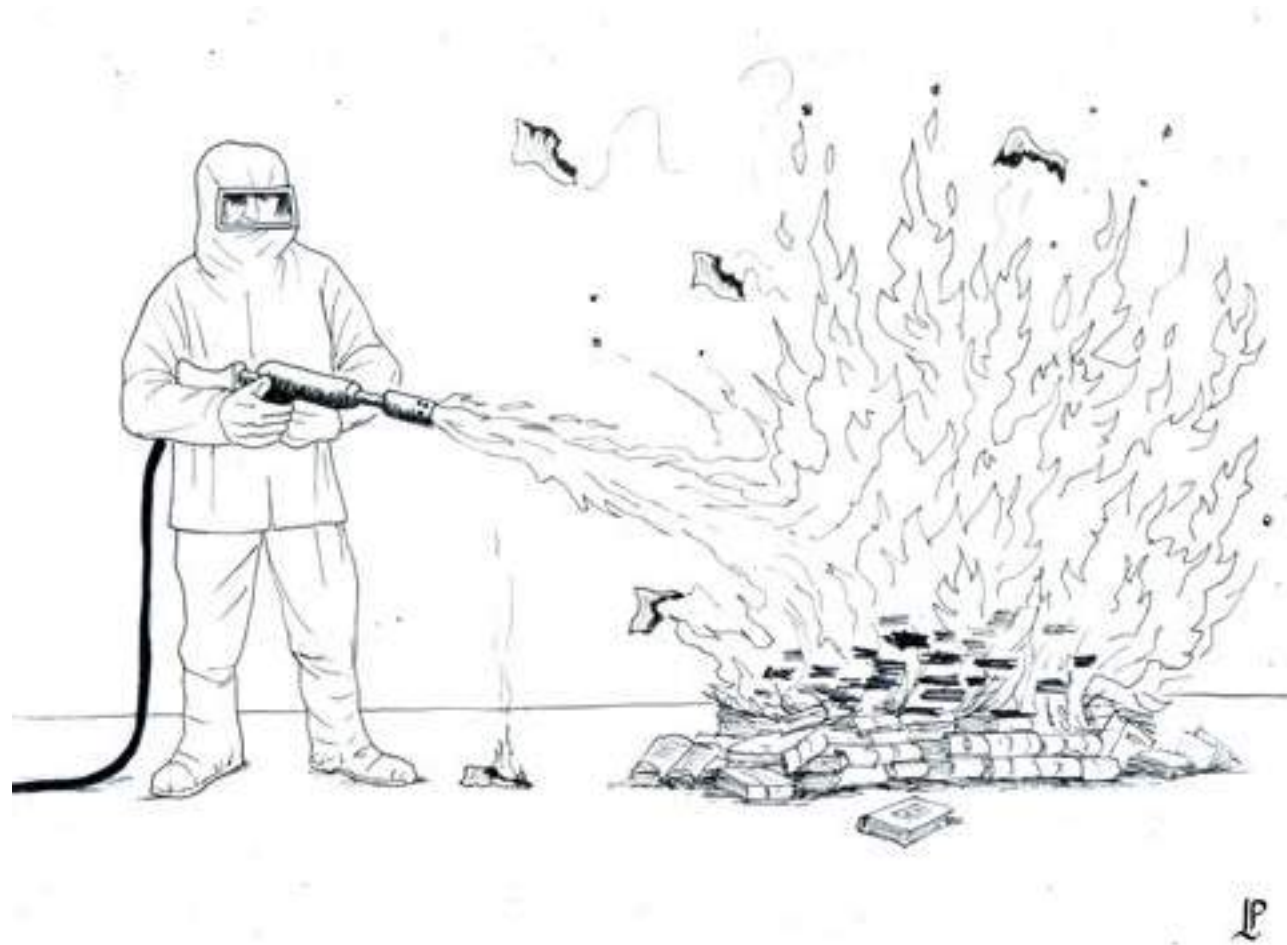


Illustrazione di **Paolo Lombardi**

Trasversalia

# LA PAROLA E LA VOCE

Il doppiaggio tra traduzione, manipolazione e creatività

di Valentina Vetri

**N**ell'ultimo decennio, dopo un periodo di relativa quiete, l'antico dibattito sulla necessità e opportunità della pratica del doppiaggio si è rianimato e inasprito, facendo emergere una volta in più quanto – fra le tante forme di traduzione che si praticano quotidianamente in Italia – quella audiovisiva rimanga la più controversa e, a dirla tutta, la più bistrattata. Una rapida analisi della critica alla traduzione audiovisiva evidenzia due fenomeni principali. In primo luogo, i detrattori del doppiaggio tendono a enfatizzarne i limiti in termini iperbolici, arrivando talvolta a definirlo una pratica assurda, artificiale o persino immorale. In secondo luogo, a differenza di altre forme di traduzione – letteraria o specializzata – in cui le valutazioni

provengono prevalentemente da esperti del settore, nel caso del doppiaggio e del sottotitolaggio chiunque, esperto o meno, si sente autorizzato a esprimere giudizi, criticando la resa linguistica o lamentando discrepanze rispetto all'originale. Come osserva Díaz Cintas, la traduzione audiovisiva può essere definita vulnerabile: esposta ai commenti di un pubblico non specialista, che spesso ignora i vincoli tecnici e le difficoltà insite nel processo traduttivo, quali la sincronizzazione labiale nel doppiaggio o la limitazione dei caratteri nel sottotitolaggio, e che giudica severamente risultati che, in realtà, rappresentano la miglior resa possibile entro le necessarie restrizioni linguistiche e tecniche.

Le ragioni di scandalo nei confronti del doppiaggio sono antiche e diversificate, e si collocano tanto su un piano estetico quanto ideologico. Nel 1940 Michelangelo Antonioni scrisse un intervento polemico sulla rivista *Cinema*, diretta allora da Romano Mussolini, scagliandosi contro i film doppiati e accusandoli di essere “artisticamente nulli”, colpevoli di scindere in due il processo formativo dell'opera d'arte, da lui comprensibilmente inteso come univoco, fusione inscindibile di suono e immagine. Antonioni riconosce che il doppiaggio comporti diversi vantaggi di ordine pratico, soprattutto perché consente a un film di raggiungere più facilmente un vasto pubblico ed è, per lo spettatore, più agevole rispetto al sottotitolaggio; resta tuttavia convinto – ed è qui che intervengono le sue considerazioni di ordine estetico – che il doppiaggio comprometta la «legittimità artistica» del cinema, ponendo al centro la parola, o meglio il dialogo, a discapito dell'aspetto visivo e ritmico del film. In questo senso il doppiaggio danneggia il cinema in quanto opera d'arte: al cinema non si va per «passare un'oretta», bensì per godere di un'opera di genio. Ne deriva, infine, una sostanziale negazione del cinema come intrattenimento, e una percezione del doppiaggio come scelta borghese, in fondo, di comodità e di appiattimento.

Antonioni ha goduto negli anni di ottima compagnia nel disprezzare il doppiaggio: Renoir, per esempio, definisce il doppiaggio una mostruosità, addirittura un sacrilegio; Becker invece chiama il film doppiato “il gemello ritardato (dell'originale), una specie di mostro”, e la pratica del doppiaggio “un oltraggio al pudore, un atto contro natura”<sup>1</sup>. Le poche voci critiche meno ostili verso il doppiaggio provengono dai registi Pier Paolo Pasolini e Liliana Cavani (oltre che, come è ovvio, dagli attori doppiatori, che hanno sempre difeso strenuamente l'importanza del proprio mestiere): Pasolini affermava di preferire il doppiaggio alle didascalie – oggi sottotitoli – poiché la lettura distrae inevitabilmente lo spettatore dall'immagine cinematografica; Cavani, invece, sosteneva che il doppiaggio dovesse essere considerato sullo stesso piano delle traduzioni letterarie: sebbene la traduzione non migliori l'originale e ne comporti inevitabili alterazioni, essa rappresenta una necessità imprescindibile per la diffusione dei film e delle idee. La posizione di Liliana Cavani ha il merito di riportare l'attenzione

1. Tutte le citazioni sono prese dal volume “Voci d'autore”, di Mario Giudorizzi (Cierre Edizioni, 1999).

su un punto fondamentale: il doppiaggio, come ogni altra pratica traduttiva, implica inevitabilmente processi di riscrittura, manipolazione e creatività, senza essere per questo intrinsecamente più “mostruoso” o immorale di altre forme di traduzione. I caratteri ambigui e talvolta adulteranti della traduzione, spesso necessari, sono infatti comuni a tutte le sue manifestazioni e risultano, nel caso del doppiaggio, semplicemente più visibili e quindi maggiormente esposti al giudizio e allo scandalo.

Più di trent'anni fa, gli studi di André Lefevere<sup>2</sup> hanno evidenziato come ogni forma di traduzione costituisca, ontologicamente, una riscrittura: il testo tradotto non si limita a riprodurre l'originale, ma genera un testo autonomo, modellato sulle esigenze della lingua e della cultura di arrivo. La traduzione vive di vita propria, rispetto all'originale, perché è destinata a un pubblico differente e spesso è distribuita per fini differenti rispetto all'originale: come sosteneva Derrida, la traduzione è l'*aldilà* del testo di partenza, il fantasma del padre di Amleto che ritorna a far visita

al figlio; è uno stratagemma che il testo ha per

continuare a vivere in un altrove rispetto al luogo in cui è stato generato.

Ogni traduzione richiede inevitabilmente interventi creativi, interpretativi e manipolatori. In definitiva, la manipolazione costituisce un elemento strutturale della traduzione: il testo di partenza viene elaborato, trasformato e plasmato, non pedissequamente riprodotto.

Il doppiaggio ha dato in Italia risultati talvolta deludenti, talvolta eccellenti: in alcuni casi ha danneggiato l'originale, sopprimendone l'originalità e alterandone

persino l'identità profonda; in altri, invece, ha saputo generare qualcosa di nuovo e fecondo, contribuendo al successo dell'opera cinematografica senza ridurla – come temeva Antonioni – a mero intrattenimento, ma consentendole piuttosto di rinascere in una nuova lingua, in modi che i sottotitoli non avrebbero mai potuto realizzare. Gli esempi sono numerosi, ma per ragioni di sintesi limiterò l'analisi a due, che ritengo

2. In particolare mi riferisco al volume “Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame” (London/New York:Routledge, 1992)

emblematici dei due poli – negativo e positivo – della manipolazione nella traduzione audiovisiva: il primo è *Rope* (in italiano *Nodo alla Gola*) di Alfred Hitchcock e il secondo è *Annie Hall* (*Io e Annie*) di Woody Allen.

Fra tutti i film di Hitchcock, *Nodo alla gola* (1948) non è certo il più noto né il più apprezzato dal pubblico, sia in Italia sia nel resto del mondo. Nato da un adattamento teatrale di Patrick Hamilton, ha subito prima negli Stati Uniti e poi altrove un lungo e complesso iter censorio, che ne ha rallentato l'uscita in molti paesi europei, tra cui Spagna, Italia e Germania. I protagonisti sono due studenti universitari riccastri, imbevuti di teorie superomistiche, che decidono di commettere l'omicidio perfetto. Attraggono un compagno di studi, lo strangolano e lo occultano macabramente in una cassapanca, che useranno poi come tavolo imbandito per un ricevimento tra amici. Tra gli invitati c'è però anche un acuto ex professore dei tre ragazzi, interpretato da James Stewart, che comincia a sospettare qualcosa e finisce per smascherarli. Il film fu accolto assai negativamente pressoché ovunque. Negli Stati Uniti venne censurato per l'allusione a un rapporto di tipo omosessuale tra i due assassini e per l'eccesso di alcolici; Germania, Italia e Spagna ne vietarono invece la distribuzione a causa dei chiari riferimenti alle teorie superomistiche esplicitamente rivendicate dai protagonisti. Nel 1948, in Italia e in Germania tali argomenti erano ancora troppo vividi nella memoria collettiva, e risultavano dunque fortemente tabù. Il film uscì in Italia solo nel 1956, dopo che la commissione censura ne aveva vietato la distribuzione sia nel 1949 sia nel 1950 (in Germania, invece, l'uscita avvenne soltanto nel 1963, mentre in Spagna addirittura nel 1984). Il punto, tuttavia, è che *Nodo alla Gola* risulta un film profondamente diverso da *Rope*. Il dialoghista-adattatore incaricato della stesura del copione per il doppiaggio italiano ha infatti riscritto radicalmente intere parti del testo, eliminando del tutto il tema controverso su cui si fonda l'intero film – e che costituisce anche un elemento centrale della poetica hitchcockiana – vale a dire quello dell'omicidio perfetto. Nella versione italiana, ciò che nell'originale è un omicidio premeditato, compiuto e rivendicato per motivazioni esplicitamente ideologiche, viene trasformato in un semplice incidente. Le battute in cui i due assassini affermano consapevolmente la propria azione criminale, la giustificano e ne esplicitano le ragioni vengono sostituite da dialoghi alternativi nei quali, al contrario, essi sembrano quasi rammaricarsi per l'accaduto, presentato come una disgrazia imprevista. È molto probabile che il limitato successo di *Nodo alla Gola* in Italia sia dovuto a questa riscrittura, che manipola e distorce completamente il senso del film. Dell'opera originale – scandalosa, provocatoria e con un forte contenuto politico – non resta quasi nulla: al suo posto c'è una semplice storia *noir*, in cui un personaggio muore per disgrazia e i due assassini si adoperano goffamente per non farsi scoprire. Questo esempio mostra chiaramente come il doppiaggio, come ogni forma di traduzione, possa essere utilizzato per nascondere, sopprimere o alterare il testo originale.

Ci sono, però, casi in cui il doppiaggio diventa una vera e propria forma di creazione artistica. Il lavoro del dialoghista-adattatore, che traduce il copione e lo adatta alle esigenze linguistiche e culturali della lingua di arrivo, unito a quello, fondamentale, del direttore del doppiaggio — che seleziona le voci, guida gli attori-doppiatori e supervisiona l'intero processo — può dare vita a risultati straordinari. Questi esiti non vanno necessariamente confrontati con l'originale per cercare equivalenze impossibili, ma vanno considerati come opere a sé stanti, pensate e realizzate nella lingua di arrivo. Un esempio emblematico è *Annie Hall* (1977) di Woody Allen: il lavoro creativo di Sergio Jacquier come dialoghista-adattatore, insieme all'interpretazione magistrale di Oreste Lionello nella voce di Allen, ha trasformato il doppiaggio in un'opera autonoma di grande valore artistico. È soprattutto nella resa della comicità di Allen, così originale e specifica, che Jacquier e Lionello danno il meglio di sé. I giochi di parole ricreati da Jacquier — come il celebre «io ti straamo, ti adamo, ti abramo», che traduce una semplice storpiatura del verbo *to love* nell'originale, o l'ancora più noto «ne resterà *inebreato*», messo in bocca a un biondissimo commesso di un negozio di dischi intento a vendere Wagner al paranoico protagonista che scorge ovunque tracce di antisemitismo — sono ulteriormente valorizzati dalla cadenza ripetitiva e balbettante di Lionello. Quest'ultimo ha ri-creato vocalmente Woody Allen con un tale trasporto da dichiarare di essersi sentito quasi posseduto dal suo spirito. Il sodalizio Lionello-Allen è proseguito felicemente negli anni, al punto che lo stesso regista ha riconosciuto di dovere gran parte del successo in Italia proprio al lavoro di Lionello.

È quasi scontato affermare che il “vero” Woody Allen sia diverso da quello italiano: una differenza inevitabile, dovuta ai differenti riferimenti linguistici e culturali del pubblico che lo fruisce in Italia rispetto a quello statunitense. L'Allen italiano, tuttavia, non è una versione impoverita o ridotta a macchietta dall'intervento di traduttori e doppiatori; è piuttosto un Allen la cui comicità riesce a raggiungere un pubblico diverso, pur conservando la medesima matrice comica e lo stesso spirito originario. Quando il doppiaggio si configura come un'opera artistica — e va dunque considerato a pieno titolo come una forma di traduzione — esso consente di trasmettere l'essenza di un autore in un contesto culturale altro, permettendo alla profondità del testo di continuare a vivere, seppur filtrata attraverso una lingua e una sensibilità differenti.



Illustrazione di **Gastone Mencherini**

# SANGUE, FEDE E SILENZIO

Le mafie, ancor prima di essere organizzazioni malavitose, sono sistemi di potere che adottano propri atti simbolici e un preciso linguaggio.

di Lara Ghiglione

**L**e mafie non sono soltanto organizzazioni criminali. Sono, prima di tutto, sistemi simbolici e culturali che si reggono su una grammatica precisa, fatta di parole, gesti, silenzi, rituali e immagini.

Le mafie non si limitano a esercitare potere e violenza: li rappresentano, li narrano, li fanno riconoscere. Ogni parola, ogni sguardo, ogni gesto ha un significato. Per questo, parlare del linguaggio mafioso significa parlare del potere, di come si costruisce consenso, si alimenta obbedienza e si perpetua un ordine sociale fondato sulla paura e sul privilegio.

## 1. La parola che crea il mondo

Nel linguaggio mafioso la parola non è quasi mai neutra. Il giuramento, il rito, il soprannome, la minaccia velata: ogni formula linguistica ha un valore. Dire “giuro” equivale a entrare in un’altra dimensione sociale e morale, dove la fedeltà al clan sostituisce quella alla comunità civile e, talvolta, alla famiglia naturale. In questo senso, il linguaggio delle mafie è una liturgia. Si fonda su un lessico sacrale, che nobilita il crimine e lo rende identità.

Ogni rito, ogni formula di affiliazione trasforma un individuo in “uomo d’onore”, creatura nuova che appartiene a una comunità chiusa e sacra. Il sangue, la fede e il silenzio sono i tre elementi della ri-nascita mafiosa. Le parole del giuramento “*se tradisco, bruci la mia carne come questa immagine*” rievocano la retorica religiosa del sacrificio.

Il linguaggio trasmette un modello di virilità, forza e appartenenza. Non è folclore ma pedagogia del potere. È la traduzione simbolica di una società che fonda l’obbedienza sull’emozione e sulla paura, che trasforma il crimine in valore, la lealtà cieca in virtù.

Il rito non è dettaglio ornamentale ma struttura di potere. “L’uomo d’onore” diventa tale perché un linguaggio lo crea, lo separa dagli altri, gli conferisce un ruolo, un nome e un silenzio da custodire.

## 2. Il sacro e il profano: Dio come garante del potere

Le mafie utilizzano la religione non come fede, ma come strategia di dominio. La Chiesa è un sistema da imitare: una struttura gerarchica, un codice morale e un apparato di simboli. Le processioni, i rosari, le immagini dei santi, i battesimi dei figli in Vaticano: tutto serve a costruire un’aura di legittimità morale. Il mafioso non si presenta come criminale ma come “uomo di valori”, che rispetta la famiglia, la Madonna e la parola data. Nella religione, trova la forma perfetta per giustificare la violenza come giustizia e la fedeltà cieca come virtù.

Quando la statua del santo si ferma davanti alla casa del boss, non c’è solo devozione: c’è un messaggio di consenso e subordinazione. Quando il corteo religioso rallenta davanti all’abitazione del capo, basta uno sguardo: la statua si ferma e il silenzio accompagna l’inchino.

Nel giuramento, sangue e fede si confondono: il rito del battesimo mafioso serve a redimere il male agito e a legittimarlo. Dio diventa così garante del potere mafioso. Le formule dei pizzini di Bernardo Provenzano “*che il Signore ci protegga e ci guidi*” mostrano una religione privata e utilitaria, dove la benedizione serve a nobilitare il dominio e a renderlo impunito.

È una spiritualità distorta, che confonde peccato e destino, e che sostituisce la legge civile con la volontà divina.

Solo dagli anni Ottanta, con figure come don Pino Puglisi e don Luigi Ciotti, la Chiesa ha cominciato a rompere pubblicamente questa complicità simbolica, restituendo alla parola “fede” un significato etico e civile.

### 3. Il silenzio come regola e minaccia

Il linguaggio mafioso vive anche di ciò che non viene detto. Il silenzio è una parola assoluta. È insieme difesa e offesa, segno di rispetto e di terrore. “*A megghiu parola è chidda ca nun si dici*” (la miglior parola è quella che non si dice) riassume una filosofia millenaria della chiusura e della paura come forma di controllo. Nell’universo mafioso, chi tace è uomo, chi parla è traditore. L’omertà diventa valore morale, misura dell’onore e garanzia di sopravvivenza. Il linguaggio del silenzio ha il potere di educare intere comunità all’obbedienza. Dove la mafia domina, la parola pubblica viene progressivamente prosciugata: le persone imparano a non denunciare, a non nominare, a non sapere. È un linguaggio che costruisce l’assenza di linguaggio.

Come spiegava Giovanni Falcone, “*la mafia è il regno dei discorsi incompleti*”. Le parole si usano a metà, i gesti completano ciò che il linguaggio non può dire. L’allusione sostituisce la dichiarazione, il proverbio maschera la minaccia. Questo uso selettivo e cifrato della lingua è anche un modo per riprodurre gerarchie: chi comprende il codice appartiene, chi non lo capisce resta fuori. È un linguaggio iniziatico, che serve a distinguere e a controllare. Ogni parola pronunciata deve essere necessaria e prudente, perché parlare troppo è già sospetto e la curiosità è “*anticamera della sbirritudine*”, come diceva Totò Riina. Chiedere diventa pericoloso, perché solo chi comanda può sapere.

Così, il linguaggio mafioso istituisce un ordine sociale basato sull’autorità incontestabile: la parola del capo non si discute, si interpreta. È una dinamica che somiglia a molte altre forme di potere autoritario dove il linguaggio serve più a definire i limiti del pensiero che a permetterne l’espressione.

### 4. Il corpo, la tavola, la festa

Ogni gesto mafioso ha una dimensione rituale, anche la più banale. Mangiare insieme, brindare, toccarsi le mani, sono atti che comunicano potere. La tavola è il palcoscenico della gerarchia: chi siede accanto al capo è parte del cerchio della fiducia; chi è invitato ma non sopravvive al pranzo diventa monito per tutti.

Il cibo, come il linguaggio, diventa codice: la “mangiata” è una riunione, la “carne” un segnale, il vino un simbolo di alleanza. Anche il cibo, dunque, è parola che comunica forza, controllo, virilità.

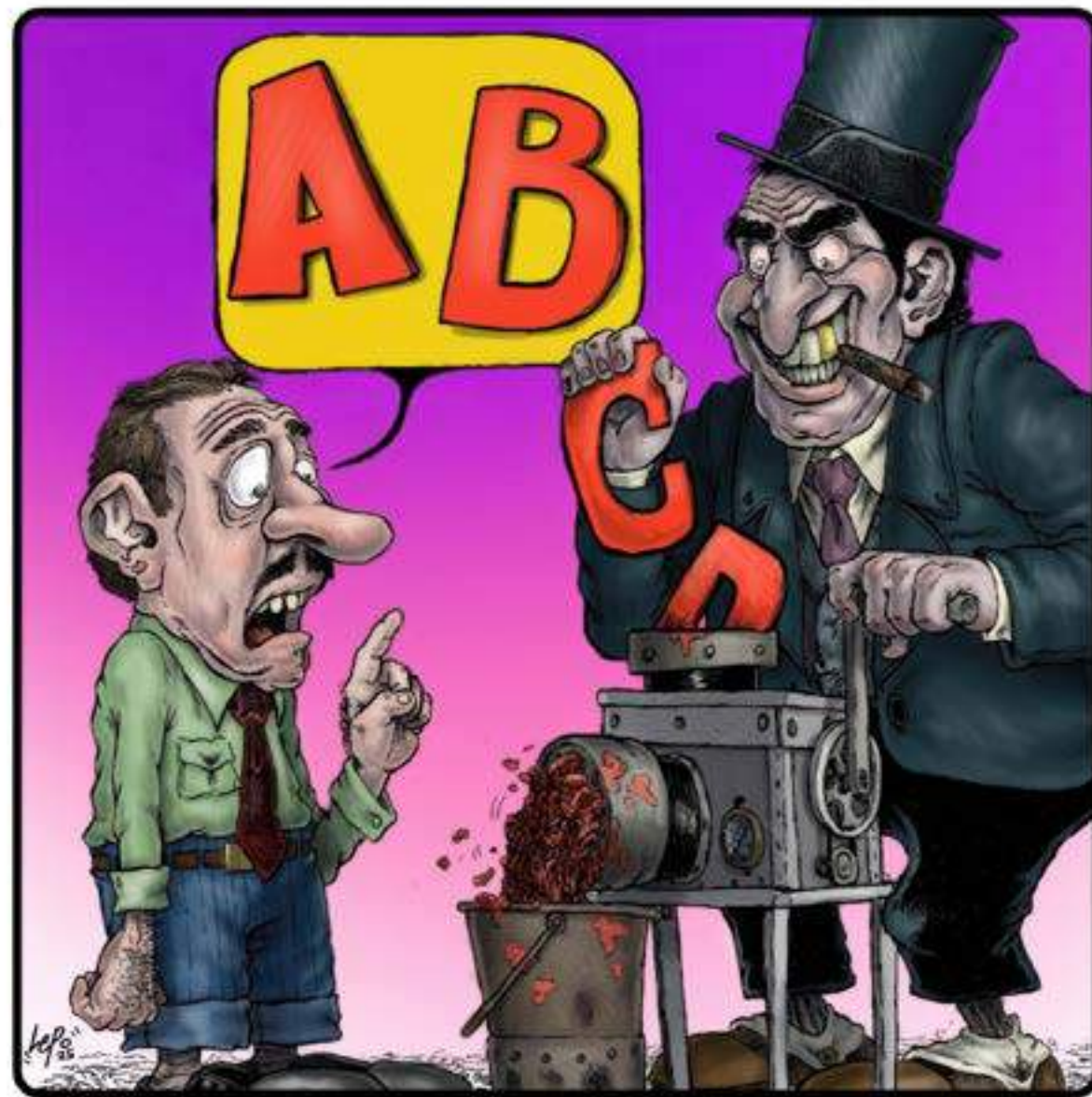


Illustrazione di **Luca Leporatti**

Le feste popolari, le processioni, i fuochi d'artificio, i funerali sfarzosi: tutto serve a ribadire visivamente il potere del clan sul territorio.

### 5. Dalle parole ai simboli digitali

Il linguaggio mafioso si è spostato dal dialetto dei pizzini alle chat criptate, passando dai social network, alle canzoni trap e neomelodiche. Nel mondo digitale, il codice dell'onore diventa virale, la minaccia acquisisce like, l'omertà diventa strategia comunicativa. Le organizzazioni criminali parlano attraverso simboli, emoji, video in cui il lusso e la virilità costruiscono una mitologia contemporanea.

Il boss camorrista oggi è influencer: veste di marca, mostra ricchezza e forza, promette rispetto e appartenenza. È una comunicazione che seduce e recluta, soprattutto i giovani. La parola mafiosa, prima pronunciata sottovoce, ora si esibisce, ma con lo stesso fine: costruire consenso e legittimare il potere.

**Il linguaggio mafioso vive anche di ciò che non viene detto. Il silenzio è una parola assoluta. È insieme difesa e offesa, segno di rispetto e di terrore.**

Nel linguaggio della rete si perpetua la stessa logica patriarcale e autoritaria: la donna è ridotta a ornamento, la forza coincide con la violenza, l'obbedienza con l'amore.

Il crimine si trasforma in estetica, e il potere in spettacolo. Questo passaggio dalla segretezza all'esibizione non segna una rottura, ma una continuità: è la stessa grammatica del dominio, adattata al linguaggio della contemporaneità. L'anonimato digitale è la nuova forma di omertà ma, allo stesso tempo, il web amplifica la capacità di diffondere

messaggi, costruire consenso e permette di infiltrarsi nei luoghi virtuali della socialità.

Le messengerie dei social diventano le nuove piazze di spaccio, come il dark e il deep web dove è possibile acquistare armi e pagarle con criptovalute.

Le mafie non temono la modernità: la piegano al proprio potere.

### 6. Rompere la grammatica mafiosa

Contrastare le mafie significa, prima di tutto, rompere il loro linguaggio. Parlare dove si impone il silenzio, nominare ciò che si vorrebbe occultare, restituire alle parole la loro funzione civile. La cultura della legalità nasce dal linguaggio: dal coraggio di raccontare e dal valore della parola pubblica.

È il contrario dell'omertà. È l'uso della voce come strumento di liberazione.

Per questo, la lotta alla mafia non è solo repressione giudiziaria ma è educazione linguistica e culturale. È insegnare a riconoscere le parole che comandano e quelle che liberano, le parole che uniscono e quelle che dividono. È imparare a nominare la violenza senza normalizzarla, a dare nome alle ingiustizie e a trasformare la paura in discorso collettivo.

Anche i media hanno un ruolo decisivo. Le canzoni, i film, le serie televisive costruiscono un immaginario che può alimentare o contrastare la fascinazione per le mafie.

Nel tempo, la figura del mafioso è divenuta una maschera culturale: dal romanzo classico, al cinema, fino ai boss delle serie televisive contemporanee. La spettacolarizzazione del male produce assuefazione: più la mafia viene raccontata, più rischia di essere normalizzata. E tuttavia tacere è peggio: il silenzio, ancora una volta, le darebbe forza.

Per questo raccontare la mafia è sempre un atto politico. Ma va fatto con precisione, rispetto per la verità e consapevolezza nell'uso delle parole. La parola, se usata male, può affascinare; se usata bene, restituisce dignità e giustizia. Giornalismo, letteratura e cinema hanno una responsabilità enorme: fornire una narrazione corretta delle mafie come male sociale da estirpare; insegnare a leggere i segni, a riconoscere le parole deformate dal potere, a comprenderne gli effetti sull'economia, sui diritti di chi lavora, sulla salute e sulla sicurezza delle persone.

La sfida è collettiva: le istituzioni, la scuola, i luoghi della cultura e del lavoro devono diventare i laboratori di una nuova alfabetizzazione democratica.

Perché l'antimafia non è solo repressione: è educazione, partecipazione, costruzione di senso.

È un processo collettivo che chiama ciascuno e ciascuna a scegliere da che parte stare.

Altri  
Linguaggi

# TE LA SEI BEVUTA? E SOPRATTUTTO, IN QUANTO TEMPO?

Come il linguaggio pubblicitario bypassa la ragione per offrirci non quello che siamo, ma quello che vorremmo essere.

di **Peppe Cirillo**

**S**e Lev Tolstoj si fosse presentato in un'agenzia pubblicitaria della Milano da bere (o anche della Milano da "scrollare" di oggi) con il manoscritto di *Guerra e Pace* sotto braccio, sarebbe stato accompagnato alla porta dalla security dopo i primi cinque minuti di riunione. «Lev, ascolta» gli avrebbe detto un Direttore creativo con gli occhiali dalla montatura spessa e le sneaker da collezione ai piedi. «Il concetto è potente. La guerra, la pace, la Russia, l'anima. Ci sta. Ma è lungo. È dannatamente lungo. La gente non ha tempo per il principe Andrej che guarda il cielo di Austerlitz per tre pagine. Hai tre secondi. Facciamo un video su TikTok: "Guerra? No grazie. Pace? Top". E ci mettiamo un logo color pastello. Che ne dici?».

Povero Tolstoj. La sua colpa sarebbe stata quella di ignorare la divinità suprema del nostro tempo: la Sintesi. La pubblicità è l'anti-Tolstoj per eccellenza. È la capacità di comprimere l'universo in una nocciolina, di raccontare un'epopea in un battito di ciglia. Se il romanzo scava, la pubblicità pattina. Ma pattina con una grazia talmente diabolica che alla fine, pur sapendo che è ghiaccio sottile, noi ci saliamo sopra e ci mettiamo a ballare.

È qui che inizia il grande inganno, o se preferite, la grande seduzione. Perché per convincerti a comprare un'auto che costa come un monocale, o una crema che promette di piallarti le rughe come un artigiano brianzolo pialla il legno, non serve la logica. Serve il cortocircuito.

Per capire come siamo finiti in questa centrifuga, bisogna fare un passo indietro, quando il tempo non era ancora una risorsa in via di estinzione. C'è stato un tempo in cui la pubblicità si *leggeva*. Se prendete in mano una rivista americana degli anni Cinquanta o Sessanta, o anche certi vecchi settimanali italiani ingialliti che si trovano nelle case di campagna, troverete degli annunci che oggi ci sembrano trattati di filosofia. C'era l'immagine, certo. Una bella macchina cromata, un frigorifero bombato. Ma sotto? Sotto c'erano colonne di testo. Scritte fitte fitte. Spiegavano il perché e il percome. Ti raccontavano la tecnologia delle sospensioni, la freschezza del luppolo, la trama del tessuto. David Ogilvy, il padre nobile dell'advertising, scriveva annunci per la Rolls-Royce che erano lunghi come racconti brevi. E la gente li leggeva! Aveva la pazienza, la curiosità, o forse semplicemente non aveva uno smartphone che vibrava in tasca ogni dodici secondi notificando che un cugino di secondo grado aveva postato la foto di una carbonara.

Oggi, quel "body copy" – così si chiama in gergo la parte scritta – si è eroso come una scogliera battuta dal mare. È stato mangiato dall'ansia. Il tempo a disposizione per catturare l'attenzione si è ridotto progressivamente: dai minuti, ai trenta secondi televisivi, fino ai tre secondi (scarsi) di un feed di Instagram. Siamo talmente bombardati da "compra", "offerta", "imperdibile", che il vero lusso è diventato il silenzio visivo. Pensateci. C'è una multinazionale di Cupertino che ha colonizzato il mondo con una mela morsicata. Nelle loro affissioni, spesso, non c'è scritto nulla. Non c'è scritto "Computer velocissimi e costosi" sotto quel logo. C'è solo una mela. O un telefono gigante. È un geroglifico moderno. Tu vedi quel frutto e pensi alla tecnologia. È un salto logico che farebbe impallidire Aristotele, ma per noi è naturale come respirare. È il codice visivo che bypassa la neocorteccia e va dritto al cervello rettile. Rosso? Coca-Cola. Giallo e rosso? McDonald's. Baffo curvo? Nike. Non stiamo leggendo, stiamo reagendo. La parola è diventata un orpello, un accessorio vintage. In certi casi, un'immagine ad alta definizione vale non più mille parole, ma mille euro di scontrino. Siamo cani di Pavlov vestiti bene, che salivano non al suono della campanella, ma alla vista di un logotipo su sfondo bianco.

Ma attenzione, perché questo linguaggio non è uguale dappertutto. Se la sintesi è globale, il dialetto della persuasione cambia a seconda del passaporto. Il linguaggio pubblicitario è un camaleonte sociologico: annusa l'aria del paese in cui si trova e adatta la menzogna – pardon, la promessa – alla cultura locale.

Prendete l'Italia. Il nostro scenario pubblicitario è ancora profondamente, disperatamente cattolico e mammone. Da noi vince il “volemose bene”. La famiglia è quasi sempre riunita attorno a un tavolo (che nessuno usa mai davvero tutti insieme alle sette di mattina, diciamocecelo), c'è il vapore che esce dalla zuppiera, c'è la nonna che approva, c'è un senso di protezione uterina. Il linguaggio è rassicurante, caldo, morbido. Il prodotto è un abbraccio. Spostatevi in Inghilterra o negli Stati Uniti, e il tono cambia drasticamente. Gli inglesi hanno l'ironia nel DNA e un cinismo di fondo che li salva dalla retorica. La pubblicità inglese ti prende in giro. Ti strizza l'occhio. Usa l'understatement, il non detto, l'umorismo surreale. Lì puoi vendere una birra dicendo

che probabilmente ti farà venire la pancia, ma

almeno sarai felice. In Italia una cosa del genere verrebbe bocciata dal marketing come “depotenziante”. E gli

americani? Loro sono i profeti del “You can do it”. Il pragmatismo a stelle e strisce. Il

linguaggio è assertivo, vincente, diretto. Ti vendono il Sogno. Non compri un paio di scarpe, compri la performance. Non compri un software, compri il dominio sul mercato globale.

Se l'italiano ti vende il passato (la tradizione, “come una volta”), l'americano ti vende il futuro. E poi ci sono i francesi, che

fanno categoria a sé, dove tutto deve avere quella patina di *allure*, di seduzione intellettuale o erotica, anche se stanno vendendo un formaggino spalmabile. Ogni nazione ha i suoi tasti dolenti e i suoi sogni proibiti, e la pubblicità li suona come un pianoforte ben accordato.

Ma attenzione, perché questo linguaggio non è uguale dappertutto. Se la sintesi è globale, il dialetto della persuasione cambia a seconda del passaporto. Il linguaggio pubblicitario è un camaleonte sociologico: annusa l'aria del paese in cui si trova e adatta la menzogna – pardon, la promessa – alla cultura locale.

Prendete l'Italia. Il nostro scenario pubblicitario è ancora profondamente, disperatamente cattolico e mammone. Da noi vince il “volemose bene”. La famiglia è quasi sempre riunita attorno a un tavolo (che nessuno usa mai davvero tutti insieme alle sette di mattina, diciamocecelo), c'è il vapore che esce dalla zuppiera, c'è la nonna che approva, c'è un senso di protezione uterina. Il linguaggio è rassicurante, caldo, morbido. Il prodotto è un abbraccio. Spostatevi in Inghilterra o negli Stati Uniti, e il tono cambia drasticamente. Gli inglesi hanno l'ironia nel DNA e un cinismo di fondo che li salva dalla retorica. La pubblicità inglese ti prende in giro. Ti strizza l'occhio. Usa l'understatement, il non detto, l'umorismo surreale. Lì puoi vendere una birra dicendo

che probabilmente ti farà venire la pancia, ma almeno sarai felice. In Italia una cosa del genere verrebbe bocciata dal marketing come “depotenziante”. E gli

americani? Loro sono i profeti del “You can do it”. Il pragmatismo a stelle e strisce. Il linguaggio è assertivo, vincente, diretto. Ti vendono il Sogno. Non compri un paio di scarpe, compri la performance. Non compri un software, compri il dominio sul mercato globale.

Se l'italiano ti vende il passato (la tradizione, “come una volta”), l'americano ti vende il futuro. E poi ci sono i francesi, che

fanno categoria a sé, dove tutto deve avere quella patina di *allure*, di seduzione intellettuale o erotica, anche se stanno vendendo un formaggino spalmabile. Ogni nazione ha i suoi tasti dolenti e i suoi sogni proibiti, e la pubblicità li suona come un pianoforte ben accordato.

E qui arriviamo al vero salto quantico degli ultimi anni. Perché se prima c'era la televisione, che era un altare unidirezionale (lei parlava, noi ascoltavamo), oggi c'è il caos calmo dei social media. L'offline e l'online non sono più due mondi separati. Si sono fusi in un abbraccio mortale. La contaminazione è totale. Avete notato come sono

cambiati i cartelloni per strada? Prima ti davano tutte le informazioni. Oggi, spesso, sono criptici. Ti lanciano un amo visivo, una frase a metà, un hashtag. Perché? Perché il loro scopo non è informarti lì, sul marciapiede mentre aspetti il tram. Il loro scopo è farti tirare fuori il telefono. Il cartellone fisico è diventato un “teaser” per il contenuto digitale. È la “call to action” perenne. La pubblicità televisiva ti rimanda al sito, il sito ti rimanda alla pagina Instagram, la pagina Instagram ti rimanda a un video su YouTube dove un tizio, che fino a ieri non conosceva nessuno ma oggi ha tre milioni di follower, ti spiega perché non puoi vivere senza quell'aspirapolvere.

Il linguaggio si è “memeizzato”. Le aziende non parlano più come istituzioni, cercano di parlare come il tuo compagno di banco scemo delle medie. Usano lo slang, sbagliano apposta la grammatica per sembrare “autentici”, cavalcano i trend del momento. Se domani va di moda ballare con un gatto in testa, state pur certi che entro 48 ore vedrete un brand di assicurazioni che fa ballare il suo amministratore delegato con un felino sul capo. È una rincorsa patetica e geniale allo stesso tempo. La pubblicità non crea più cultura (come faceva ai tempi del Carosello), la insegue col fiatone, cercando di appropriarsi del linguaggio dei ragazzini per vendere prodotti ai loro genitori.

Ma come fanno, in fin dei conti? Come riescono questi stregoni a entrare nella nostra testa, sia che usino un manifesto 6x3 sia che usino una Story di 15 secondi? Non serve scomodare Freud o Jung, anche se i pubblicitari, i manuali di psicologia, se li sono letti eccome. Hanno capito una cosa fondamentale, una verità che noi cerchiamo di nascondere sotto il tappeto: noi ci sentiamo incompleti. La pubblicità non ti vende il prodotto. Quasi mai. Quello è il trucco per gli ingenui. La pubblicità ti vende la versione migliore di te stesso. Non compri un profumo; compri la possibilità di essere irresistibile come Charlize Theron che cammina nell'oro, eterea e potente. Non compri solo un caffè in capsule; compri l'illusione di avere il carisma sornione di George Clooney. Bevi quella tazzina e spera, in un angolo recondito del tuo cervello, che quel sorso di espresso ti trasformi da impiegato del catasto a star di Hollywood con villa sul lago di Como. Il testimonial non sempre è un garante della qualità, è un pontefice laico che trasferisce la sua aura sacra sull'oggetto profano. È idolatria pura, solo che al posto dei vitelli d'oro abbiamo le macchine ibride e le creme idratanti.

E poi c'è la lingua. La lingua della pubblicità. È un italiano geneticamente modificato, studiato in laboratorio per essere indistruttibile. Pensate agli slogan. “Dove c'è Barilla c'è casa”. Non è una frase, è un assioma. È una legge fisica inconfutabile. Se sei in un deserto del Gobi, disidratato e solo, e trovi un pacco di fusilli numero 98, *puf*, magicamente appaiono quattro mura, un tetto e magari pure un gatto che fa le fusa. “Just do it”. Fallo e basta. Un imperativo categorico che Kant si sogna. Tre monosillabi che ti tolgono ogni responsabilità di pensiero. Non riflettere, agisci. Compra. Corri. Suda. Queste frasi ci entrano in testa e ci restano appiccicate come la resina dei pini al mare. Sono le nostre filastrocche, i nostri proverbi 2.0. Chi di noi, almeno una volta, non ha

**Il linguaggio della pubblicità, in fin dei conti, è il linguaggio della speranza confezionata. È un patto faustiano moderno**

detto “Du gust is megl che uan”? Abbiamo sostituito l’endecasillabo dantesco con il claim del Maxibon. Forse, in fondo, ci meritiamo l’estinzione culturale, ma tant’è: funziona.

È un linguaggio vampiro, che saccheggia la cultura alta e la cultura bassa, le frulla e te le serve ghiacciate. Prende la rivoluzione sessuale e la usa per venderti i jeans (ricordate «Jesus Jeans» e quel «Chi mi ama mi segua»? Uno scandalo geniale che fece infuriare il Vaticano e vendere milioni di pantaloni). Prende l’emancipazione femminile e la usa per venderti assorbenti o cioccolatini, trasformando le lotte per i diritti civili in un pretesto per concedersi uno snack. La pubblicità è una spugna cinica: assorbe le tensioni sociali, le ripulisce, le confeziona e te le rivende. Oliviero Toscani, con i suoi scatti per Benetton, ha fatto scuola e scandalo: ha preso il razzismo, l’AIDS, la guerra, la morte - tabù intoccabili - e li ha messi sui cartelloni stradali. Ci ha presi a schiaffi mentre andavamo al lavoro in tangenziale. Era etico? Chissà. Era efficace? Dannatamente sì. Ci ha costretto a guardare, e nel mentre, colpevolmente, a ricordarci il marchio di maglioni.

Eppure, c’è qualcosa di commovente in tutto questo circo. Riguardiamo certe vecchie pubblicità del *Carosello*. C’era l’Omino coi baffi, c’era Calimero piccolo e nero. C’era un’innocenza, una lentezza narrativa che oggi non esiste più. Quelle storie duravano minuti. Si prendevano il tempo di farti sorridere prima di dirti “compra”. Oggi la pubblicità è ansiogena, specchio dei tempi che corrono. “Affrettati”, “Solo per oggi”, “Ultimi pezzi”, “Swipe up prima che scada”. È un linguaggio che ti mette fretta, che ti instilla la paura di perdere l’occasione (quella che i giovani, con un altro acronimo terribile, chiamano FOMO: Fear Of Missing Out - Paura di essere tagliati fuori).

Ma il meccanismo di base resta immutato: la promessa. Viviamo in un mondo complicato, faticoso, spesso deludente, dove le bollette aumentano e i treni sono in ritardo. La pubblicità ci offre una parentesi di perfezione. Nel mondo degli spot, il pavimento brilla sempre con una sola passata di straccio (mentre a casa tua devi sfregare come un condannato), i bambini non urlano e non si tirano il purè ma sorridono macchiandosi di sugo (che tanto va via subito, grazie alla molecola attiva), e le famiglie si svegliano tutte insieme, pettinate e felici, con la luce del sole che entra a taglio manco fosse una cattedrale gotica, per fare colazione al Mulino Bianco. Sappiamo che quel mulino non esiste, o se esiste è pieno di turisti giapponesi e non di fate mugnaie. Ma ci piace crederci. Abbiamo *bisogno* di crederci.

Il linguaggio della pubblicità, in fin dei conti, è il linguaggio della speranza confezionata. È un patto faustiano moderno: io ti do la mia attenzione (sempre più scarsa), i miei dati personali (sempre più preziosi) e il mio stipendio; tu, in cambio, dammi l’illusione che la vita possa essere semplice, profumata, divertente e risolvibile con un click. O con un tocco sullo schermo.

Dunque, ti ho convinto? Probabilmente no. Non ho usato jingle orecchiabili, non ho messo belle donne o uomini scolpiti tra un paragrafo e l’altro, non ho usato colori fluo e questo articolo dura ben più di 30 secondi. Ho fallito tutte le regole base del marketing moderno. Ho chiesto al tuo cervello di restare acceso per più di un minuto, un crimine di questi tempi. Ma se sei arrivato a leggere fino a qui, forse è perché, in fondo, anche tu sei stanco della sintesi brutale, della velocità a tutti i costi, della dittatura dell’immagine che non spiega ma ordina. O forse, più semplicemente, stavi aspettando che alla fine ti vendessi qualcosa, perché ormai ci siamo abituati così. Mi spiace deluderti. Qui non si vende niente. Per la felicità, citofonare altrove. O provate a rileggervi *Guerra e Pace*. È lungo, è faticoso, non ha figure. Ma almeno, quando arrivate alla fine, quella roba lì vi rimane dentro per sempre. Non scade dopo 24 ore come una Story di Instagram.



Illustrazione di **Manlio Truscia**

Altri  
Linguaggi

# LA PAROLA DISEGNATA.

## Storia e redenzione di un medium negletto

Il rapporto tra il fumetto e il rinnovamento culturale negli anni tra i Settanta e gli Ottanta si fonda su un'antica vocazione democratica del raccontare per immagini e parole.

di Daniele Barbieri

**G**li anni tra la fine dei Settanta e i primi Ottanta sono caratterizzati in Italia da una fertile e inedita convergenza tra un nutrito gruppo di giovani autori desiderosi di rinnovare le modalità comunicative del fumetto e un vasto pubblico giovanile che li sosteneva, apprezzandone e acquistandone le produzioni. Autori e lettori, oltre all'età, avevano in comune un retroterra politico e culturale, quello dei movimenti della sinistra, soprattutto "extraparlamentare", che si erano andati ripetutamente costruendo e sciogliendo dal '68 in poi, con il brillamento finale del Settantasette bolognese.

Nella prospettiva di una presa di distanza dall'industria culturale, il fumetto godeva all'epoca di alcuni pregi. A differenza del cinema, e un po' come il romanzo, il fumetto non richiedeva grandi investimenti economici da parte di chi lo faceva, che si poteva quindi sentire del tutto libero da eventuali richieste della produzione. E poi, soprattutto, sino a poco tempo prima, e certamente sino alla generazione precedente, il fumetto era stato disprezzato e tenuto ai margini della cultura riconosciuta: proprio questo gli dava adesso una patente potenziale di controultura, di cultura alternativa a quella dominante – ed era così già solo per le sue specifiche come linguaggio, ancora a monte di come lo si utilizzava.

Tutto ciò non nasceva dal niente. C'erano stati gli esperimenti soprattutto francesi dei Sessanta, e l'esperienza alternativa (anche politicamente) dell'underground americano. In Italia c'era stata *Linus*, che aveva fatto conoscere gli uni e l'altra, ma aveva anche promosso in generale la qualità e il rinnovamento, stringendo dal 1970 in poi, sotto la direzione di Oreste Del Buono, anche una sorta di alleanza con la sinistra giovanile, sino a diventarne una sorta di organo non ufficiale. Altre riviste dello stesso tipo, nate come imitazioni di *Linus* (*Eureka*, *Il Mago...*), spesso di qualità complessiva di poco inferiore, non avevano stretto un simile rapporto – e fu perciò a *Linus* (e *AlterLinus*, sua diretta emanazione) che i nuovi autori si diressero primariamente per pubblicare.

Certo, la sinistra giovanile di quegli anni ebbe anche i suoi romanzi e i suoi film, ma quello con il fumetto fu un rapporto speciale, che si andò progressivamente esaurendo con il riflusso degli Ottanta, man mano che si esauriva pure la speranza in una rivoluzione (almeno culturale). Nonostante le maggiori difficoltà commerciali, non si esaurì invece la vena creativa del fumetto, che trovò in seguito altre strade, come il riuscito esperimento del formato graphic novel.

Negli anni tra i Settanta e gli Ottanta, il fumetto si affermava dunque in Italia perché rappresentava una novità e una potenziale alternativa al potere editoriale (e quindi culturale). Portava con sé dei generi tradizionalmente (anche) propri, come l'umorismo, l'avventura, la fantascienza e invitava a esprimere il presente attraverso la loro mediazione – come si può vedere da uno dei primi capolavori di quegli anni: *Le straordinarie avventure di Pentothal*, di Andrea Pazienza, dal 1977, a cavallo tra quotidianità rivoluzionario-studentesca bolognese e fantascienza e avventura. E pure questo era un'ondata di novità, rispetto agli ambiti assestati delle narrazioni (tipicamente romanzesche o cinematografiche); ma erano in gioco anche una serie di altri elementi, più specificamente legati alle caratteristiche del linguaggio.

Per esempio, la presenza fondamentale dell'immagine. I fumetti non erano stati insegnati a scuola, la quale, al contrario, tipicamente li aveva osteggiati. A scuola si studiava Italiano, e dunque letteratura italiana, e si imparava a odiare Dante e Manzoni – salvo dover fare, personalmente e dopo, enormi sforzi per recuperare la loro

grandezza al di fuori dei paraocchi scolastici. La cultura ufficiale era cultura letteraria; un campo in cui aveva fatto breccia il cinema, non solo per i suoi innegabili meriti ma anche e soprattutto per il suo altrettanto innegabile indotto economico. Ma l'indotto economico del fumetto non era nemmeno lontanamente paragonabile.

All'uscita di *Apocalittici e integrati*, nel 1964, Umberto Eco era stato a più riprese attaccato dalla cultura ufficiale per aver applicato serie metodologie di ricerca a oggetti non altrettanto seri. Eco ebbe facilmente ragione dei suoi oppositori dimostrando che si possono dire cose interessanti e utili anche rispetto ad argomenti futili, e, pur parlando anche di canzonette, non intendeva per questo elevarle al livello della grande arte. Ma quando parlava dei fumetti, di Caniff e soprattutto di Shultz (ma non dei fumetti di supereroi), il suo tono cambiava, ed era presente anche una netta difesa del valore artistico. Chi criticava Eco non faceva, in fin dei conti, che difendere la tradizione, e la tradizione era la letteratura scritta. Poi magari c'era anche la pittura, e quindi l'arte visiva – ma che non si confondessero le due cose! Due universi differenti, con regole ed estetiche differenti.

Il fumetto non è però un misto di letteratura e pittura. Il suo fare uso dell'immagine è diverso da quello della pittura, o almeno da quello che la pittura ha prediletto negli ultimi cinque secoli. È interessante osservare come il Rinascimento arrivi a condannare e disprezzare delle pratiche che nel Medioevo erano correnti: Vasari, per esempio, condanna esplicitamente Buonamico Buffalmacco, che, nel suo Trionfo della Morte del Camposanto di Pisa, nonostante l'evidente straordinaria qualità artistica, non si trattiene da inserire cartigli e filatteri nella composizione, cioè – diremmo oggi – didascalie e fumetti.

Il fatto è che, come tutti i pittori del Medioevo, Buffalmacco realizzava immagini che erano pensate per accompagnare l'attività dei predicatori, cioè non fatte per essere semplicemente contemplate, ma per valere come elemento visivo di una narrazione verbo-visiva, sostegno visivo del racconto. Questo racconto era orale, ma era talmente implicito che la presenza di qualche elemento scritto non veniva sentita come spuria – semmai come un modo per dare maggiore vivacità a una scena che doveva comunque colpire il suo pubblico.

La cultura medievale era (relativamente) democratica. In ogni caso, i cicli affrescati e i predicatori che ne facevano uso parlavano a tutti gli strati culturali della popolazione, agli ignoranti come ai dotti. Il Rinascimento, con tutti i suoi pregi, è anche l'epoca di una riaffermazione dell'aristocrazia, e soprattutto di una concezione maggiormente aristocratica della cultura. Ed è questo l'orizzonte in cui si muove Vasari, condannando la popolare associazione tra immagine e parola, e relegandola a ruoli marginali, certamente bassi.

Ci vorranno tre secoli per superare l'impasse – salvo l'anticipazione settecentesca delle stampe popolari di William Hogarth, nella precocemente democratica Inghilter-

ra – nell'Ottocento inglese (di nuovo lì), con le sue riviste satiriche. Evidentemente, un linguaggio che sappia raccontare anche attraverso le immagini si rivolge a un pubblico più ampio – e non a caso è l'America di fine Ottocento il luogo in cui il fumetto vero e proprio nasce, là dove c'erano meno pregiudizi culturali che in Europa, e maggiore diversità tra i lettori. Anche perché, ormai, sono del tutto soddisfatti due requisiti necessari: un'ampia alfabetizzazione dei lettori, che possano costituire un mercato, e una tecnica di stampa assestata, che permetta di includere a basso costo anche le immagini.

Quando il fumetto vero e proprio nasce, ci sono già stati diversi decenni (soprattutto in Inghilterra, ma anche in Francia) di riviste che pubblicano narrazioni per immagini: didascalie e figure che raccontano, di solito con finalità umoristiche. Quello che nasce specificamente nel 1895 è il balloon, la nuvoletta. Non è un dettaglio da poco. Il balloon permette di fare parlare direttamente i personaggi, rendendo il racconto a fumetti più simile a quello teatrale che a quello del romanzo: ecco che il fumetto è una mes-

sa in scena, come il teatro, ma una messa in scena che si legge, su carta, per conto proprio (non seduti in platea o loggione in un ritrovo collettivo). È stampato come il romanzo ma è vivido come il teatro.

Se gli manca la presenza degli attori, e il movimento, qualcosa gli viene restituito dalle invenzioni grafiche: la caricatura, i segni di movimento, i segni di espressione. E poi, la sua natura stessa gli permette, progressivamente, una serie di ibridazioni. Dal 1905, con *Little Nemo in Slumberland*, Winsor McCay dà

il via all'utilizzo, nel fumetto, di una serie di caratteristiche sviluppate nell'universo della pittura, a partire da un uso scenografico della prospettiva e dalla progettazione complessiva di pagina come un organismo visivo unitario, benché non smetta affatto di essere articolabile narrativamente come sequenza di singole vignette. Dagli anni Trenta varie modalità di rappresentazione pittorica entrano in serie come *Flash Gordon* di Alex Raymond, a sorreggere la sua vocazione epica e mitologizzante; ma soprattutto Milton Caniff incomincia a far vedere come si possa far uso di una serie

**Negli anni tra i Settanta e gli Ottanta, il fumetto si affermava dunque in Italia perché rappresentava una novità e una potenziale alternativa al potere editoriale (e quindi culturale).**

di tecniche sviluppate nel cinema, opportunamente riadattate per il diverso medium.

Il legame con il cinema non ha mai più smesso di essere fertile per il fumetto, pure se, epoca dopo epoca, scuola per scuola, possono essere stati diversi gli elementi su cui costruire l'analogia – anche perché, nel frattempo, il cinema stesso si è trasformato. Senza smettere di guardare al cinema, quando Will Eisner inventa la graphic novel, sul finire dei Settanta, il fumetto sta incominciando a mutuare tecniche narrative anche dal romanzo, aumentando spesso il peso delle didascalie narrative.

Una conquista dietro l'altra, il fumetto si è dunque costruito una complessità linguistica di enorme spessore, ed è proprio sulla scoperta e sulla rivendicazione di questa complessità che c'è stata l'esplosione del fumetto d'autore in Italia alla fine dei Settanta. Ma la storia non è finita lì. Sotto alcuni aspetti, in un certo senso, è anzi proprio lì incominciata. È infatti quello il momento in cui il fumetto ha assunto la consapevolezza di essere uscito da una fase di (attribuita) minorità culturale, non avendo niente da invidiare alle forme d'arte espresse in linguaggi diversi. C'era ancora da fare per conquistare una reale accettazione dalla cultura ufficiale, ma adesso erano in campo tutti gli elementi per iniziare a lavorarci.

Quando Lorenzo Mattotti realizza *Fuochi*, nel 1984, mette in forma un testo di dichiarata ascendenza cinematografica, ma che fa largo uso di tanta visività della pittura del Novecento, e che ha gli andamenti e i ritmi di un grande romanzo, epico e insieme intimistico. Eppure non è che una storia a fumetti.

Questa capacità di impossessarsi di significati, di evocazioni, assestate in diverse altre arti nel corso della loro storia non è una specificità del fumetto. La ritroviamo infatti in qualche misura in ciascuna arte. Ma il fumetto è stato in qualche modo costretto ad affrettare i tempi: è nato tardi, senza la forza commerciale del cinema. Gli era necessario trovare continuamente nuove vie di espressione, giocando sul massimo numero di sponde possibili.

Adesso, con il dominio del formato graphic novel, è forse l'accostamento al romanzo, la tensione verso il romanzo, a rappresentare la modalità più fertile. Ma è fertile proprio perché il fumetto non è il romanzo, come non è il cinema, la pittura o l'illustrazione. Gli echi delle altre arti risuonano in maniera diversa perché diverso è il campo di riferimento, e diverso è il modo di comporli tra loro.

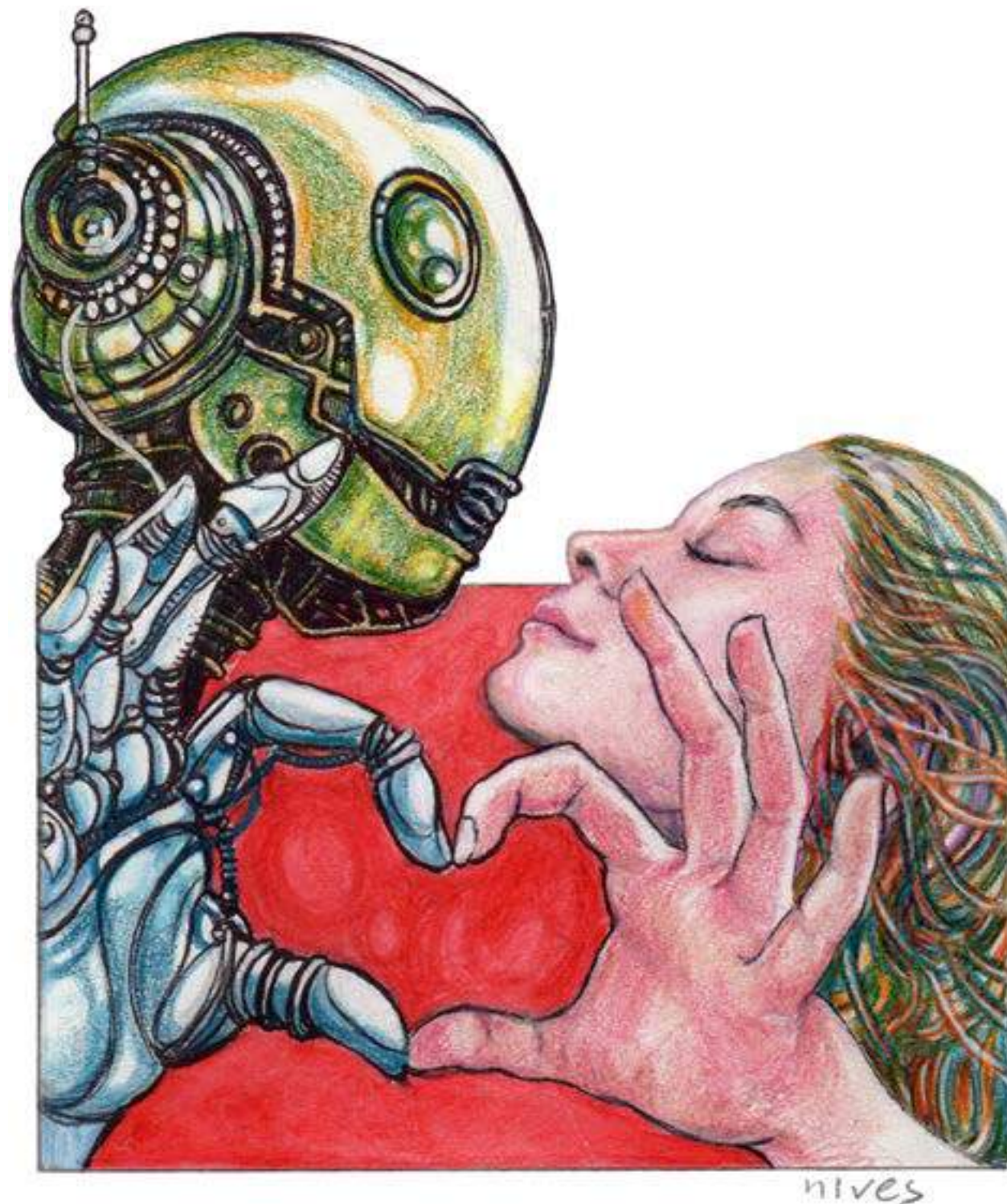


Illustrazione di **Nives Manara**

Altri  
Linguaggi

# DALL'ETERE DELLA RAGIONE ALLE RAGIONI DELL'ETERE

Il linguaggio radiofonico nel grande labirinto comunicativo

di Alfredo Pasquali

**“V**erba volant, scripta manent”, antico proverbio che ci ricorda la differenza tra il testo scritto e le parole al vento. Un tema cruciale per la radio, in quanto primo mass media della storia umana. Precedentemente l'informazione era affidata ai giornali, comunque letti solo dalle élite borghesi in un mondo popolato per lo più da masse analfabete. Per il popolo infatti la notizia era affidata ai cantastorie, ai notabili del paese o alle omelie dei preti: è cosa nota come molti proletari portati come carne da macello verso le trincee del 15/18 nemmeno fossero a conoscenza dello scoppio della prima guerra mondiale. Invece, dai primi esperimenti di Guglielmo Marconi alla prima stazione radio

commerciale USA del 1920, dai Radio Days di Woody Allen alle Web Radio, sempre di più evidente si è palesato il tema della comunicazione via etere accessibile a tutti. La radio è qualcosa di nuovo sotto il sole, anzi d'antico: infatti questa innovazione tecnologica divide con la bicicletta il primato di essere come l'Araba Fenice, quella che risorge sempre dalle sue ceneri. Al pari della due ruote, nata col diciannovesimo secolo, anche la radio è stata data periodicamente per morta. Come infatti giustificare la fatica di pedalare, quando il motore a scoppio ci risparmia il sudore facendoci andare molto più veloce? Come altresì giustificare la radio quando con la televisione oltre all'audio arriva anche l'immagine? Eppure oggi constatiamo come la bici sia lo strumento privilegiato per combattere l'inquinamento e il traffico delle città, rispetto alle ingombranti automobili, così come verificiamo quanto la radio non sia il parente povero della tv, ma un media ben distinto con proprio utilizzo e linguaggio. Lasciando in garage la due ruote, è facile osservare quanto sia distante il piccolo schermo televisivo dall'apparecchio radiofonico; infatti la tv ha una natura intrinsecamente invasiva, mentre la radio è strutturalmente pervasiva. La televisione pretende tutta la nostra attenzione davanti a uno schermo seduti sul divano, mentre la radio possiamo ascoltarla in auto, a passeggio, al lavoro, come sottofondo mentre studiamo, al mare o ai monti. Questo utilizzo flessibile del mezzo radiofonico lo salva dall'impero televisivo, ma impone delle regole. L'ascolto radiofonico è per lo più legato a una attenzione parziale, non continuata, attenta ai segmenti di trasmissione a dispetto dell'intero programma. Questo obbliga chi costruisce format radiofonici a creare trasmissioni certamente coerenti nel loro insieme, ma altresì recepibili in tratti separati, quasi un domino di parole e musica. Chi trasmette al microfono deve essere conscio di non trovarsi in un contesto di conferenza pubblica, con una platea convenuta appositamente attenta al linguaggio parlato e al corpo del relatore, quanto di entrare in punta di piedi in un auditorio per lo più dedito ad altre faccende. Il senso del limite è la prerogativa di ogni buon speaker dell'etere. La grande alleata del linguaggio radiofonico è la fascinazione del suono della voce o della musica. L'assenza di immagini è sostituita dalla potenza dell'evocazione mentale scatenata nell'ascoltatore sia tramite l'uso del suono parlato che delle note.

La mente dell'ascoltatore si appropria di voci e suoni e forma le immagini dentro di sé, tra desideri, malinconie, fantasmi e speranze.

La tv non ha questa magia: prendete una radio a onde medie, sintonizzatela a caso su varie frequenze straniere notturne con linguaggi sconosciuti, voci incomprensibili, musiche lontane. Nulla di decifrabile ma comunque portatrice di un senso potente di cose perdute e di malinconie inquietanti. A confronto accendete una televisione azzerandone il volume: ciò che vedrete non vi susciterà nulla se non un senso povero di anime morte, zombi in uno schermo privo di senso.

L'immagine appiattisce, il suono esalta.

Tutto nella radio è linguaggio a partire dalla musica, non a caso definita da Schopenhauer come la filosofia dell'inconscio, che sta al mezzo come l'acqua sta al corpo umano, costituendone l'ottanta per cento dell'organismo.

Anche con l'avvento di computer e di conseguenti piattaforme musicali c'è chi ha pronosticato il declino del mezzo radiofonico. Ma ancora una volta la triste profezia è stata smentita dalla vitalità della comunicazione via etere. Perché affidarsi per esempio alle scelte altrui in campo di playlist musicali, quando possiamo più comodamente sceglierci da soli la compilation da un qualche sito on line? In realtà non è la quantità ma la qualità a fare da discriminante per la comunicazione e l'elemento forte del rapporto tra chi parla al microfono e l'ascoltatore sta proprio nella relazione, nella voce che accompagna, che presenta la programmazione, una fidelizzazione con lo speaker che ne fa quasi un compagno di giornata, una sorta di motore di ricerca in carne e ossa che ci informa e ci propone i suoi tesori. Ovviamente

il ragionamento si sposta sulla qualità dello speaker e dei suoi programmi, così come

si misura tra i vari gusti ed esigenze di chi ascolta, assegnando alla varietà delle stazioni radiofoniche il compito di assecondare le diverse aspettative d'ascolto.

I decaloghi comunicativi che regolano le trasmissioni radiofoniche per tutte le emittenti si differenziano invece quando entriamo nelle mission delle singole radio. Nel lontano 1976, all'atto della liberalizzazione della emittenza radiotelevisiva dal monopolio di stato, la sinistra rivoluzionaria

fece una previsione che si dimostrò azzeccata, valutando negativamente quella delle televisioni, troppo costose economicamente per essere gestite dal basso, mentre si puntò decisamente sulle nuove radio libere in quanto gestibili dai movimenti con molta creatività ma poca spesa. Il tempo fu galantuomo e il pionierismo televisivo durò assai poco e con poche novità comunicative e trasmissioni ridotte troppo spesso a televendite o film pornografici. Così la miriade di antenne televisive finì in pochi anni nelle mani di potenti network, a cominciare dalla Mediaset berlusconiana.

**La televisione pretende tutta la nostra attenzione davanti a uno schermo seduti sul divano, mentre la radio possiamo ascoltarla in auto, a passeggio, al lavoro, come sottofondo mentre studiamo.**

Al contrario le nuove radio, fatte di improbabili strutture costruite in casa, puntarono proprio sulla fantasia, la musica e l'informazione. Precedentemente a queste, la comunicazione tra chi trasmetteva e l'ascoltatore, buona o cattiva che fosse, era monodirezionale dagli studi Rai di Milano o Roma all'ascolto. L'unica eccezione concessa era quella delle famose lettere al direttore, comunque filtrate e senza possibilità di replica. Invece con le radio libere le voci della strada, dei movimenti, del vicino di casa entrarono nel dialogo col telefono, scoprendo realtà ben al di fuori dell'ingessato scenario sociale imposto dalla rete di stato. Difficile oggi valutare l'impatto di questa rivoluzione perché, col seguire dei decenni, *la voce del padrone* si è impossessata di questo dialogo camuffandolo come la vox populi, la mascherata urlata della "gggente" fatta da comparse vocianti che tutti i giorni da tv e radio ululano contro la luna a mai contro il potere. In quegli anni pionieristici la radio in realtà si era fatta strumento di quell'anelito di libertà che percorse tutti gli anni settanta e che viveva l'informazione ufficiale come una vera e propria camicia di forza imposta ai movimenti emancipatori. Fu così che molte radio libere si nutrono delle voci dei movimenti studenteschi, degli operai, delle donne e delle lotte antimperialiste.

Di quell'epopea comunicativa, ben simboleggiata dalla disobbediente "Radio Alice", rimangono ahimè ben pochi esempi in Italia. Le sconfitte della sinistra in questo paese, le difficoltà economiche e burocratiche determinate dalle varie leggi imposte al settore, il conformismo culturale e l'appiattimento pigro sugli stilemi più facili, hanno desertificato il panorama delle emittenti nazionali al di fuori dell'intrattenimento puramente commerciale.

Non potendo sopprimere la fantasia e la qualità dell'emissione, la voce del padrone ha dato vita a una foresta di suoni governati dalle major discografiche, un frastuono creato ad arte per nascondere i pochi alberi della voglia di trasgressione comunicativa. Come in tanti altri settori della vita civile un diluvio di novità tecnologiche cerca continuamente di prendere il sopravvento sul senso profondo di fare le cose. Con l'intelligenza artificiale si corre il rischio di affossare anche gli ultimi aneliti del calore umano. L'ideologia tecnicista e modernista predica un nuovo rinascimento grazie a incredibili computer onnipotenti. Ma, anche se e quando l'intelligenza artificiale raggiungerà la sua massima perfezione, rimarrà comunque un immenso data base, potendo così solo lavorare per facilitare, migliorare o velocizzare il già conosciuto, incapace di sbagliare e di uscire dai binari precedenti, quando grandi intuizioni rivoluzionarie sono nate proprio da questi errori che il genio di pochi ha tradotto in nuove finestre sul futuro. Dall'imperfezione nasce la possibilità di uscire dagli schemi e inventare nuove prospettive...

Come allora resistere a questo assedio del *nuovo che avanza*? Sopravvive chi non si compiace dell'isolamento della gente delle città dalla vita reale, magari ricercando

per reazione un linguaggio elitario, quasi un profumo per pochi ascoltatori sedicenti superiori. Non apocalittici, ma nemmeno integrati, rincorrendo le mode del momento in nome di una modernità a tutti i costi. Il linguaggio e i suoi contenuti non devono stare a rimorchio dell'esistente, ma nemmeno troppo avanti, evitando il rischio di non essere capiti dall'ascolto o, al meglio, rinchiusi in concetti come quelli del "pazzo" o del "santo", comunque estranei alla vita dei più. L'obiettivo di una efficace comunicazione non sta nel rincorrere il pensiero dominante, ma nemmeno nel camminare troppi passi avanti, ma vive nel "radical pop" o nel "diversamente normale", nei famosi tre passi in avanti, quelli che cercano di valorizzare quel tanto di radicalità e trasgressione presente nelle persone, contrastando la narcosi di un sentimento molto spesso sopito che invece va risvegliato contro i padroni dell'etere e dell'immaginario. Un'antica lezione leniniana che si rinnova anche in un mondo mediatico che mai il rivoluzionario russo ha potuto conoscere.

Chi fa radio indipendente allora non è l'ultimo giapponese nella foresta della comunicazione moderna, ma un pericoloso sabotatore del pensiero costituito, ben conscio di essere un piccolo Davide contro il gigantesco Golia, ricordando però la lezione dei sandinisti secondo la quale anche la luce di un piccolo cerino, nel buio della ragione generale, si vede anche da lontano.

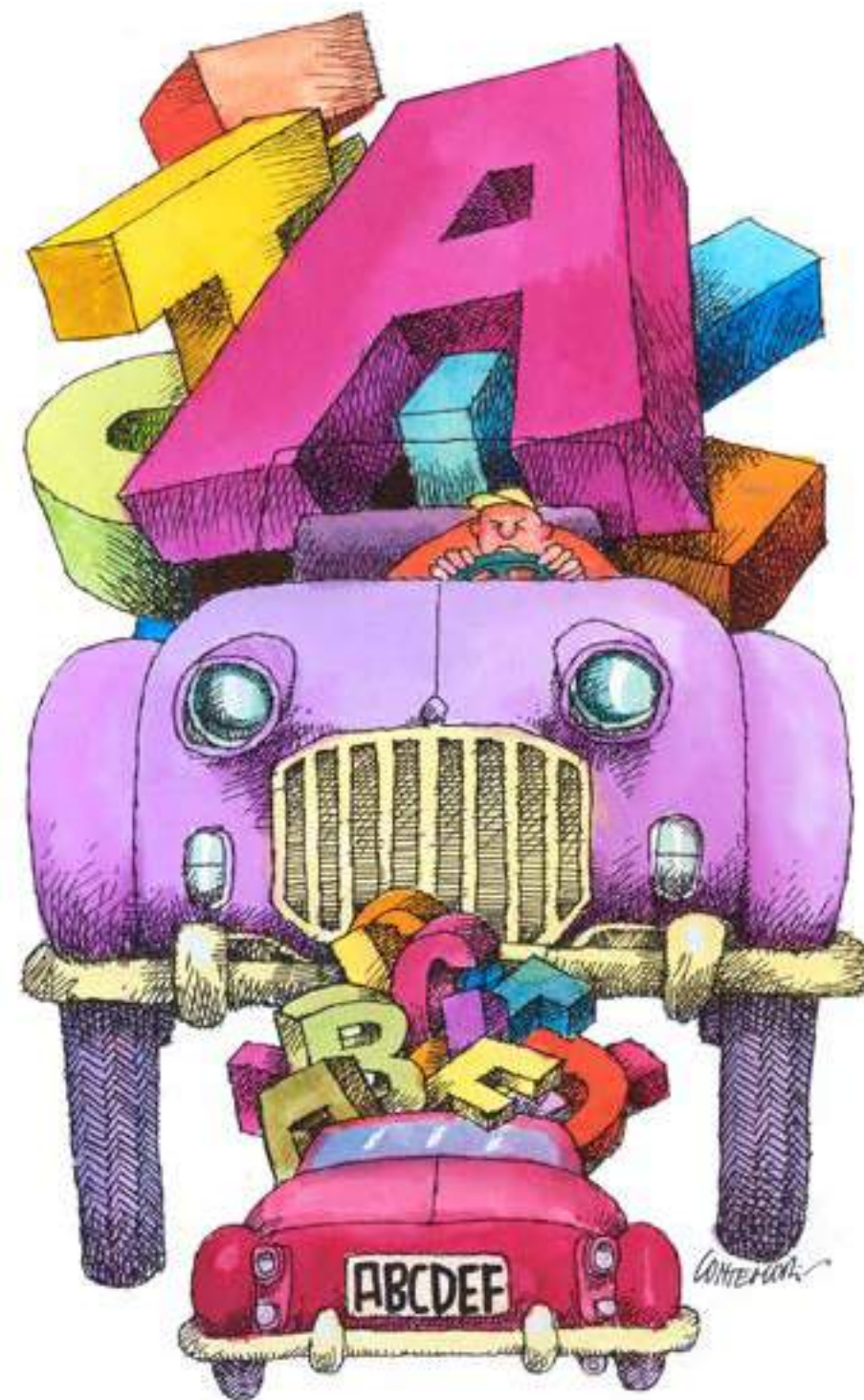


Illustrazione di **Lido Contemori**

Altri  
Linguaggi

# SEGNI, SGUARDI E SEMI: IL MIO MONDO VISIVO

Dalla Lingua dei segni al percorso positivo di costruzione identitaria, accettazione e valorizzazione della sordità.

di Nicola Della Maggiora

**M**i chiamo Nicola Della Maggiora, e la mia storia è profondamente intrecciata con la Lingua dei Segni Italiana (LIS), la mia lingua madre, e con l'esperienza di essere la terza generazione di persone sorde nella mia famiglia. Questa radice trigerazionale ha fatto sì che la mia identità si sviluppasse in una cultura totalmente visiva, un mondo dove la comunicazione, l'arte e il pensiero sono plasmati dall'occhio e dal movimento. Fin dai primi mesi di vita, ho comunicato non a voce o tramite gesti casuali, ma attraverso i segni strutturati della LIS, arrivando alla mia prima "parola", il segno per 'mamma', già a quattro mesi. Questa esperienza

sottolinea una verità essenziale: la LIS non è un surrogato, ma una lingua completa e ricca, che opera su un canale visivo-gestuale, dove la comunicazione non è mediata dal suono, ma da immagini, forme e movimenti.

Crescere in questo ambiente familiare, dove la LIS era la lingua esclusiva in ogni momento della vita, a tavola, durante i giochi, in viaggio, mi ha fornito radici solide: l'identità, la comunità, la famiglia. Queste sono le basi da cui ho tratto tutta la mia vita e il mio percorso. Come con una lingua vocale si percepisce il tono con l'orecchio, con la Lingua dei Segni si "ascolta" attraverso lo sguardo. Sono le immagini, le forme e la dinamica che ci entrano negli occhi a costituire per noi l'equivalente del suono, un'esperienza sensoriale e comunicativa unica. La LIS, dunque, è il tronco forte su cui ho costruito il mio essere, alimentato dalle radici profonde della mia famiglia, tre generazioni di Sordi, e da cui sbocciano i fiori della mia arte: il Visual Vernacular, la poesia segnata e le performance che trasformano la lingua in immagini vive e condivise.

Il confronto con il mondo udente, tuttavia, mi ha presto rivelato l'esistenza di un pregiudizio doloroso e radicato. Ricordo con chiarezza un momento che mi segnò profondamente: ero l'unico studente sordo in una scuola di udenti, con il cuore colmo di sogni: volevo diventare attore e insegnante, usare la mia lingua, la LIS, per comunicare, emozionare, ispirare. Eppure, davanti a me, un'insegnante mi guardò con incredulità e una forma di disprezzo che ancora oggi risuona nelle mie memorie. Mi disse, senza esitazione: *"Sei sordo, non parli nemmeno, usi questa lingua di segni... come farai a diventare attore? Sarebbe impossibile."*

Quelle parole caddero come macigni sul mio cuore. In un istante, la mia identità, la mia passione, il mio entusiasmo per la vita sembrarono messi in discussione. Non era solo una critica al mio percorso scolastico: era un rifiuto della mia stessa esistenza, un messaggio implicito che il mio modo di essere, nato dalla mia famiglia, dalla mia cultura, dalla mia lingua, non fosse accettabile, non fosse degno.

Per un momento, sentii le mie radici vacillare, come un albero sradicato da un terreno che conosceva bene. La frustrazione era intensa: come potevo crescere, prosperare, esprimere chi ero, in un mondo che non vedeva il valore della mia lingua, della mia cultura, della mia identità? Il dolore era acuto, ma nello stesso tempo accese in me un fuoco silenzioso: la consapevolezza che dovevo resistere, che il mio valore non dipendeva dalla comprensione o dall'approvazione altrui, ma dalla forza delle mie radici, dalla ricchezza della mia lingua e dalla bellezza della mia creatività.

In quel momento di profonda solitudine, capii che il percorso sarebbe stato arduo,

Illustrazione di **Bazzac**

che la mia lotta sarebbe stata personale e collettiva, ma anche che esisteva dentro di me una forza invisibile e potente: la capacità di trasformare quel dolore in arte, in lingua, in storia, in vita.

È qui che ha avuto inizio il mio percorso di Deafhood. Questo termine non si riferisce alla condizione audiologica, ma al percorso positivo di costruzione identitaria, accettazione e valorizzazione della sordità. Aggrappandomi alle mie radici familiari e linguistiche, ho potuto fortificare il mio tronco. Ho trasformato la sordità da presunto ostacolo in un elemento di orgoglio e auto-affermazione. Ho lavorato per tutta la mia vita per smantellare quel pregiudizio, decidendo di diventare il protagonista assoluto della mia storia e raggiungendo i sogni che mi si volevano negare. Ho dimostrato che, contrariamente a quanto pensava l'insegnante, l'essere sordo non solo non impedisce di diventare un artista o un educatore, ma offre una prospettiva e strumenti comunicativi unici.

La Lingua dei Segni è ricca quanto, se non di più, qualsiasi lingua vocale, soprattutto nel campo dell'arte. Non è solo un mezzo per tradurre parole da un idioma all'altro: è una lingua completa e autonoma, con grammatica, sintassi e regole proprie. A differenza delle lingue vocali, che si ascoltano con le orecchie e si producono con la voce, la LIS si vede con gli occhi e si esprime con le mani, il corpo e il volto. Ogni segno è costruito con attenzione: forma delle mani, orientamento, movimento, espressione facciale e uso dello spazio diventano strumenti per creare significato.

La Lingua dei Segni non si limita a indicare concetti astratti: attraverso il corpo e lo spazio, costruisce un linguaggio visivo in 4D, spaziale e performativo, in cui ogni gesto può comunicare azioni, emozioni e relazioni, simile per alcuni aspetti a un linguaggio cinematografico. Questo rende la Lingua dei Segni non solo uno strumento di comunicazione quotidiana, ma anche un mezzo potente per l'arte e la narrazione.

Una delle caratteristiche più distintive è l'impersonamento (role shifting): il segnan-te può entrare nel ruolo di un'altra persona, di un animale o perfino di un oggetto, riproducendo gesti, espressioni, posture ed emozioni. Così, non si racconta semplicemente ciò che è accaduto, ma lo si mostra direttamente con il corpo, creando una narrazione immediata, chiara e coinvolgente, con un impatto visivo simile a quello del teatro o del cinema.

Nella comunicazione quotidiana, l'impersonamento è utile per riportare dialoghi o raccontare brevi storie; nella letteratura visiva della LIS, poesia, teatro, danza e storytelling, diventa una tecnica artistica centrale. La LIS permette così di dare forma a un mondo intero attraverso la vista e il corpo, unendo potenza linguistica, valore estetico e significato culturale.

Come osserva il linguista Cuxac, la LIS organizza i segni in unità complesse e iconiche, che rappresentano azioni, persone e forme, creando strutture narrative coerenti e altamente espressive. È proprio da queste possibilità che nasce il terreno fertile per forme artistiche come il Visual Vernacular, dove la lingua diventa movimento e immagine pura.

Il Visual Vernacular (VV) – dove il termine *vernacular* indica il linguaggio quotidiano – è l'apice della performance visiva: un'arte che si vive con gli occhi e con il corpo, non con le orecchie. Il suo nome, "Vernacolo Visivo", rivela la sua essenza: nasce all'interno della Comunità Sorda e racconta storie in un linguaggio unico, fatto di gesti, espressioni facciali, movimento nello spazio, metafore visive, zoom e moviole, dove ogni dettaglio ha significato.

Qui non si traducono semplicemente parole in segni: i concetti diventano immagini, azioni e emozioni, prendono vita davanti allo spettatore, che non guarda solo una rappresentazione, ma vede la storia accadere davvero. Il corpo dell'artista diventa narratore, protagonista, scenografia e macchina da presa insieme: ogni movimento racconta, emoziona e connette chi osserva alla cultura, alla creatività e all'esperienza visiva della Comunità Sorda.

Il VV unisce teatro, mimo, poesia visiva e perfino cinema: l'artista può impersonare persone, animali o oggetti, muoversi nello spazio per mostrare azioni, relazioni ed emozioni. In questo modo diventa un linguaggio quasi universale, comprensibile anche a chi non conosce la LIS, perché comunica con immagini, gesti e movimenti riconoscibili da tutti. In pratica, il Visual Vernacular trasforma la lingua in arte.

L'artista, nel Visual Vernacular, non usa i segni tradizionali della LIS per nominare oggetti o persone. Non dice "casa", ma diventa la casa, ne imita la forma, il movimento, la presenza nello spazio. Si fonde con ciò che racconta, trasformando il corpo in attore, regista e scenografia allo stesso tempo. È come vedere un film dal vivo, dove ogni gesto, sguardo e movimento costruisce la storia davanti ai nostri occhi.

Per me, questa arte rappresenta i frutti e le foglie del mio albero, sempre in movimento: la creatività e la vitalità che crescono dal tronco della mia identità sorda e dalle radici profonde della mia famiglia. È un richiamo artistico che coltivo fin dall'infanzia e che continua a fiorire ogni volta che racconto una storia con il corpo e con gli occhi.

La mia performance sul *Soffione* incarna questa arte e la sua funzione sociale. Ho scelto la vita del soffione come metafora diretta della Comunità Sorda. Il componimento mostra l'atto di strappare il soffione dal giardino con disprezzo. Tuttavia, questo atto non lo distrugge, ma ne diffonde i semi, garantendone la crescita e la fioritura in altri luoghi. Questa è una chiara allusione alle discriminazioni oraliste e ai soprusi che la Comunità Sorda ha subito per anni, culminati nel divieto di usare la Lingua dei Segni o nell'essere considerati "incapaci" per le azioni più semplici della vita quotidiana (come guidare). Il messaggio è potente: il tentativo di soppressione ha fallito. Anni di lotta e rivendicazione di diritti hanno portato al nostro essere presenti oggi, pienamente affermati. Il seme strappato è rifiorito, e la LIS è qui. La Comunità Sorda è la protagonista di questa rivendicazione storica.

Il mio invito finale è a riconoscere e accogliere il Deaf Gain. Questo concetto rovescia il modo tradizionale di pensare alla sordità.

Non si tratta di "perdita" o di mancanza, come spesso viene visto nel mondo udente, ma di un guadagno culturale, linguistico e cognitivo. Essere sordi offre esperienze uniche: la percezione visiva diventa più intensa, il corpo diventa strumento principale di comunicazione, e la Lingua dei Segni permette di esprimere pensieri, emozioni e concetti in modi che le lingue vocali non possono fare.

Quando parliamo di protagonisti Sordi, intendiamo le persone Sorde non come spettatori passivi della propria vita o di quella della comunità, ma come autori e protagonisti della propria storia. Sono loro che creano arte, letteratura, teatro, poesia e Visual Vernacular; sono loro che guidano la cultura sorda e costruiscono ponti con il mondo udente. Essere protagonisti significa prendere in mano la propria voce e la propria identità, valorizzare la propria lingua e la propria cultura, e mostrare che il contributo delle persone Sorde è ricco, creativo e indispensabile per tutti.

**La Lingua dei Segni non è solo un mezzo per tradurre parole da un idioma all'altro: è una lingua completa e autonoma, con grammatica, sintassi e regole proprie.**

La Lingua dei Segni non è una proprietà esclusiva delle persone Sorde, ma un patrimonio disponibile a chiunque voglia apprenderla. Conoscere e usare la LIS non è solo un gesto di cortesia o inclusione: è un'opportunità per arricchire la propria esperienza comunicativa, per pensare e percepire il mondo in modi nuovi, e per scoprire un linguaggio visivo e creativo che supera i limiti dell'udito.

Inoltre, attraverso il VV, anche storie antiche o miti lontani possono essere percepiti in tutta la loro intensità simbolica e affettiva, non solo compresi cognitivamente. Per la persona sorda, ma anche per chi osserva, il corpo diventa il luogo originario della conoscenza: ogni gesto, ogni espressione, ogni movimento è significato, emozione e narrazione.

In questo senso, imparare la LIS e avvicinarsi al VV significa entrare in un'esperienza sensoriale nuova, scoprire modi diversi di pensare, comunicare e percepire la realtà. È un invito a sperimentare un linguaggio dove la creatività, la bellezza e la cultura si fondono, aprendo le porte a mondi visivi, condivisi e profondamente umani.

Vi invito a spegnere per un istante il "mondo dei rumori e delle conversazioni vocali" e a entrare in questo universo visivo. Immaginate un albero maestoso, le radici profonde nelle generazioni passate, il tronco solido della LIS che sostiene l'identità, e i fiori vivi e colorati del Visual Vernacular che si aprono davanti ai vostri occhi. Questo albero non appartiene solo alle persone sorde: appartiene a chiunque voglia apprendere, guardare, sentire con gli occhi e lasciarsi sorprendere. Prendetevi per mano con questa lingua e questa cultura, e lasciate che vi mostrino un mondo visivo, creativo e senza confini, dove la comunicazione diventa arte e ogni gesto è un ponte verso nuove possibilità.

**Link alla performance "Soffione":**

<https://www.instagram.com/p/CeLraIwvYkX/>



Illustrazione di **Massimo Presciutti**

# LE PAROLE SONO TRASFORMISTE

Ogni società modifica i significati delle parole per renderle coerenti coi propri pensieri-guida.

di Natalino Balasso

**L**a più antica etimologia conosciuta della parola “giudice” deriva da un’espressione indoeuropea che suona più o meno “Djeu-dick”, e sta a significare “Chi indica il cielo col dito”. Levare l’indice al cielo è il gesto che ancora oggi utilizziamo quando pronunciamo frasi sentenziose. Oggi, in una società laica, il giudice non indica più le vie del cielo per stabilirne le leggi sulla terra, ma quella parola ne ha fatta di strada prima di arrivare fino a noi; migliaia e migliaia di anni e di chilometri e ha significato, di volta in volta, cose leggermente o pesantemente differenti.

La parola è il potente strumento che abbiamo elaborato per esprimere un concetto;

meno parole conosciamo, meno concetti riusciamo a esprimere. Va detto però che la parola “esatta” non esiste: tutto, nel linguaggio, è adattato e adattabile. Persino la lingua non è mai definitiva, persino il dialetto. Nella vita rurale di un tempo accadeva di vedere oggetti trasformarsi e mutare di funzione e così capitava di vedere la rete di un letto diventare il cancelletto dell’orto, perfettamente adattata al suo nuovo significato. Così sono le parole, che nascono da sonorità che riproducono dapprima suoni naturali, metafore del mondo fisico; poi si sviluppano, permettendo all’oggetto fisico di diventare simbolo concettuale di altri oggetti; poi maturano, inserendo l’immagine di quella parola in nuovi ambiti e così l’albero della foresta diventa l’albero della nave, l’albero a camme dell’automobile, ma può diventare anche l’albero genealogico, che è un concetto un po’ più astratto.

Quando i concetti diventano più complessi e cominciano a indicare sentimenti, moti dell’anima, idee sul mondo, diventano ambigui e travisabili. A questo punto la parola non è più un fatto oggettivo, ma viene ad assumere i significati soggettivi di chi la ascolta. Alcune parole prendono il significato contrario di quello iniziale o comunque un significato distorto.

Vediamo alcuni esempi.

La parola “buonista” nasce per indicare una persona ipocrita e bigotta, che ostenta comportamenti buoni e devoti per nascondere la malvagità delle proprie intenzioni. Il buonista, stando al significato del suo nomignolo ha sempre un altro scopo, uno scopo perlomeno opaco. Potrebbe essere, il buonista, una persona che si fa sempre vedere in occasioni pubbliche col rosario in mano e mostra devozione e generosità in presenza di testimoni; salvo poi detestare poveri e stranieri, bastonare gli straccioni una volta lontano dall’attenzione della comunità. Oggi, per molte persone, il significato originario è completamente distorto fino ad indicare come “buonista” chiunque sia semplicemente “buono”, chiunque abbia atteggiamenti accoglienti nei confronti degli stranieri. Oggi, il buon samaritano della parabola diventerebbe il samaritano “buonista”.

Ma il linguaggio potrebbe anche rivelare inconsciamente i caratteri di una determinata società, potrebbe nascondere retaggi di privilegi e di dipendenza, di dominanza e di sudditanza. Sono stati fatti studi, a volte travisati ma molto importanti, su come il linguaggio possa rivelare il rapporto diseguale fra i generi. La “donna delle pulizie” è una frase che viene spesso pronunciata come una parola sola, dando per scontato che le pulizie spettino al genere femminile. Tempo fa c’era la donnadicasa, da non confondersi con la donnadistrada, espressioni che stanno a indicare non solo un ruolo ma addirittura un luogo in cui la donna poteva o non poteva stare. La donna dell’uo-



Illustrazione di **Leonardo Cemak**

mo che comanda poteva avere un piccolo potere: nell'Emilia dell'epoca rurale c'era il "rezdor", che significa il "reggitore", si tratta di un dipendente che fa le veci del padrone nelle campagne, aveva potere decisionale e stabiliva i compensi ai braccianti; ma rimaneva fondamentalmente un servitore. Sua moglie era la "rezdora", la reggitrice, che comandava le donne, governava la casa, si occupava della dispensa. Oggi, nei dialetti emiliani, la rezdora, è termine usato ironicamente per indicare una donna che fa i lavori di casa.

Ma il linguaggio svela anche sentimenti inconsci, non confessati, inconsapevolmente opposti al significato che si vorrebbe dichiarare. Pensiamo al termine "inclusività": apparentemente questa parola sembra democratica ed egualitaria, ma colui che include è sempre in possesso del contenitore in cui includere l'incluso. Concettualmente, il termine inclusività racchiude un significato di potere decisionale: noi possiamo includerti nel nostro gruppo e questo significa che possiamo anche escluderti; in parole povere la tua partecipazione alla nostra società non dipende dal fatto che sei un essere simile a noi, ma da una nostra benevolenza nei tuoi confronti, che ci rende dunque superiori a te.

Pur partendo da buone intenzioni, l'idea di una trasformazione imposta del linguaggio rappresenta un obbligo calato dall'alto ed è piena di trappole l'idea di un linguaggio socialmente "corretto". Sono le società autoritarie quelle che impongono un linguaggio prima che la cultura di quelle società ne abbia preso coscienza. Un lavoro serio partirebbe dal basso e non dall'alto, comincerebbe dalla scuola, intanto dando alla scuola il valore educativo che dovrebbe avere e poi rendendo gli studenti coscienti dell'importanza dell'uso delle parole. Se si lavorasse in questo senso, cambierebbe prima la coscienza della società e poi, magicamente, il linguaggio si trasformerebbe da solo.

# STRANE COMBINAZIONI

Suggerimenti surrealiste e richiami alle teorie dell'OuLiPo nelle macchine combinatorie di Berlinghiero Buonarroti.

**Intervista all'artista Berlinghiero Buonarroti  
a cura di Giuseppe Ciarallo**

**B**erlinghiero Buonarroti è uno dei massimi esperti in tema di Teorie del Comico, di Humour e di Storia del Movimento Surrealista. Nel 1967 è tra i fondatori del Gruppo Stanza e svolgerà per molti anni attività di produzione di serigrafie artistiche. Nel 1971 è cofondatore, redattore e disegnatore satirico della rivista di umorismo grafico Ca Balà. Tra le sue numerose pubblicazioni vi sono *Atlante dell'ottica illusa* (1989); *Aga Magéra Difúra, Dizionario delle Lingue immaginarie* (1994); *Encyclopaedia Heterologica* (1998); *Forse Queneau (Chenò), Enciclopedia delle Scienze anomale* (1999).

**D.** Visto il tema sul quale è incentrato il secondo numero della nostra LibRivista, e cioè "La parola e i linguaggi" direi di concentrarci su quegli elementi – nella sua copiosa produzione letteraria e culturale – che più attengono a questo specifico argomento: il volume *Aga magéra difúra, Dizionario delle Lingue immaginarie*, scritto con Paolo Albani e pubblicato da Zanichelli nel 1994, e le straordinarie macchine combinatorie che ho avuto il piacere di ammirare nel suo studio/archivio. Ma partiamo da *Aga magéra difúra*. Quando e con quale scopo nasce la particolarissima idea che vi porta alla ricerca di lemmi e parlate artificiali, completamente inventati a tavolino?

**R.** Il fascino di scovare oltre 800 lingue artificiali, come l'Esperanto, aventi lo scopo utopico di unire in un'unica favella tutti gli individui del mondo; oppure andare alla ricerca di lingue parlate solo da piccoli nuclei, per arrivare a rintracciare, addirittura, la lingua parlata da una sola persona. Ciò ha permesso di ampliare il campo di ricerca in ben venti ambiti (Lingue filosofiche, segrete, tattili, aliene, ludiche ecc.). Le 2900 voci spaziano dal mondo della poesia a quello del fumetto; dalle arti visive al cinema, alla letteratura, alla musica ecc.). Il volume, che ha avuto un certo successo, ed è stato tradotto anche in francese, collezionò un centinaio di recensioni sui più importanti giornali. Addirittura Umberto Eco, in occasione della prima edizione italiana, dedicò al volume un'intera "Bustina di Minerva", il 4 novembre 1994.

**D.** Ma veniamo all'altro argomento, e cioè quello delle sue macchine combinatorie. Innanzitutto vorrei che ci spiegasse come sono fatte, da quali elementi sono composte e come funzionano tecnicamente quelle che a prima vista sono del tutto simili a delle slot machine.

**R.** Le mie macchine combinatorie, costruite in copia unica in legno nell'arco di 25 anni, sono state da me realizzate con l'aiuto determinante dell'amico Massimo Bigagli, autore dei disegni tecnici della maggioranza dei prototipi. Sono composte, a seconda dei casi, da tre a otto ruote che girano azionate da una manovella. Sulle singole ruote sono state applicate delle parole, coerenti con l'argomento della macchina stessa, che vanno a comporre, in maniera casuale, una frase di un qualche significato possibile.

**D.** Una volta conosciuto il meccanismo è interessante capire come le sia venuta l'idea di realizzare la prima macchina che combinando casualmente le parole riuscisse a creare delle frasi, magari senza senso ma con una costruzione sintattica corretta.

**R.** L'idea iniziale è scaturita proprio dall'ibridazione fra una slot machine e un congegno di carta per mezzo del quale, ruotando i due cartoncini con cui era composto,

Illustrazione di **Lido Contemori**

permetteva di visualizzare le formule delle figure piane geometriche e di quelle solide. Senz'altro Raymond Queneau è il più famoso fra i costruttori di macchine combinatorie letterarie ma il più importante ideatore di questo genere di macchine creative è il filosofo catalano Raimondo Lullo nato alla fine del XIII secolo che nella sua opera *Ars Magna* (1274) illustra vari metodi di memoria per ricordare ed elaborare le sue infinite conoscenze enciclopediche. Le «volvelle» di Lullo, nel significato di «volgere», per via del loro moto circolare, derivavano dalle più antica espressione «zairja», termine arabo medievale di un dispositivo di carta o legno utilizzato in astrologia per divinazioni. Ma oltre a Lullo, nel volume di Vittorio Santoianni *Le artificiose rote. Dieci macchine combinatorie di Berlinghiero Buonarroti*, sono catalogati altri 33 autori di meccanismi combinatori degli ultimi 10 secoli.

**D.** E ora veniamo alle sue dieci Macchine combinatorie. Ce le vuole illustrare in tutti i loro contenuti, magari in ordine cronologico...

**R. 1 - «DISCOMBINATORIUM» (1998)**

Il fascino emanato dai nomi di scienze immaginarie, che il Collegio di patafisica di Parigi usa nel suo organigramma, ha dato l'impulso per la costruzione della prima Macchina, costruita nel maggio 1998. Mescolando 74 affissi e suffissi greci, ha la capacità di produrre i nomi di 14.864 discipline anomale o pseudo scientifiche, completamente inventate. Come ad esempio «Tauto Allelo Logia» che è lo studio dell'eguaglianza degli opposti, oppure «Aniso Sofia» che è la scienza del diseguale.

**2 - «DISCONFINATORIUM» (1998)**

È uno strumento luminoso che genera la denominazione di nuove scienze di confine, vale a dire saperi ipotetici elaborati fra due discipline date. La macchina produce 84.100 pseudo scienze che vanno ad aggiungersi alle 411 indisciplinate di partenza presenti nell'*Encyclopedia Heterologica*, libro d'artista da me ideato nel 1998. Il libro ipotizza una classificazione del sapere negativo. Ecco alcune delle pseudo-scienze prodotte, ognuna delle quali sottintende una bibliografia o studi specifici a essa dedicati: «Incongruenze apparenti delle forme ipotetiche», «Spaesamento delle discipline estemporanee», «Museologia immaginaria della farnetologia».

**3 - «LA FAVOLA SENZA FINE» (1998)**

È una Macchina che serve a creare una vera e propria Novella dello stento, che dura tanto tempo e che non finisce mai... È composta da 5 ruote, ognuna delle quali contiene 106 lemmi. La prima accoglie il soggetto della storia, la seconda un aggettivo, la terza l'azione che viene fatta o subita, la quarta contiene l'aggettivo determinativo, la quinta un avverbio che permette di continuare la frase.

Una balena opportunista fu spellata con gioia mentre  
al mercato una ballerina ottantenne fu squartata con giubilo ma  
al ministero una bambola pazza fu tinta con godimento e intanto  
alla fiera un gondoliere filosofo fuggì con la cravatta ma  
in salotto una gallina profetica galleggiò con la trappola mentre...

#### 4 - «BREVETTARIO» (2000)

È una macchina per la progettazione di Macchine Celibi. Ipotizza nomi di macchinari inutili. Capace di raggiungere 13 miliardi 832 milioni 255 mila e 776 diverse tipologie di marchingegni, pari a 106 alla quinta potenza ( $106^5$ ). È composta, infatti, da 5 ruote ognuna delle quali ha 106 lemmi. La prima ruota ha voci che descrivono il tipo di macchina: Macchinario, Limatrice, Elevatore, Distributore... La seconda contiene la tipologia del macchinario: a brugola, a biella, ad acqua... La terza descrive l'uso a cui è destinata la macchina: per innaffiare, per guarire... La quarta descrive l'oggetto su cui agisce: le amnesie, la prostata, la gastrite... La quinta riguarda l'aggettivazione dell'oggetto: suscettibile, seminaristica, lunatica...

Esempi di Macchine celibi prodotte:

- Estrattore a biella per impomatare la gastrite magnetica
- Condensatore a camme per duplicare l'obesità familiare
- Amplificatore a turbina per stimolare le emorroidi lunatiche

#### 5 - «BLACK LIGHT MACHINE» - «LA LUCE NERA» (2001)

Produce aforismi eteroclitici, vale a dire strani. La macchina è composta da 6 ruote ognuna delle quali ha 144 lemmi. È capace di produrre 8.916 miliardi di aforismi. Originariamente si chiamava «Oroscopo dello spirito», in quanto ogni aforisma suggeriva un comportamento per la giornata.

Ecco alcuni esempi:

- Omaggiare i ladri laboriosi fa riscoprire un'affettuosità ragionevole
- Braccare i dentisti boriosi sviluppa un'ilarità tracotante
- Bastonare i pacifisti alcolizzati fa evitare divergenze imprudenti

#### 6 - «IL VERSIFICATORE UNIVERSALE» (2017)

È una Macchina Combinatoria composta da 8 ruote, ognuna delle quali contiene 150 lemmi. Ha la capacità di comporre 256 milioni di miliardi di versi poetici e addirittura dei poemi, in virtù dell'ottava ruota, che contiene avverbi che permettono di legare una frase poetica con la successiva, all'infinito. Il nome deriva da un racconto di Primo Levi del 1965, in omaggio al grande scrittore.

Ecco un esempio possibile di poesia:

- Nei nascondigli del pudore i senatori gaudenti erano spaventati come dei bisonti

ripugnanti ciò nonostante / nel miracolo sublime della sofferenza i veggenti scettici venivano scacciati come dei bradipi oziosi, ma con l'andar del tempo / nel sordo ronzio del sospetto i pensatori eccentrici agivano come degli adulatori imprevedenti, ciò nonostante ...

#### 7 - «DEFINIZIONARIO ALEATORIO DEI CONCETTI ASTRATTI» (2019)

La macchina è capace di creare 5 milioni di definizioni, combinando, in base al caso, le risultanze delle 3 ruote combinatorie, ognuna delle quali comprende 171 lemmi. Le definizioni che si ottengono, apparentemente strampalate, sono invece portatrici di significati nuovi. A volte con l'aiuto imprevisto dell'humour il risultato è quello di impensabili digressioni e ardite peripezie cerebrali, che mettono in atto accostamenti inconsueti e definizioni larvatamente poetiche, che aprono strade nuove alla riflessione di una filosofia immaginaria. Ecco alcuni esempi:

- L'imbarazzo è il responsabile dell'eccellenza
- L'avarizia è l'inizio dell'immaginazione
- La vecchiaia è l'amplificazione dell'avvenire

#### 8 - «PRONTUARIO DI SAGGEZZA POPOLARE» (2020)

La macchina ha la capacità di creare sentenze proverbiali eccentriche. Ognuna delle 3 ruote combinatorie comprende 126 lemmi, in grado di comporre oltre due milioni di nuovi e inediti proverbi. Il prontuario è un omaggio alle frasi lapalissiane che il musicista e maestro dell'ovvio, Massimo Catalano, pronunciava nel 1985 nel programma di Renzo Arbore «Quelli della notte». Ecco alcuni esempi:

Meglio farne di cotte e di crude con la dovuta cautela, che spremere limoni in chiesa  
È meglio attaccare un bottone in maniera continua, che affogare in un mare di stenti  
È preferibile ballonzolare valutando i rischi, che divorziare da sé stessi

#### 9 - «L'ANGELO STERMINATORE» - PROFEZIE PER I GIORNI DELL'APOCALISSE (2022)

Annuncia i possibili fatti terrificanti che avverranno alla fine del mondo. Si tratta dell'unica Macchina Combinatoria figurata.

Ognuna delle 6 ruote contiene 55 disegni, per un totale di 330 immagini, opera del padovano Antonio Putti, che nel 1862 completò il suo «dizionario enciclopedico intuitivo figurato» composto da 18.000 disegni. L'angelo sterminatore è in grado di combinare la cifra astronomica di 27 miliardi e 680 milioni di profezie apocalittiche.

Ecco alcuni esempi di profezie che si possono ottenere:

- Alla taverna un facchino matto farà lacrimare una bambola con crudeltà.
- Nella spazzatura una puerpera ingalluzzita schiaccerà il popone con libidine.
- All'ospedale un frate ubriaco demolirà le parti genitali colla sciabola.

## 10- «MACHINA IRRISORIA» O «PENTAGLOSSUM» (2024)

È costituita da 4 lingue fisiche più la lingua artificiale Braille. È una macchina celibe, surreale, inutile e giocosa: uno strumento a funzionalità irriverente. È in grado di produrre un numero inesauribile di sberleffi derisori. Nelle nove Macchine combinatorie precedenti e in particolar modo nella «Machina irrisoria» è stata introdotta una nozione del tutto estranea alla realtà delle macchine in genere, abituate come sono a ripetere lo stesso movimento senza variazioni: l'humour, che è infatti la caratteristica di tutte le Macchine combinatorie ideate nell'ambito dell'Istituto di Anomalistica e delle Singolarità. Questa immissione dell'humour, come scrive il critico d'arte Vittorio Santoianni, "è la chiave per la comprensione di tutte le altre Macchine combinatorie di Buonarroti e che rivela lo spirito dell'intera opera dell'artista".

**D.** Sta lavorando a un'undicesima macchina?

**R.** Sto progettando la mia undicesima Macchina combinatoria che dovrebbe chiamarsi: «Instrumentum Armonicum per analogie poetiche ardite». Dovrebbe essere un prontuario delle analogie creative, degli accostamenti inediti, delle uguaglianze accidentali, dei corti circuiti analogici e delle correlazioni audaci. Avrà 122 lemmi per 5 ruote combinatorie e dovrebbe produrre alcune decine di miliardi di combinazioni.

**D.** Per concludere vorrei farle una domanda generale. Lei da sempre indaga l'universo della parola e dei linguaggi (a partire da quello grafico, che è parte integrante dei suoi lavori). Cosa la affascina di questa sfera, conosciuta e misteriosa allo stesso tempo?

**R.** Mi affascina la segreta forza, insita nel linguaggio, della possibilità di sopperire ai nostri limiti dell'immaginazione, quasi sempre condizionata dal facile meccanismo analogico che ci fa privilegiare parole e concetti che già conosciamo. Il linguaggio possiede la capacità potenziale per indagare zone mentali del pensiero che crediamo inaccessibili, insolite e singolari, situate al di là della ragionevolezza.

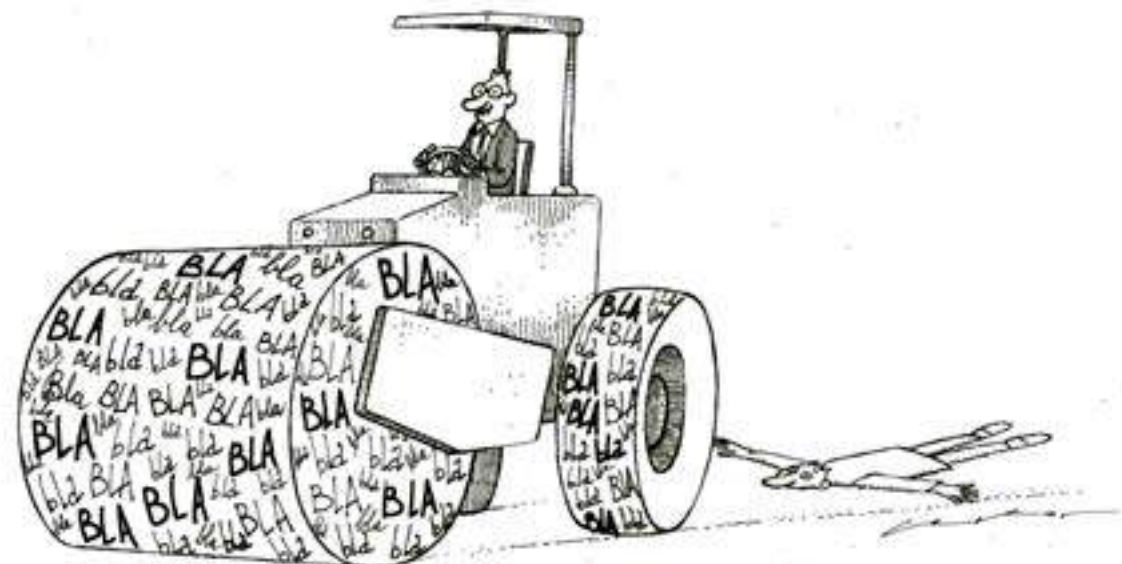


Illustrazione di **Cecco Mariniello**

# COLPEVOLE DI LETTERATURA, DI FABBRICAZIONI IRREALI

La componente fantastica e metafisica nell'opera di Julio Cortázar.

di Giovanni Gentile G. Marchetti

“Non si saprà mai come raccontarlo, se in prima persona o in seconda, usando la terza del plurale o inventando continuamente forme che non serviranno a niente. Se si potesse dire: io videro salire la luna, oppure: ci mi duole il fondo degli occhi, e soprattutto così: tu la donna bionda erano le nubi che continuano a correre davanti ai miei tuoi suoi nostri loro visi. Che diavolo.”

Questo l'esordio del racconto *Le bave del diavolo*, incluso nella raccolta *Le armi segrete* (1959), che suggerì a Michelangelo Antonioni il soggetto del film *Blow up* (1966). Non esiste una vera e propria sovrapposizione del film sul racconto, ma la storia è sostanzialmente quella.

Roberto Michel è un fotografo franco-cileno, anche traduttore (si ricordi l'impegnativa traduzione che Cortázar fece di tutta l'opera di Edgar Allan Poe, autore che tanta influenza esercitò, sin dall'inizio, su di lui); l'attenzione di Michel è stata attratta da una coppia, che si trova in una "intima piazzetta" ("intima perché piccola, non perché sia nascosta, ché anzi si spalanca tutta al fiume e al cielo"). Quella che in un primo momento gli sembra una coppia, gli appare, poi, come un semplice ragazzino - al massimo quindicenne - a colloquio con la madre, anche se, subito, deve correggersi e ammettere che si tratta proprio di una coppia, come quelle che vediamo abitualmente appoggiate a un qualche parapetto o abbracciate nelle piazze. Gli è che nella scena che osserva scorge (o immagina) una trama di approcci amorosi, che vede nella donna (bionda e molto "più grande") l'intraprendente conduttrice rispetto al ragazzo (di buona famiglia) palesemente nervoso, combattuto fra il desiderio di vivere l'avventura e quello di fuggire. Nei dintorni della coppia, un uomo dal "sombbrero gris", seduto al volante di un'auto nera, è, con tutta probabilità, parte attiva della vicenda, come rivelano gli sguardi del giovane e le manifestazioni verbali della donna, nonché i suoi gesti.

Finalmente, "con un diaframma sedici, un'inquadratura che escludesse l'orribile automobile nera", fingendo di studiare una messa a fuoco che non li includesse, fa entrare "tutto nel mirino (con l'albero, la spalletta, il sole delle undici)" e scatta la foto.

Immediatamente, la donna e il ragazzo se ne rendono conto e reagiscono: il ragazzo con stupore, approfittando subito dopo per andarsene a gambe levate, "perdendosi come un filo della Vergine nell'aria del mattino" (e, si sa, i fili della Vergine si chiamano anche "bave del diavolo"); la donna, fortemente irritata, con una chiara ostilità.

Entra in scena anche l'uomo dal cappello grigio, sostenendo la richiesta della donna, che pretende la consegna del rullino. Michel non si fa intimorire e se ne va lentamente, rassegnandosi agli insulti impotenti dei due.

L'ultima parte del racconto si focalizza sullo sviluppo delle foto "in una stanza di un quinto piano", tra le quali esercita una particolare attrazione quella "della donna bionda e dell'adolescente". Tanto attira Michel quella foto che decide di farne un ingrandimento e, poi, un altro, ancora più grande. Di tanto in tanto sente l'irresistibile richiamo di quell'immagine e una volta guarda la donna, una volta il ragazzo, una volta il selciato, abbandonando la traduzione al francese (il protagonista è, come s'è detto, anche traduttore) del trattato sulle ricasazioni e i ricorsi di José Norberto Allende, professore all'Università di Santiago, che lo vede impegnato da ben tre settimane.

Ricorda l'immagine collerica della donna che gli chiede, in modo imperativo, la consegna della pellicola; la fuga ridicola e patetica del ragazzo; l'entrata in scena dell'uomo dalla "faccia bianca".

Si sente soddisfatto per aver aiutato il giovane a fuggire in tempo, sempre che le sue teorie siano esatte, ciò che non pare sufficientemente dimostrato. La fuga, in ogni caso, costituisce una prova e, dunque, la foto si può considerare una buona azione.

Non sa nemmeno lui, tuttavia, perché la guardi, quella foto, perché abbia attaccato l'ingrandimento alla parete.

Fino a che l'immagine prende vita e osserva la mano della donna che comincia a chiudersi lentamente, dito per dito. Il ragazzo appare con la testa chinata, come un

pugile che attenda il colpo di grazia, la vittima perfetta che si offre alla catastrofe.

Adesso la donna parla al suo orecchio e la mano si apre ancora per posarsi sulla sua guancia e accarezzarla ripetutamente. Il ragazzo, meno turbato che diffidente, guarda al di là della spalla della donna, mentre questa continua a parlare, spiegando qualcosa che lo induce a fissare assiduamente il luogo in cui si trova l'auto con l'uomo dal cappello grigio, accuratamente scartato dalla foto, ma riflesso negli occhi del ragazzo e (come dubitarne ora) sicuramente evocato dalle parole della donna, dalle sue mani, dalla sua presenza vicaria.

Poi, l'uomo, "pagliaccio infarinato o uomo senza sangue", si muove, si sofferma vicino a loro, li guarda, le mani in tasca e un'aria fra l'infastidita e l'esigente, padrone che richiama con un fischio il proprio cane, dopo i giochi in piazza; comprende, se questo è comprendere, quello che doveva succedere, quello che doveva essere successo, quello che avrebbe dovuto succedere in quel momento, fra quella gente, lì dove lui era giunto a cambiare un ordine, immischiandosi, innocentemente, in qualcosa che non era successo ma che adesso sarebbe accaduto.

E ciò che ha immaginato è molto meno orribile della realtà; quella donna non si trovava lì per sé stessa, non accarezzava né proponeva né lusingava per il proprio piacere; intendeva portarsi via l'angelo spettinato e giocare con il suo terrore e la sua grazia anelante.

Il vero padrone restava in attesa, sorridendo borioso, sicuro di sé; non era il primo che mandava una donna in avanguardia, per farsi riportare prigionieri, ammanettati con i fiori.

L'immaginazione, scaturita da quella foto, porta Michel a una sconsolata conclusione: ormai non potrà più

aiutare il ragazzo, non potrà intervenire con una seconda fotografia che dia agio al "niño" di fuggire un'altra volta. Ormai la corruzione è consumata. Si sente irriso, incapace di sventare quella "burla" che gli veniva sbattuta in faccia, quella proposta che il giovane avrebbe finalmente e fatalmente accettato: una proposta contenente denaro e, sicuramente, ingannevole. Poi, tuttavia, il passaggio di un grande uccello "fuori fuoco", fa sì che cambi nuovamente la lettura dell'immagine: Michel si appoggia alla parete della sua stanza, felice, perché il ragazzo è riuscito a fuggire: lo vede correre, questa volta a fuoco, con i capelli al vento, sorvolare l'isola di Saint Louis, giungere alla passerella e rientrare in città. Per la seconda volta

**La sperimentazione non poteva limitarsi al tessuto narrativo; doveva necessariamente investire la lingua, che, in quanto suono, Cortázar avvicinava alla musica, e al jazz in particolare.**

il giovane è riuscito a sottrarsi alla nefasta influenza della donna bionda e dell'uomo "infarinato"; per la seconda volta Michel ha potuto aiutarlo, restituendolo al suo paradiso precario.

Avremmo potuto far ricorso ad altri testi per mettere in luce l'idea di letteratura coltivata da Cortázar: da *Il persecutore* (1959) fin oltre *Rayuela*, 1963 (traduzione in italiano: *Il gioco del mondo*, 1969); ma *Le bave del diavolo* si prestava particolarmente, mettendo a confronto letteratura e fotografia. Quest'ultima fornisce immagini "pietificate", "insidiose" della realtà; la letteratura, invece, interpreta, apre all'immaginazione, all'invenzione, al sogno. "Non accetto la realtà così com'è", diceva Cortázar.

"So bene che la cosa più difficile sarà trovare il modo di raccontarlo", spiega Michel-Cortázar; magari la macchina per scrivere potesse procedere da sola o che si potesse lasciar scorrere le parole senza preoccuparsi delle relazioni fra di esse, della sintassi e della grammatica (come nell'esordio del racconto). "Sarà difficile perché nessuno sa chi davvero sta raccontando: se sono io o quello che è capitato, o quello che sto vedendo (nuvole, e a volte una colomba), oppure se semplicemente racconto una verità che è solo la mia verità."

Il testo conferma i dubbi di Michel mediante l'incertezza della narrazione, il frequente e talora improvviso (e inatteso) scambio fra prima e terza persona, fra narratore diegetico ed eterodiegetico (fra Michel e l'autore?). Ma, se la vicenda deve essere raccontata, la deve scrivere "uno di noi".

"Meglio sia io che sono morto, che sono meno compromesso con il resto". Io che non vedo altro che nubi e posso pensare, scrivere, ricordare senza distrarmi; io che sono morto. E vivo allo stesso tempo.

L'affermazione risulta senza dubbio sconcertante; spiazzata il lettore, lo sorprende con modalità proprie della letteratura fantastica.

Letteratura come gioco (cosa serissima, per il nostro autore) e, dunque, proprio per questo, Michel (Cortázar) è: "[...] colpevole di letteratura, di fabbricazioni irreali. Niente gli piace di più dell'immaginare eccezioni, individui fuori della specie, mostri non sempre ripugnanti."

E quella donna: "[...] invitava particolarmente all'invenzione, offrendo, forse, chiavi sufficienti per scoprire la verità".

Qualche anno dopo, sentendosi in obbligo di spiegare le ragioni che l'avevano indotto a scrivere un libro "impegnato", "politico", ciò che, sicuramente, gli era poco familiare, lasciava scritto, nelle *Clases de literatura: Berkeley*, (Bs, As., 1980):

"L'unica cosa che mi mancava era qualche volta fare quel salto che mi facesse passare dall'io al tu e dal tu al noi, e questo si è realizzato negli anni successivi alla pubblicazione di *Rayuela* e ha raggiunto un nuovo livello in cose che ho scritto più tardi, di una delle quali vi parlerò nel tempo che mi resta oggi pomeriggio: è un altro romanzo che si chiama *El Libro de Manuel* (1973)."

I lettori di *Zona franca* saranno rimasti sorpresi nel constatare come Cortázar auspicasse quello che chiama "passaggio dall'io al tu e dal tu al noi", tema che è stato al centro del primo numero della nostra rivista.

E, a proposito di *El Libro de Manuel* scriveva:

“Avevo il desiderio di scrivere il libro: quel libro conteneva un messaggio politico, una speranza, ed era un’arma di lotta per me a livello politico. Perché questo non avrebbe dovuto esercitare un impatto sul piano letterario e aiutarmi a scriverlo? E allo stesso tempo, perché la letteratura, con tutta la sua enorme capacità di invenzione, narrativa, scoperta di elementi magici, senso dell’umorismo, irrealtà, favola, fantasia, perché tutti quegli elementi che di solito non si applicano alla lotta politica nel contesto del libro, non avrebbero dovuto dargli più forza di trasmissione, un impulso più grande a quel messaggio che volevo trasmettere ai lettori?”

La letteratura restava, pur sempre, per Cortázar, immaginazione, invenzione, surrealità, scoperta, ricerca dell’insolito e del fantastico in grado di abbattere le frontiere della realtà conosciuta: tutto ciò di cui son fatte le sue incantevoli opere.

E, a proposito della differenza fra romanzo e racconto, spiegava, in alcune interviste, come il romanzo dovesse considerarsi un’opera aperta (è il caso di *Rayuela*, che va ben oltre, invitando il lettore a costruirsi il suo personale percorso di lettura e che è concepita come un’opera mai veramente conclusa: un’opera che può riproporre sempre un nuovo inizio e un nuovo svolgimento), mentre il racconto costituiva un’opera chiusa, definita in partenza.

Naturalmente la sperimentazione non poteva limitarsi al tessuto narrativo; doveva necessariamente investire la lingua, che, in quanto suono, Cortázar avvicinava alla musica, e al jazz in particolare. Ne è un esempio significativo il *gliglico*, la lingua, composta di *jitanjáforas*, o parole (espressioni) inventate, prive di significato ma che, opportunamente inserite in un testo, possono “suonar bene”. Si veda il capitolo 68 di *Rayuela*, di cui do qui un parziale esempio nell’ardita traduzione di Flaviarosa Nicoletti Rossini: “Appena lui le amalava il noema, a lei sopraggiungeva la clamise e cadevano in idromorrie, in selvaggi ambani, in sossali esasperanti. Ogni volta che lui cercava di lequire le incopeluse, si avviluppava in un grimado lamentoso e doveva invulsinarsi di fronte al novelo, sentendo in qual modo a poco a poco le arniglie si specunnavano, peltronandosi, redduplinandosi, fino a restare come il trimalciato di ergomanina al quale son state lasciate cadere delle fillule di cariconcia [...]”. Un altro esempio ci è fornito dal capitolo 7, sempre di *Rayuela/Il gioco del mondo*, in cui l’autore dà prova della sua perizia poetica, costruendo un testo meraviglioso, basato su un ritmo che potremmo benissimo associare a un qualsiasi brano di Charlie Parker, il protagonista, sotto le mentite spoglie di Johnny Carter, del racconto *Il persecutore* (anche in questo caso diamo qui soltanto l’inizio del capitolo, nella traduzione di Flaviarosa Nicoletti Rossini): “Tocco la tua bocca, con un dito tocco tutto l’orlo della tua bocca, la sto disegnando come se uscisse dalle mie mani, come se per la prima volta la tua bocca si schiudesse, e mi basta chiudere gli occhi per disfare tutto e ricominciare, ogni volta faccio nascere la bocca che desidero, la bocca che la mia mano sceglie e ti disegna in volto, una bocca scelta fra tutte, con sovrana libertà, scelta da me per disegnarla con la mia mano sul tuo volto, e che per un caso che non cerco di capire coincide esattamente con la tua bocca che sorride sotto quella che la mia mano ti disegna [...]”.



Illustrazione di **Lorenzo Vannini**

# STORYTELLING

A un nuovo (dis)ordine globale corrisponde un nuovo ordine narrativo

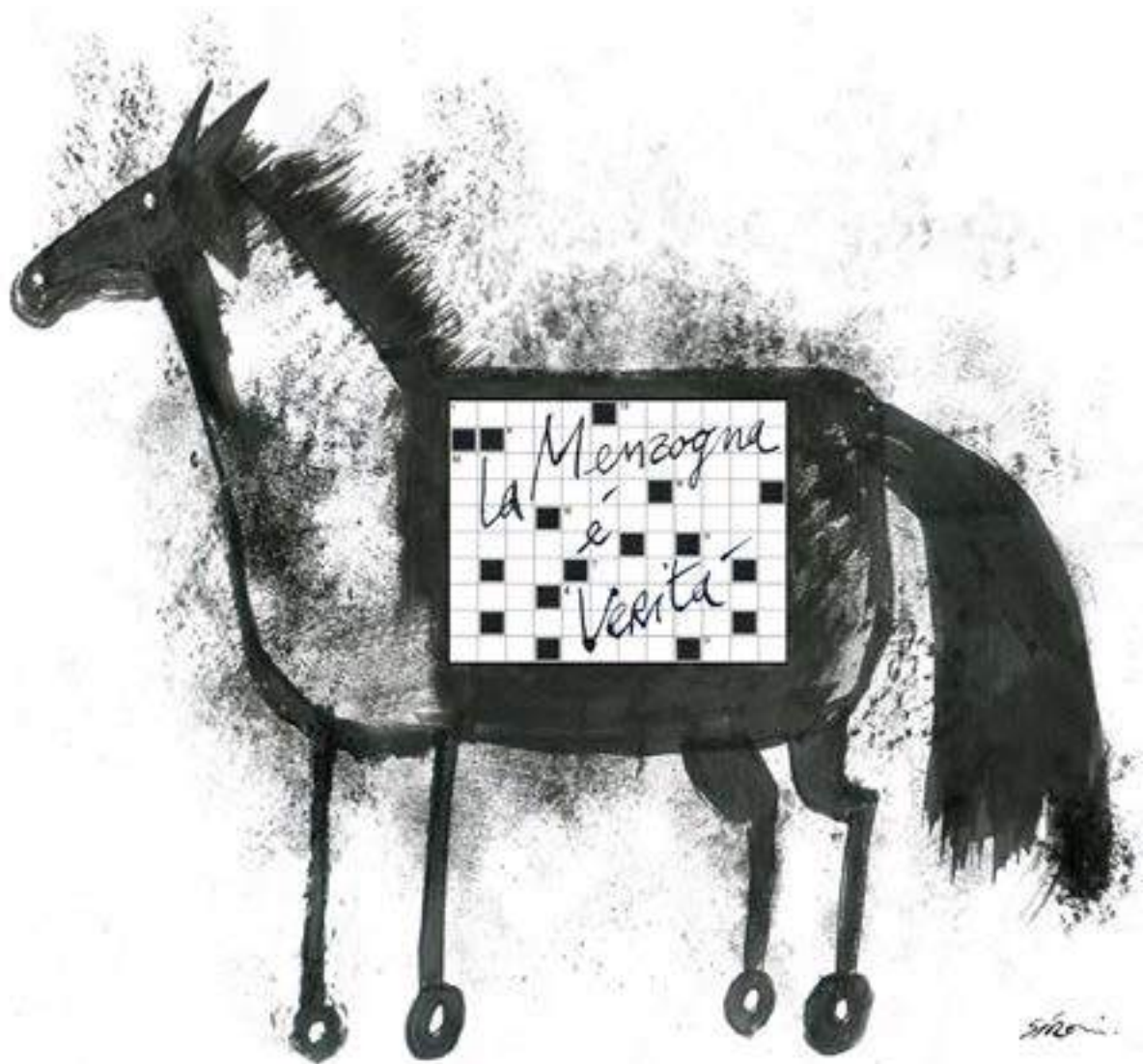
di Paolo Spedicato

**M**ettere al centro delle regole che stanno riscrivendo l'oggi (guerre, crisi finanziarie, rivoluzioni tecnologiche, dibattito culturale...) una apparente 'questione linguistica' potrebbe sembrare un'operazione eccentrica e, forse di più, inutile. Vittime consenzienti come siamo della babele linguistico-mediatica, annebbiati dalla cacofonia visiva della pubblicità che scandisce obbligatoriamente il nostro quotidiano, è il mare magnum di internet a dettarne tempi e modi. In sostanza, è sempre più chiaro che a un nuovo (dis)ordine globale corrisponda un nuovo ordine narrativo. La parola e i linguaggi, tema intorno a cui questa rivista invita a riflettere,

è in realtà una parola d'ordine: *Storytelling*<sup>1</sup>, ovvero la tendenza a una comunicazione che si distanzia sempre più dalla lettura critico-oggettiva della realtà e si riduce a intrattenimento con finalità di consolazione o di manipolazione più o meno *soft* o *hard*. Ormai si è così assuefatti al linguaggio giornalistico standard che è difficile distinguere voci critiche, di inchiesta o di attenzione al contesto fattuale, perché a monte esiste una specie di peccato originale della comunicazione: il presentare tutto come racconto, ritornello stucchevole obbligatorio di ogni servizio giornalistico, specie se televisivo o radiofonico, affidato a una lingua sempre più modello di sciattezza. Si aggiunga proveniente dal tubo catodico, oggi *smart tv*, l'orribile sequenza di parole nuove, calco dalla koiné inglese, in realtà pigrizia di cattivo gusto: spoilerare da *to spoil*, taggare da *to tag*, bannare da *to ban*... Un verbo-moloch domina incontrastato il vocabolario usato nei talk show e nei reportage: raccontare. Aboliti mostrare, dimostrare, evidenziare, verificare..., la coppia dire-parlare sparita evidentemente e a bassissima intensità linguistica. Scomparso performaticamente il soggetto del gesto, del discorso, dell'azione, centralità è data al narratore e all'eloquio di un messaggio presentato come favola emotiva a tutto scapito del confronto con la realtà fattuale-sociale. Verrebbe voglia di imporre nelle redazioni giornalistiche l'uso di un buon dizionario dei sinonimi e dei contrari per scongiurare un così deprimente uso della lingua. Il conduttore televisivo è il gran sacerdote della nuova comunicazione con effetto di passaggio dalla semplice propaganda all'*infotainment* (information+entertainment), costruzione di una cornice emozionale-empatica, di un tono accattivante prescelto alla resa fattuale, figlia, seppur problematica e difficile, dell'oggettività e della verità. L'obiettivo è quello di vendere una *story* generante dal passaggio da un prodotto a un logo, simbolo di un brand o marca, il tutto in evoluzione dal tradizionale *branding* al più promettente *storytelling*, da sviluppare in una *storyline* o linea narrativa. Gli oggetti, le merci non sembrano interessare se non per i riferimenti mitici, archetipici o intimi che emanano e che dunque hanno bisogno di essere raccontati per essere venduti meglio. Dalla analisi radicale del fondamentale *La Società dello spettacolo* di Guy Debord (1967) si è approdati al dominio della *Dream Society*, con radici nel leggendario 'sogno americano', ormai ridotto a un incubo grazie anche alle politiche dell'autocrate attuale inquilino della Casa Bianca e a un certo clima culturale mitico-messianico e magico-fiabesco, affidato a storie fatte di evasione e avventura tese al superamento dei limiti e a un destino da eroi o supereroi (libri di R. R. Tolkien, J. K. Rowling, genere *fantasy*...). Qui l'ideologia del marketing si concentra nel messaggio: "*you are the story*"<sup>2</sup>. "Il neomarketing opera uno slittamento semantico sottile: trasforma il consumare in distribuzione teatrale. Scegliete un personaggio e noi vi forniremo gli accessori. Datevi un com-

1. Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris: La Découverte, 2008.

2. Rolf Jensen, *The Dream Society. How the Coming Shift from Information to Imagination Will Transform Your Business*, London: McGraw-Hill, 2001.

Illustrazione di **Fabio Sironi**

pito, noi ci occuperemo di abbellire e dei costumi<sup>3</sup>. Salmon ricorda di aver sentito parlare per la prima volta di *storytelling revival* nell'inverno del 2001, quand'era all'università Cornell di Ithaca, New York, all'epoca della prima presidenza di George W. Bush, che tutti associamo a eventi di portata epocale quali la distruzione dell'Iraq e l'occupazione dell'Afghanistan. L'attacco alle due torri newyorkesi dell'11 settembre dello stesso anno inaugura una nuova retorica governativa affidata a specialisti di *branding* con l'obiettivo di vendere meglio l'immagine di un paese ferito sì ma sempre a vocazione imperiale. La classe diplomatica tradizionale composta da politici o giuristi esperti di diritto costituzionale o internazionale viene sostituita da una leva di consiglieri del presidente in funzione di *spin doctors* e di *writers* propagandisti di una *governance*, altra parola magica, venduta come pillola indorata e salvifica. Salmon menziona in particolare Karl Rove, dal 2005 al 2007 vicecapo dello staff presidenziale di Bush, creatore, all'indomani della rielezione di Bush e del disastro militare in Iraq, di una retorica di "uomini veri" alla John Wayne e

di un "teatrino morale" fatto di buoni e di cattivi, di cowboy e indiani, una "furbata" degna della mitica narratrice Sherazade nelle *Mille e una notte*<sup>4</sup>. La lista dei politici nel cruciale passaggio di millennio è però ben più ampia, a cominciare dai "presidenti postmoderni" Bill Clinton e Nicolas Sarkozy e della stessa avversaria di quest'ultimo (sconfitta al secondo turno elettivo), la socialista Ségolène Royal, tanto da rendere retoricamente indistinguibili destra e sinistra; (si pensi al mantra clintoniano delle "superinformation highways", quando ancora si ignorava il significato della parola). Fatto sta che lo *storytelling* (evolutosi anche a *storytelling management*), da "strumento della menzogna di Stato e di controllo delle opinioni"<sup>5</sup> ha ispirato una stagione segnata dalla politica aggressiva, dal gusto per la crudeltà alleato di una comunicazione truce in tono con le proposte politiche fatte

**Proveniente dal tubo catodico, oggi smart tv, l'orribile sequenza di parole nuove, calco dalla koiné inglese, in realtà pigrizia di cattivo gusto: spoilerare da to spoil, taggare da to tag, bannare da to ban... Un verbo-moloch domina incontrastato il vocabolario usato nei talk show e nei reportage: raccontare.**

3. Christian Salmon, cit., p. 42. [Le traduzioni dal francese sono dell'autore di questo articolo].

4. Ira Chernus, "Karl Rove's Scheherazade strategy", 7 luglio 2006, [www.tomdispach.com](http://www.tomdispach.com). Mi permetto di citare il mio *La sindrome di Sheherazade*. Intertestualità e verità in Lorenzo Da Ponte, (Napoli, 2000), ma all'interno di una ricerca di teoria dell'autobiografia.

5. Christian Salmon, cit., p. 20.

passare come 'riforme' da troppo tempo dilazionate e necessarie al sistema democratico, nonché dalla pratica di rinominare le cose e i fenomeni per meglio nascondere la realtà (vengono in mente il *Newspeak* imposto dal Grande Fratello o il palazzo delle torture ribattezzato come *Ministry of Love* nel 1984 di G. Orwell). Più recentemente, la guerra è ribattezzata "umanitaria": in occasione del bombardamento della Serbia da parte della Nato con il benestare del governo D'Alema, marzo 1999; il ministro degli esteri francese Bernard Kouchner e il "droit d'ingérance humanitaire" (1991); fino agli ultimi aggiornamenti trumpiani (e orwelliani) "Department of war" e "Secretary of war"; il ministro estremista 'messianico' Bezael Smotrich e il suo progetto di espellere gli "arabi di Gaza" come "giusta soluzione umanitaria", al culmine dello sterminio programmato e della pulizia etnica di un intero popolo chiuso in una "mega-prigione" (Ilan Pappé)<sup>6</sup>. Andando all'odierno dibattito politico italiano, basti pensare alla proposta del "blocco navale", all'"affondare le navi delle ong" et similia, fatti passare d'emblée come difesa dei sacri confini della patria e della civiltà occidentale. In fondo, siamo sempre il paese del film premio Oscar *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* e della frase del "Dottore", il commissario di polizia assassino: "La repressione è civiltà". Sullo sfondo di una rinnovata alleanza tra Machiavelli e Hollywood, riedizione dell'eterno 'il fine giustifica i mezzi', Salmon, concludendo, mette l'accento su tecniche e giochi digitali autogenerantisi, "che permettono agli individui di prolungare l'azione regolatrice dei poteri attraverso comportamenti di autoesame e di autocontrollo. Questa messa in scena dell'esistenza da parte del soggetto stesso generalizza una nuova modalità di individuazione: una autopresentazione di sé che è allo stesso tempo scrittura e esibizionismo. Autocontrollo narrativo degli individui: autobiografie, webcam, *second life*... Ciò che è in gioco oggi... è il comparire di una stessa ragione regolatrice che consiste nel ridurre e nel controllare per via dello storytelling e dei meccanismi creativi ("machines de fiction") i comportamenti individuali". Dagli anni '70 della 'Me' Decade', risposta al riflusso politico e agli entusiasmi rivoluzionari degli anni '60 si è approdati a deregulation e Reaganomics degli anni '80, che potremmo affidare a un altro mantra cinematografico: "Greed is good", pronunciato dal protagonista Gordon Gekko nel film *Wall Street* (1987). Dall'idealismo dell'Età dell'Acquario all'egocentrismo: dagli hippies agli yuppies. Sembra del resto corrispondere allo stile di vivere odierno un sottogenere letterario, l'*autofiction*, ossia quella produzione ibrida di testi ispirata al blog-diario, alla registrazione dei gesti quotidiani, ai riti della vita digitale del tiktokker militante, al dialogo virtuale nel ventre molle di Facebook, col suo bisogno di confessione affidata a un parlare ventriloquo che dà voce a vitt-

6. Vedi del filosofo Franco Berardi, *Pensare dopo Gaza. Saggio sulla ferocia e la terminazione dell'umano*, Palermo: Timeo, 2025, e di Francesca Fornario, "Pro-Pal" la neolingua per darci dei terroristi", *Il Fatto Quotidiano*, 1 ottobre 2025.

7. Christian Salmon, cit., p. 225. Ngairé Woods segnalava l'erosione della memoria nel momento di prendere decisioni come conseguenza dell'uso generalizzato di ChatGPT, Gemini, DeepSeek (quotidiano Domani, 13.9.2025).

mismo, esibizionismo, voyeurismo, psicosomatismi, teorie del complotto... Non erano mancati chiari annunci premonitori. Bastava rifarsi al libro dell'americano Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations* (1979). Per Lasch alla spiritualità New Age, affondante nell'antico gnosticismo, già si affiancava una visione "faustiana" della tecnologia per renderci dominatori della natura, "masters of nature" oltre che "masters of war" (Bob Dylan): esercizio di onnipotenza e volontà di potenza arrivato alle ultime drammatiche conseguenze a seguito "dell'esplosione informatica postindustriale" nella fase che oggi chiamiamo Antropocene, "l'epoca entropica per eccellenza"<sup>8</sup>. La coesistenza di queste spinte contrapposte non ha determinato la mutua eliminazione o la vittoria della scienza sulla religione, come qualcuno poteva aspettarsi, bensì "il loro rifiorire una accanto all'altra, spesso in forme esageratamente grottesche. Più di ogni altra cosa è la coesistenza di iperrazionalità e di rivolta contro la razionalità che giustifica il tipo di stile di vita del nostro ventesimo secolo come cultura del narcisismo"<sup>9</sup>. L'Occidente bianco è a rischio evidente di una barbarie figlia di un ritorno di narcisismo politico-religioso basato su una delle maggiori menzogne in circolazione nella politica e nelle guerre culturali: identità e identitarismo populista e suprematista, ieri espressione del "sangue e suolo" nazista, oggi del "Dio, patria, famiglia" fascista (ma svuotato d'ogni riferimento al 1789 francese o a Mazzini), al servizio di un'alleanza tra pensiero unico e "tecno-feudalesimo" (Yanis Varoufakis). Una nuova forma di schiavismo da cui fuggire con una nuova *Underground Railroad*, come nel romanzo *Da noi non può succedere* di Sinclair Lewis (1935), che con preveggenza temeva l'arrivo di un fascismo americano.

8. Federico Vercellone, *L'età illegittima. Estetica e politica*, Milano: Raffaello Cortina, 2022, p. 132.

9. Christopher Lasch, "Afterword: The Culture of Narcissism Revisited", in *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York: Norton, 1991, p. 248.

## I libri di Mompracem **Novità editoriali 2025**



### **LORENZO GREPPI** **CANTI IRLANDESI** **il vento che scuote l'orzo**

«Che tu possa andare al diavolo, maledetto tamburo che ci hai svegliato ogni giorno all'alba con quel tuo tamburellare tamburellante, quel tuo insopportabile ticchettio ticchettante, il martellare martellante delle mazze e delle bacchette... che tu possa affogare, finire in fondo al mare in pasto ai pesci...» Lorenzo Greppi ha iniziato a scrivere i suoi "Canti irlandesi" dopo averli appassionatamente suonati per anni, affascinato dalla bellezza delle canzoni, delle ballate e delle melodie tradizionali di quella terra straordinaria, capace di combinare lo stupore alla normalità, sentire la musica nel rumore di fondo, la poesia nella vita di tutti i giorni.

cm 12 x 19  
172 pagine

€ 14,00



### **NURA MUSSE ALI** **IL TRAMONTO DELLE MUTILAZIONI** **Le leggi necessarie** **per una battaglia di civiltà**

Un libro per tutti e per tutte, per creare e diffondere consapevolezza sia nelle persone direttamente toccate dal fenomeno delle mutilazioni genitali femminili, sia in ogni altra persona che a qualunque titolo potrebbe entrare in contatto con loro o intenda partecipare a questa battaglia di civiltà.

"Il tramonto delle mutilazioni" non è solo un saggio sulle mutilazioni genitali femminili (MGF): è la prima riflessione organica in Italia e in Europa scritta da una donna che ha vissuto questa pratica tribale e crudele.

cm 12 x 19  
248 pagine

€ 15,00



### **PAOLO CALVINO** **HO SEGUITO ESCHER** **In viaggio con l'artista in Italia,** **Spagna, Corsica, Tunisia, Malta**

La straordinaria produzione artistica di Maurits Cornelis Escher ha le sue radici nei viaggi compiuti negli anni Venti e Trenta, quando il grafico olandese ha esplorato l'Italia centrale e meridionale, la Spagna, la Corsica, la Tunisia, Malta. Spesso seguendo a sua volta percorsi tracciati da precedenti viaggiatori.

Paolo Calvino ripercorre gli itinerari dell'artista, alla ricerca dei luoghi e degli incontri che sono stati decisivi nella sua vita, scoprendo un comune modo di sentire e viaggiare.

cm 14 x 21  
320 pagine

€ 18,00



### **VANNINO CHITI** **LA DEMOCRAZIA SOPRAVVIVERÀ** **A QUESTO SECOLO?**

L'unica lezione che non dovremmo dimenticare dell'esperienza storica di Atene è che la guerra che per 27 anni la contrappose a Sparta portò alla rovina di entrambe e alla sudditanza dell'intera Grecia. Oggi, se riproposto, l'esito di uno scontro globale sarebbe la catastrofe dell'umanità.

La democrazia, nel XXI secolo, è sfidata dai suoi nemici ancor più che in quello immediatamente precedente. A questo proposito ogni tanto si affaccia nel dibattito un'interpretazione che ricollega le sue difficoltà al cambiamento della situazione rispetto a quella che la vide fiorire, secoli fa, ad Atene, nell'antica Grecia.

cm 10 x 16  
92 pagine

€ 9,00

Aderite alla nostra campagna di crowdfunding per ITACA Casa della Poesia Visiva  
<https://www.retedeldono.it/progetto/itaca-la-casa-della-poesia-visiva>



**i libri di Mompracem**

I Libri di Mompracem  
via San Domenico 22  
50133 Firenze  
[info@ilibridimompracem.it](mailto:info@ilibridimompracem.it)  
<https://ilibridimompracem.it>

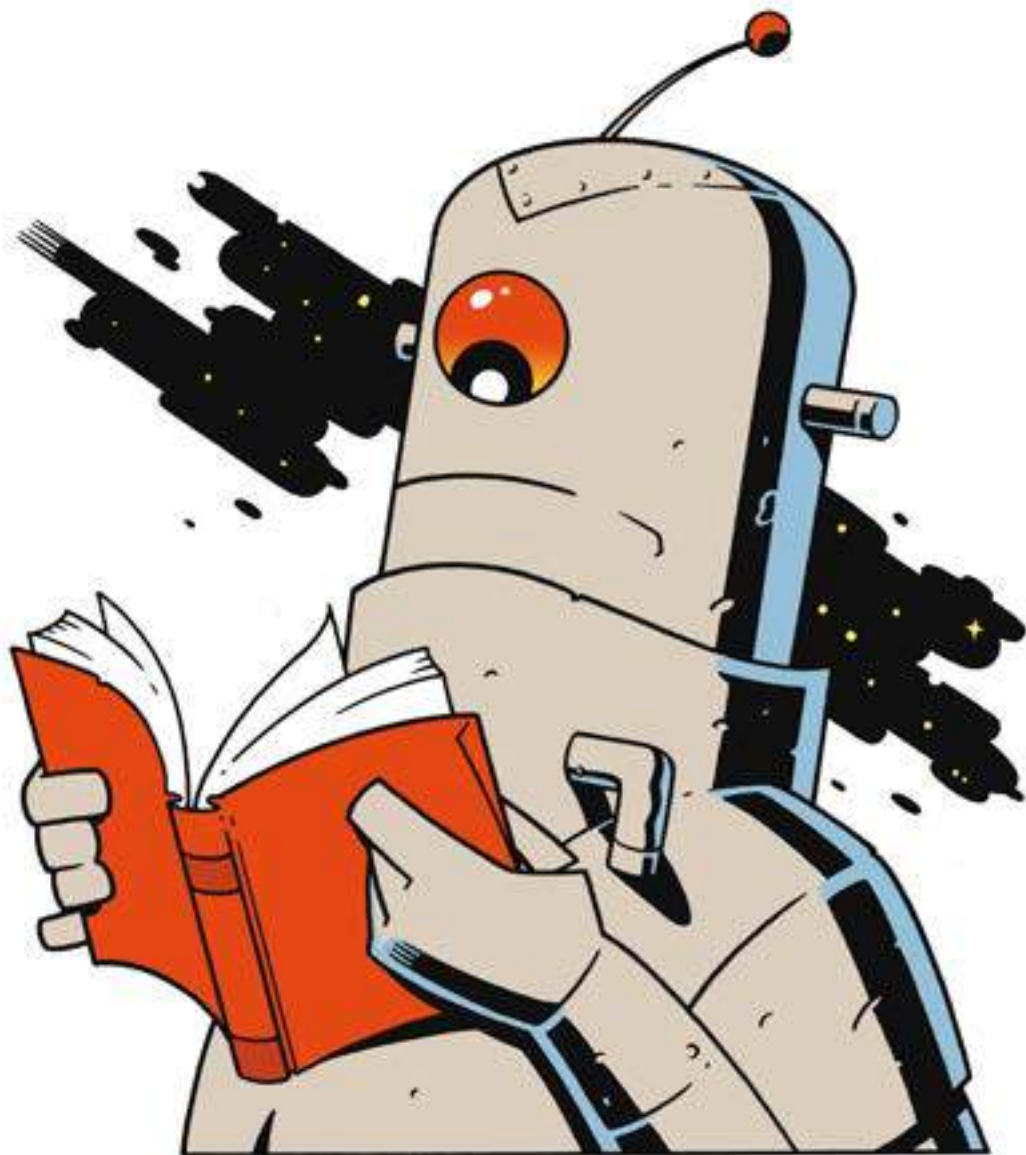


Illustrazione di **Gastone Mencherini**