

BOMARZO

Manieristi e irregolari del XX secolo

23/3

Dopo i *Romanzi & Racconti* e gli *Scritti postumi & dispersi*, nel terzo volume pubblichiamo gli atti della Prima Conferenza Internazionale in onore di Elia Spallanzani. Intendiamo così offrire un panorama della nuova critica, che sulle orme dei primi, coraggiosi esegeti (Massimo Fasulo, Filippo Grassi, i fratelli Bernardi) ha approfondito lo studio di questo autore non sempre abbastanza conosciuto. Ci piace notare che molti interventi, pur saldamente ancorati all'opera del Nostro, imboccano volentieri la tangente e vanno a parare in settori del tutto nuovi, proseguendo quell'opera di tessitura e confusione delle discipline così cara all'Elia.

E.S.V.

MACCHINA PER SCRIVERE

Note e discorsi eruditi su Elia Spallanzani



BOMARZO

A cura della Fondazione Elia Spallanzani

Per motivi di spazio siamo stati costretti ad escludere alcuni validi contributi: bisogna menzionare almeno *Spallanzani war eine Frau(d)?* e *Spallanzani e la Sardegna - storia di un incontro mancato*, che troveranno accoglienza in future pubblicazioni.

© 2013 Edizioni Bomarzo

I edizione gennaio 2013

II edizione gennaio 2014

III edizione novembre 2014





na biografia a ostacoli*

di Kees Popinga

(Fruscii, pubblico rumoreggiante, entra l'oratore)

POPINGA: Cari amici, vi ringrazio di avermi affidato questa prolusione. Il mio però è un compito difficile: come sapete, le informazioni sul ravennate E-
lia Spallanzani sono disperse in una miriade di ri-
voli cartacei ed informatici...

(In sottofondo si ode una voce non identificata)

VOCE: Rivoli cartacei? Cominciamo bene...

POPINGA: ...al punto che il lavoro di restituire loro forma organica è tale da scoraggiare anche i più volenterosi. Avete un bel dire, voi della Fondazione, che in omaggio alle sue idee e al suo stile avete deciso di non raccogliere le notizie in un solo luogo, ma di proporre invece un percorso combinatorio e ipertestuale tra pagine Internet. In realtà fate buon viso a cattivo gioco, perché su molti aspetti della vita e dell'opera dello Spallanzani grava ancora la fitta nube elettronica in cui lo scrittore cercò di occultarsi, e che costituisce forse il suo capolavoro.

(Applausi)

* Il testo è la sbobinatura dell'ormai classica introduzione alla Conferenza Internazionale tenutasi nel Parco dei Mostri di Bomarzo.

POP.: Grazie, grazie. Bene, ricordiamo che Spallanzani nacque il 12 novembre 1920 da una benestante famiglia di origini contadine. In *Raccontalo alla cenere* sostiene di discendere da Lazzaro Spallanzani, lo scienziato settecentesco affossatore della teoria della generazione spontanea e autore della prima fecondazione artificiale tra batraci. Tuttavia, le ricerche genealogiche intraprese con zelo dal Filicori e durate più di un lustro non sono riuscite a stabilire la verità dell'affermazione, per cui rimane il dubbio che tale parentela sia solo un'invenzione, forse stimolata dal fascino per uno Spallanzani in bilico tra cielo e terra, tra l'essere gesuita e l'occuparsi di vita microscopica. Durante gli studi liceali emersero i primi interessi letterari dello scrittore, particolarmente evidenti nel quaderno dalla copertina nera che risale agli anni 1936 - 37, in cui poesie di gusto classico si mescolano a enigmi e giochi di parole. Ma su questo vi rinvio all'intervento della professoressa Anna Aglietti. Dopo il liceo, gli studi in lettere furono interrotti dai tragici fatti della guerra: Spallanzani venne spedito come fante a spezzare le reni alla Grecia. Di quegli anni nulla ci è dato sapere, se non qualche voce inverificabile che parla delle conseguenze di un tradimento all'alba. In nessuno dei suoi scritti parlerà di quel periodo drammatico.

VOCE: Eccellenza, professore!

POP.: Chi è? Che c'è?

LA VOCE: E le poesie di guerra del Nostro? Dimentica forse *Nel lapidario seppellire?* (con tono ispirato):

«...muto come una bomba
in sordina dissenso cumulo
la fioca speranza che monda

da odio e tempo il tumulo
e la sua coperta di lire
e quando miope guardo
le proiezioni fioche
di siderali sere
nate come epoche
finite a fare fiele
menomato m'attardo
e odo l'autorità minata
ch'è allora ogni aurora
che sorda campana intona
la cupa colonna sonora
e fende e affonda afona
i resti della giornata».

(Applausi)

POP.: Ma ... ma questa poesia si intitola *9 marzo 1979...*
nel lapidario seppellire è solo il primo verso quindi
non vedo...

LA VOCE: Sì ma è noto che il Nostro tendeva a depistare
i critici con falsi indizi e poi il linguaggio, le bom-
be, menomato, lo stile...

POP.: Bah, può darsi, in ogni caso non mi sembra questo
il momento per diatribe filologiche. Qualunque sia
la datazione della poesia, è certo che da tutta l'ope-
ra di Spallanzani emerge il rifiuto angosciato per
ogni forma di violenza. Inoltre...

VOCE: Secondo i critici più avveduti il silenzio di Spal-
lanzani sulla guerra non è dipeso da pudore, ma
dall'avversione del Nostro per quello che definiva
il "pregiudizio mimetico in letteratura". «Se volessi
mostrare le cose, farei il fotografo», diceva spesso a
noi studenti.

POP.: Utile precisazione anche se, noterete, io non mai detto che il suo silenzio dipendesse da pudore... comunque mi riprometto di tornare sul punto in un futuro intervento, ma adesso caro amico mi consenta di proseguire la mia *lectio magistralis*. Finita la guerra, stavo dicendo, e tornato a casa, Spallanzani disertò inaspettatamente la sessione in cui avrebbe dovuto laurearsi in Lettere per iscriversi il giorno stesso a Fisica. In questa scelta alcuni commentatori hanno visto il sintomo di una profonda disillusione verso la letteratura, ritenuta troppo effimera: nella scienza egli avrebbe cercato solide basi sulle quali costruire l'edificio della sua vita. La scoperta di incertezze, paradossi, indeterminazioni nella meccanica quantistica e nella relatività avrebbe presto minato il suo entusiasmo. Altri interpreti sostengono invece che Spallanzani non si illudeva sulla possibilità di accedere alla verità attraverso la scienza, ma che semplicemente era alla ricerca di una sintesi tra le due culture o, come aveva detto Coleridge, voleva «arricchire il suo bagaglio di metafore». Comunque sia andata, Spallanzani terminò il corso col massimo dei voti, riprendendo parallelamente gli studi di lettere con una nuova tesi. Per un caso del destino, si laureò nello stesso giorno sia in Lettere che in Fisica, rispettivamente con una dissertazione sul ruolo del lettore nella letteratura e con una ricerca sui paradossi della fisica relativistica. Questi elementi si sarebbero intrecciati in modo inestricabile nella sua poetica.

UN'ALTRA VOCE (*o forse sempre la stessa*): Al riguardo segnalo il frammento *Cristoforo Colombo alla ricerca dell'Inferno*, dove Spallanzani esamina le varie teorie sulla posizione degli inferi: sono sotto terra, a fianco alla terra, lontano dalla terra, sulla punta di uno spillo, nell'animo individuale? E annota: «Secondo certe teorie, al principio del tempo

l'universo si espanse a velocità inflazionistica, superiore a quella della luce. Se così fosse, le frange estreme della realtà sarebbero eternamente buie, perché continuano ad allontanarsi alla velocità della luce, sulla quale hanno un piccolo vantaggio che non sarà mai colmato: fino alla consumazione dei secoli. Una sfera incommensurabile di buio abbraccia l'universo ed è quella l'unica vera notte, la notte originaria e vergine. Quale luogo migliore per collocarvi l'inferno?».

POP.: Oh, non conoscevo il brano... ma questo è il bello dello stato magmatico degli studi spallanzaneschi ahahahah! In realtà stavo per citare come esempio l'articolo *Interpretazione quantistica del delitto della camera chiusa*, un classico della letteratura d'indagine rivisto alla luce del paradosso di Schrödinger, su cui potrete ascoltare la relazione del professor Giammanco. Mi sembra però che stiate anticipando i tempi e facendo un po' di confusione, vi pregherei di attendere la fine del mio discorso e l'inevitabile ampio dibattito. Eravamo dunque arrivati alla doppia laurea: negli anni successivi Spallanzani diventò insegnante di materie scientifiche presso il Liceo Galvani di Bologna, lavoro che gli lasciava sufficiente tempo libero per dedicarsi alle lettere. Verso la fine degli anni '50 sposò Alice Degli Esposti. La vita di coppia non lasciò grandi tracce nella sua produzione se non quando il rapporto si interruppe, nel 1979.

VOCE: Ma come, e che mi dice di...

POP.: Ancora? Come se non avessi parlato. O vuol citare di nuovo la poesia che prima spacciava per opera di guerra? Non le sembra di esagerare? Mi fa perdere il filo! Che stavo dicendo? (*fruscii, forse consulta gli appunti*) Ah sì, okkey, Alice, la vita di

coppia... ahem... dopo il matrimonio, dicevo, Spallanzani tentò la carriera di sceneggiatore, ma senza grande successo: iniziò allora a pubblicare saggistica e racconti brevi su piccole riviste, il che gli valse l'attenzione di Manganelli. Più tardi decise di cimentarsi con la narrativa lunga e nel 1963, o '64, scrisse *Crocevia*, un romanzo organizzato su una rete di diversi pezzi brevi a sfondo fantastico.

VOCE: In effetti...

POP.: E prima che qualcuno mi interrompa vi dirò che più tardi c'è un intervento proprio sulla struttura del libro. Aspettate e potrete sfogare tutte le vostre velleità. (*A parte, sottovoce*): tacitate quest'uomo.

(*Rumori, trepestii*)

POP.: Fatto? Perfetto. Ora attenti! Si parlava di *Crocevia*. Spallanzani ne fece circolare alcune copie dattiloscritte presso gli amici del Gruppo 63, suscitando numerosi consensi. In una lettera privata Calvino lodò l'opera, Arbasino ne citò due frasi nella prima stesura de *L'anonimo lombardo*, per poi decidere che il riferimento era troppo evidente; Balestrini ne apprezzò le tecniche che anticipavano la letteratura ipertestuale. Purtroppo la sorte dei romanzi non dipende solo dalla bravura dell'autore: spesso direttori editoriali ciechi e biechi motivi economici fanno sì che anche opere di pregio giacciono dimenticate o neglette nel cassetto di qualche ufficio. *Crocevia* era troppo sperimentale per quei tempi e tutte le case editrici rifiutarono la pubblicazione. Allora Spallanzani sparì da un giorno all'altro, senza più dare notizie di sé. Si temette per la sua vita, ma in realtà Spallanzani era sempre sicuro del valore della sua opera e aveva solo preso il primo treno per Parigi, dove voleva conoscere da vicino i

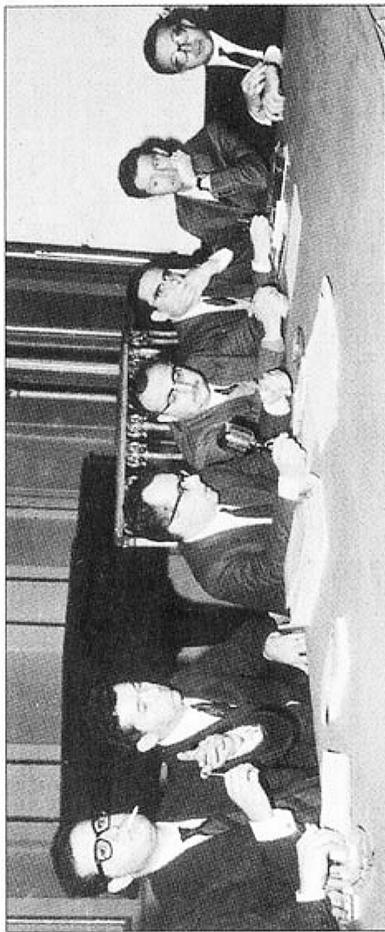
■ **GRUPPO 63** / Grande rimpatriata a Bologna dei protagonisti di quella stagione

I reduci dell'avanguardia

BOLIGNA — "Il Gruppo 63. Quarant'anni dopo" è il titolo di un grande convegno che si terrà a Bologna dall'8 all'11 maggio (all'Arena del Sole) organizzato dalla Provincia e dall'assessore alla Cultura Marco Macciantelli, con un comitato composto da Renato Barilli, Fausto Curci e Niva Lorenzini. Inaugurazione con Inge Feltrinelli e prolusione di Umberto Eco. A seguire quattro giorni di letture e tavole rotonde sulla storia e gli effetti di quel movimento d'avanguardia.

di **Carlo Donati**

In vagoni letto, in aereo? Come i **Uci** arrivarono a Palermo i trenta "giovani turchi" che quarant'anni fa demolirono i resti della certimonia ed estenuata letteratura italiana? Anche le grandi saghe culturali sopravvissute sui detta-



Gruppo 63 a Reggio Emilia (1964). Da sinistra Umberto Eco, il sindaco Renzo Bonazzi, Alfredo Giuliani, Giorgio Manganelli, Elia Spallanzani, Aldo Tagliaferrri e Valerio Riva. Sotto: Inge Feltrinelli

Durarono poco nella pratica, ma Ma la vulgata che si diffuse e che è sopravvissuta è più banale, moltissimo nella rendita di im- si rende, di dove battendola a vela, ricordano, citrocochiondoli rosso.

membri dell'Oulipo e migliorare le sue tecniche combinatorie. Pare che Queneau lo abbia presentato a una riunione dopo aver letto l'adattamento italiano dei suoi *Cent mille milliards de poèmes*, che tra le mani di Spallanzani erano diventate *Cent mille milliards de prières*. Il caso ha purtroppo voluto che siano scomparsi sia il verbale di quella riunione, sembra con Queneau, Le Lionnais, Bens, Ducheteau, Anquetil, Lescure e Queval, sia le *Centomila miliardi di preghiere* di Spallanzani.

VOCETTA NASALE: L'incontro però ebbe dei frutti, perché di lì a poco Spallanzani avrebbe fondato l'Opificio di Teologia Potenziale, che esiste tutt'ora e ha anche ricostruito in via congetturale le *infinite preghiere* di Spallanzani con il software Polygen. Al riguardo c'è da notare...

POP.: Egregio amico, non creda che camuffando la voce io non la riconosca. Non riesco a capire dov'è esattamente, ma stia sicuro che prima o poi la troverò. La sua dottrina è pari solo alla sua loquacità e gradirei avere con lei un incontro a quattr'occhi, fuori di qui, se mi capisce. Ad ogni modo sono lietissimo della rinascita delle preghiere e per quanto riguarda l'Opteopo, di cui avrei parlato tra un momento, vi rimando al dotto intervento di Becherini e Bencistà, ma mi permetto di farvi notare che non è cortese invitare un oratore e poi interromperlo continuamente. Mi avete anche fatto perdere di nuovo il filo del discorso.

VOCETTA: Diceva dalla parentesi parigina.

POP.: Giusto, grazie. Appunto, la parentesi. Purtroppo fu breve! Minacciato di licenziamento dal preside del Galvani, che chissà come era riuscito a rintracciarlo telefonicamente, Spallanzani tornò in Italia do-

po tre mesi, più sicuro di sé e molto più sereno: iniziò a collaborare con la Feic di Bologna, con cui pubblicò nel 1969 l'antologia *Altri crocevia*, insistendo per questo titolo nonostante *Crocevia* fosse ancora inedito, forse come auspicio. L'antologia raccoglieva cose comparse in precedenza qua e là oltre a diversi racconti e saggi inediti, tra cui *Il corsivo di Dvigrad*, quattro capitoli di un testo incompiuto di ambientazione nordica e di stile buzzatiano, in cui si intrecciano eventi mondani e altri chiaramente fantastici; *Trittico circolare*, un triplice racconto basato sulla lettura in ordine differente degli stessi tre paragrafi; *Dietro un sipario nero*, breve ma denso saggio dedicato al teatro, dove Spallanzani espone le sue idee sulla contaminazione tra finzione e realtà, sulla necessità di confrontarsi con una scienza relativistica e sulla molteplicità: testo seminale se mai ve ne furono, che ha dato la stura alle riflessioni del Ventura. *Altri crocevia* fu il primo vero successo letterario di Spallanzani, che coincise con i giorni più felici della sua vita. Firmò anche un contratto con la Oax di Arezzo per la plaquette di 16 poesie di metrica diversa intitolata...

FALSETTO: Coff coff, quest'ultimo episodio è notoriamente apocrifo...

POP. (*ignorando l'interruzione*): ...intitolata *Piazza con Fontana*. Spinto dall'insperato successo dei suoi racconti, Spallanzani decise, improvvisamente come suo solito, di fondare una sua casa editrice dal nome vagamente misterico, la Bomarzo, per poter finalmente pubblicare *Crocevia*. Con grande sacrificio economico e qualche amicizia perduta riuscì nel 1970 a dare alle stampe alcune migliaia di copie del romanzo. Le ali dell'Icaro Spallanzani furono però improvvisamente bruciate da un sole

che si chiamava Guardia di Finanza. Inadempi-
menti fiscali portarono alla chiusura della Bomarzo e molte copie finirono al macero. Il romanzo aveva comunque fatto in tempo a circolare in una piccola cerchia di amici e ammiratori, che si passavano le poche copie esistenti creando un effimero e sotterraneo caso letterario. Nel 2003, in occasione del quarantennale del Gruppo 63, si parlò sui giornali di una nuova edizione del testo per i tipi di Einaudi, ma ad oggi nulla si sa di certo. Ecco l'incipit del romanzo, dai toni che ricordano il Calvino di quegli anni: «Le storie sono, principalmente, vie di comunicazione. Ci sono percorsi rettilinei, che vanno senza svolte da A a B; ci sono sentieri perduti nel bosco, che si limitano a indicare vagamente una direzione per uscire dalla vegetazione mentre nel contempo invitano ad ammirare ciò che si offre agli occhi e all'immaginazione; ci sono strade che in realtà sono strani anelli e dopo un tragitto accidentato riportano al punto di partenza, o in nessun luogo. Poi ci sono gli incroci. Molti incroci, in realtà. Ogni storia non è altro che l'incrociarsi del lettore con una possibilità».

(Applausi. L'oratore ne approfitta per dissetarsi. Qualcuno gli porge un foglietto)

POP. (*con voce alterata*): L'individuo che sta facendo circolare tra il pubblico delle mie caricature, della cui identità sono quasi ormai quasi certo, sappia che lo so benissimo che quello è un cripto-incipit, ma come ho già detto non mi sembrava il caso di affrontare problemi filologici in una conferenza divulgativa. Sappia inoltre questa persona che mi riservo ogni azione a tutela della mia onorabilità, in sede sia civile che penale! Ma andiamo avanti.



XV
LA REPUBBLICA - BOLOGNA
10 MAGGIO 2003

INCONTRI

OPERE DI SPALLANZANI

Per il quarantennale del Gruppo 63 alla libreria MelBookstore (via Rizzoli 18) alle 13 «Di nuovo a un Crocèvia», letture delle opere di Elia Spallanzani.

MERCATINO

Per la Festa della Mamma oggi e domani dalle 10 alle 19 l'associazione Madre Terra organizza nella sua sede di via dell'Osservanza 88, nel Chiostro del Convento dell'Osservanza, «Al

mercatinino di zia Paperera», mercatinino di beneficenza con piante, fiori, torte, dolci, libri.

PATRIMONIO CULTURALE

Nella sala di rappresentanza di UniCredit Banca (via Imenio 43) alle 10 incontro su «La valorizzazione del patrimonio culturale. Aspetti economici e giuridici» con interventi di Giovanna Melegari, Elsa Signorino, Jan Van Der Borg, Luca Zan, Ariside Carosani, Marco Macciantelli.

PASSAMANO RINVIATO

La rievocazione «Un passamanino per San Luca», prevista oggi, è

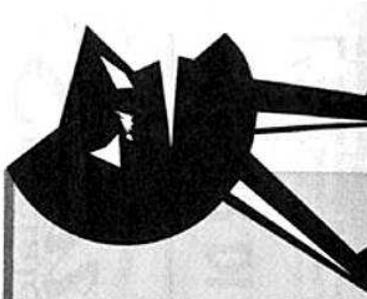
rinviiata al 31 maggio.

ABITI CARITAS

Da oggi al 17 maggio si svolge la Grande Raccolta di Indumenti Usati della Caritas. I volontari raccolgono in cinque zone: Ravone, Centro, S. Donato e S. Vitale, Fossolo e Mazzini e S. Ruffillo. Info 051267972.

BIMBI PER BIMBI

Ageop Ricerca organizza alla casa di accoglienza di via Slepelunga 8/10 oggi dalle ore 11 e domani dalle 10 «Bimbi per Bimbi», mercatinino, laboratori, merende e animazioni a favore dei bambini dell'Argentina.



Negli anni '70 Spallanzani tornò al quotidiano lavoro di docente, con qualche saltuaria collaborazione a riviste. Nel '72 Luciano Anceschi lo cercò per una collaborazione al Verri, ma il nostro rifiutò cortesemente, per motivi che non sono mai stati chiariti... all'epoca si parlò di un'opposizione della moglie. Per qualche tempo circolò la voce di un adattamento televisivo di *Santo in 19 mosse*, un racconto contenuto in *Altri crocevia*, ripubblicato separatamente in edizione non venale nel 1974, ma il progetto si perse nei meandri della RAI.

VOCE FEMMINILE: C'è traccia di un'altra collaborazione mancata. Nel '77, forse ispirandosi al *Mondo dei robot* di Crichton, Spallanzani immaginò un film su un parco a tema che riproduceva la rivoluzione d'ottobre, quella cubana, il sessantotto italiano, tutto accessibile anche ai bambini. Nella bozza della sceneggiatura specificava che i figuranti dovevano essere nostalgici delle varie rivoluzioni. Secondo lui il lavoro andava presentato come un documentario su un parco giochi americano realmente esistente, con il commento di Eco. Pare che il progetto fosse a buon punto quando fu trasferito alla redazione di Rai3, che lo esaminò, lo soppesò e lo budgettò, finché alla fine lo scartò perché troppo borghese e disimpegnato.

POP.: Cara amica, la ringrazio per l'intervento, ma purtroppo con la mia esperienza di insegnante mi sono accorto subito che sta leggendo da un foglietto, e non nutro dubbi sul suo vero estensore!

(a parte) acciuffatelo o me ne vado!

(al pubblico) Stavo per parlare anche dei robot, se me ne aveste dato il tempo... però io lo sapevo che non avrei dovuto accettare di parlare di fronte a un pubblico mascherato... ad ogni modo ormai mi avete seccato e quindi riassumerò telegraficamente

l'ultima parte del mio discorso: sempre per la FEIC, alla fine degli anni '70 uscirono due opere fondamentali: nel '78 *Promesse mantenute*, un saggio-romanzo che riprende *La Promessa* di Durrenmatt, studiando sei scenari alternativi su chi sia il vero colpevole, e nel '79 gli estratti di *Raccontalo alla cenere*, sorta di zibaldone in cui lo scrittore raccoglie materiale disomogeneo, pagine di diario, racconti, poesie, sceneggiature, annotazioni, addirittura formule chimiche e derivate parziali, ma tutto venato da un'amara visione della vita, cui forse aveva contribuito la separazione da Alice. Per inciso, alcuni dei racconti sono molto interessanti, ma su questo tra poco vi intratterrà il dott. D.

Spallanzani continuò a insegnare fino al giorno della pensione, in occasione del quale il "suo" Liceo Galvani volle festeggiarlo con una medaglia. Ormai aveva perso interesse per la scrittura.

VOCE SMORZATA (*come provenisse da sotto al palco*):

La professoressa Rattlelance sostiene che nel '79 Spallanzani voleva riaprire la Bomazo! Altro che perdere interesse! E ci sono i documenti! Poi c'è *Gummo!* Ci sono...

(Rumori, l'oratore pesta con violenza le tavole?)

POP.: Voi sentite qualcosa? Io niente... la professoressa Rattlelance, buona quella... e l'hanno anche invitata... ma i fatti parlano chiaro, Spallanzani voleva chiudere baracca! Tant'è che la pubblicazione di un'antologia di poesia sperimentale, *I fiori di loto...*

VOCE: Dell'otto, dell'otto! ARGH!

POP.: ...prevista per i primi mesi del 1980, fu interrotta per sua volontà. Fortunatamente il caso ci ha resti-

tuito una delle sue opere, forse l'ultima, dall'accentuata costruzione permutatoria:

«Girotondo della maturità

Non sappiamo il nostro inizio
che quando siamo alla metà.
Vediamo profilarsi la fine
assai più vicina alla metà
di quanto lo sia all'inizio.

Inizio della fine, alla metà
sembra più vicina la fine
di quanto sia l'inizio.
La meta, il fine della fine,
inizia alla sua metà.

Di una troppo odiosa fine
rimpiangiamo il suo inizio
o lamentiamo la sua metà.
Se invece è un buon inizio
meno amara sarà la fine».

VARIE VOCI: Ma quando mai? Questa se l'è davvero inventata. Oh, adesso si fa paonazzo in viso...

POP.: Zitti! E finiamola. Dopo quest'ultima fiammata Spallanzani sparì per l'ennesima volta e si ritirò in un podere nel ravennate. Morì il 10 maggio 1997, per un infarto, mentre passeggiava per i sentieri della sua campagna, proprio nel mezzo di un crocevia. E chi come me ha conosciuto Elia Spallanzani sa che in un crocevia «il vero e il falso sono ancora la stessa identica cosa».

(Applausi e altre manifestazioni di giubilo)



ppunti sulla poesia giovanile di Elia Spallanzani*

di Anna Costanza Aglietti

Devo la conoscenza della poesia giovanile di Elia Spallanzani al fortuito incontro con la nipote dello scrittore, durante un interminabile viaggio in treno fra Milano e Rimini. Dalle nostre conversazioni è scaturito il mio interesse per quella parte dell'opera meno nota, e certo meno indagata dalla critica, che risale all'epoca del liceo e dei primi anni universitari. La cortesia della signora Ombretta, cui rinnovo da queste pagine tutti i miei ringraziamenti, ha messo a mia disposizione per qualche giorno le carte giovanili dello scrittore, che saranno a breve ordinate ed edite dalla Fondazione omonima.

Prima che l'*opus magnum* dell'opera omnia veda la luce, dunque, mi sia consentito arrischiare qualche appunto preliminare sui componimenti che chiamerò di qui in avanti "liceali", redatti in bella grafia in un quaderno dalla copertina nera e risalenti con ogni probabilità al biennio 1936-37. Tali componimenti non esauriscono certo la produzione giovanile, dispersa in gran quantità di appunti, lettere e quaderni in vario stato di conservazione; costituiscono però a mio parere un piccolo *corpus* organico degno di attenzione per chi voglia indagare le radici della mutevole e sfuggente personalità artistica spallanzaniana.

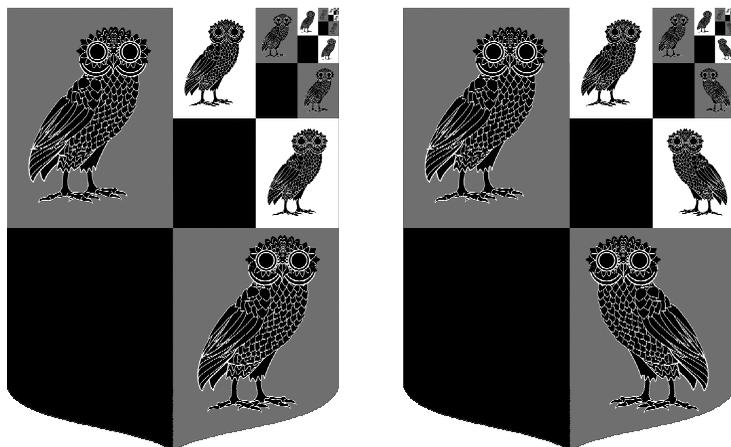
Fisicamente il quaderno misura 13,5 cm x 10 e conta 31 carte ben spesse, di cui 27 scritte sia sul recto che sul verso

* Il testo, inizialmente pubblicato sulla rivista "La frusta", è stato rielaborato in seguito al ritrovamento di nuovo materiale autografo.

con inchiostro blu-violetto. La numerazione, apposta in epoca successiva con biro nera, procede da 1 a 32, quindi per fogli e non per pagine. Manca il foglio 11, per oltraggio del tempo o censura. Non c'è titolo e la prima pagina è riempita per metà da prove di firma, in cui il giovane autore si qualifica via via «Duca di Passogatto», «bucaniere», «amplissimo Rettore», «grammofonista», etc.; l'altra metà è invece occupata da un collage di carta patinata bianca, rosa e nera con figure di civetta sempre più piccole. Indagini effettuate con la lampada a transilluminazione hanno svelato che in origine sotto il collage c'erano disegni di civette intrecciate, piuttosto rozzi, il che fa pensare che sia stato lo stesso Spallanzani a coprirli, forse nello stesso periodo in cui aggiunse la numerazione. I fogli 29-31 sono bianchi, mentre l'ultimo, pure bianco, reca l'impronta appena visibile di un timbro a secco. Rovesciandolo è stato possibile ricostruire una sorta di sigillo dell'autore, mai ritrovato. Il motto che corre intorno al sigillo è in latino maccheronico e il suo significato è oscuro.

Passando al contenuto del quaderno, in primo luogo è doveroso rilevare nei componimenti iniziali la labilità, per non dire la mancanza, del fattore "combinatorio" proprio

Chouette en abyme, presunto stemma della casata Spallanzani.



delle opere più importanti e più note dell'autore (valga per tutte *Trittico Circolare*), così come della sottile vena autoironica indagata a suo tempo da Elio Fiore nell'illuminante articolo *Riso e rose: ironia e poetica in Spallanzani e Penna*¹. È possibile però individuare all'interno delle "liceali" il primo affiorare di un tema che sarà centrale nell'opera successiva in versi e in prosa, ovvero l'elemento misterioso-enigmatico, presente soprattutto nei tredici componimenti della sezione centrale del quaderno.

La sezione iniziale, formata da dieci testi, consta essenzialmente di brevi poesie a carattere idillico o introspettivo, per lo più prive di titolo. Elementi comuni fanno pensare a una composizione ravvicinata: citazioni classiche, prestiti da Catullo e Orazio, atmosfera leopardiana nel sentimento della natura e nella riflessione sulla sorte umana. Particolare attenzione deve essere prestata al lessico: alla luce di una prima analisi si può - e forse si deve - ipotizzare una conoscenza diretta da parte del giovane poeta dell'opera montaliana. Espressioni come «lo sbraco scabro» o «scroccanti rocce che scoscendono», rivelano un'adesione alla poetica degli *Ossi di seppia*.

Più interessante, in questa sede preliminare, la sezione centrale del quaderno, che come accennato si riavvicina più facilmente a motivi di gioco letterario che diverranno topici nello Spallanzani maggiore conoscitore di Quenau e dell'Oulipo. Si comincia con 21 miniabbedecari, o carmi alfabetici, in cui ogni parola inizia con una lettera progressiva dell'alfabeto. Le liriche sono pervase da un senso di sconforto, che non è chiaro se attribuire allo *spleen* adolescenziale o, come appare più probabile, a una precoce maniera. Ad esempio, si legga il numero 17:

«Soliti tormenti, un vuoto zigare, astio
borbottante, cordoglio domenicale... e faccio
grafismi: ho inutilmente lasciato misere note,
ortografiche poesie, querule, ridicole».

¹ Pubblicato nei quaderni del Pontificio Istituto Biblico, è ora raccolto nel *Saggiatore immaginifico* di A. Sibilla, ed. Valpurga, Rovigo, 1982.

Seguono tredici brevissimi componimenti di tre o quattro versi ciascuno, in metro variabile, che figurano sotto il titolo complessivo di *Enigmate* (sic, non saprei se per svista o per scelta del giovane autore). Sarà opportuno riportare qualche esempio significativo per render ragione dell'estrema importanza di questa produzione, vera e propria anticamera letteraria di future realizzazioni.

Il terzo componimento, completo di titolo, che lascia ipotizzare un intento autobiografico:

«Io stesso, nella vita
Da familiari unioni
dura necessità sospinge l'uomo
nascosto su una nave che lo ignora».

E il settimo:

«La musa del mattino
Alta, forte, coronata di pietra,
opposta ad altre ed in continua lotta
da lei spira, eccitante, un profumo
di terre conquistate».

Si tratta, come è reso evidente dalla definizione generale *Enigmate*, per l'appunto di enigmi. Il loro significato recondito però è rimasto oscuro per molti anni, finché non ho ritrovato una minuta che, oltre al testo, riporta anche dei numeri. In particolare, a fianco del terzo componimento si legge appena "4-7-11", ed a fianco del settimo "5-7-12". Dopo aver escluso la possibilità che si trattasse di date o del numero delle sillabe, ho constatato che tutti i tredici componimenti condividono la forma di questi, che non è altro che quella tipica della sciarada. Questo tipo di indovinello, conosciuto fin dal rinascimento e popolare come passatempo familiare dal XVII al XIX secolo, viene ormai praticato solo dagli enigmisti e consiste nel ricavare da ogni verso una parola della lunghezza indicata: la terza parola è formata dalla concatenazione delle prime due,



Ricostruzione del sigillo in base all'impronta.

ma non deve presentare alcuna attinenza di significato con le parole componenti. Ad es., "chilo" non potrebbe essere il primo termine di una sciarada su "chilogrammo".

Colpisce dunque la scelta del giovane Spallanzani, indicativa di una precoce ricerca di complessità e rarità letterarie. Inoltre le sue composizioni differiscono da quelle praticate nella tradizione, perché hanno l'ambizione di creare un componimento poetico compiuto in sé.

Inutile certo per la maggior parte dei lettori, ma doveroso, riportare in questo luogo la chiave dei componimenti:

Da familiari unioni = clan
dura necessità sospinge l'uomo = destino

La soluzione naturalmente deriva dall'unione delle precedenti: nascosto su una nave che lo ignora = clandestino. E nel componimento sette:

Alta, forte, coronata di pietra = torre
opposta ad altre ed in continua lotta = fazione
da lei spira, eccitante, un profumo di terre
conquistate = torrefazione

Si noti che non c'è affinità di significato tra “torre” e “torrefazione”, poiché quest'ultima deriva dal verbo “torrere” (far seccare) e non da “torre”, anche se le torrefazioni hanno camini molto alti che sembrano torri.

Vale la pena notare come l'autore aggiunga al gioco della sciarada un piccolo tocco in più, costituito dal titolo, che si riferisce ambigualmente sia alla poesia letta solo come tale, sia alla soluzione della sciarada. Nel terzo componimento, infatti, «Io stesso nella vita» è riferito sia alla poesia, che delinea una situazione di tipo ungarettiano, sia alla parola-soluzione “clandestino”. Anche in seguito, nelle lettere, Spallanzani si definirà spesso un «clandestino della vita» o un «passeggero senza biglietto», come riporta Mengaldo nei suoi *Cenni sull'epistolario Calvino-Spallanzani*². Allo stesso modo, «La musa del mattino» è l'evanescente entità femminile evocata dai versi, ma anche ironicamente la torrefazione che si ottiene risolvendo la sciarada. Mi piace pensare che si tratti dell'ombrosa “Torrefazione Impero”, sita dal 1903 al 1989 accanto al liceo frequentato da Spallanzani, che forse qui prendeva il caffè prima di entrare a scuola. Ma finché un meritorio biografo non si farà carico di esplorare a fondo la sua vita, dettagli come questo sono destinati a rimanere nel campo della congettura.

Da notare che per questa sciarada è stata anche avanzata una diversa interpretazione. Nella rubrica della “Stampa” *Lettere & Cifre* il giocolo Ennio Peres ha ipotizzato che si tratti di un cambio di lettera 7-7. La soluzione del gioco si comporrebbe quindi di due parole di 7 lettere, che differiscono per una sola lettera: “colonna - colonia”.

Sia il primo che il secondo verso alluderebbero alla “colonna”, indicata prima come elemento architettonico verticale (alta, forte, coronata di pietra) e poi come formazione militare di attacco (opposta ad altre, ed in continua lot-

² Pubblicato sul “Mattino di Padova” del 23/11/86, p. 18, con il titolo redazionale *Quelle lettere così dure, crocevia di un'esistenza*. Riguardo alle speculazioni sul presunto conflitto tra Calvino e Spallanzani, si legga *Una polemica inesistente*, di A. Giammanco, in *Crimini del giornalismo*, Bruxelles (ma in realtà Sciacca), 2012, ed. Colucci.

ta); il terzo verso, infine, alluderebbe alla colonia, intesa come acqua di colonia (da lei spira, eccitante, un profumo etc), ma anche come territorio assoggettato militarmente e politicamente a un altro Stato (terre conquistate).

Posto di fronte alla soluzione originale della sciarada, Peres osservava che potrebbe anche trattarsi di un raro esempio di enigma analizzabile in due modi totalmente diversi (trascurando l'indicazione relativa alle lunghezze in lettere, o "diagramma numerico"). Insomma, un doppio livello di lettura, che in qualche modo richiama la tecnica del *double coding* che Spallanzani avrebbe messo in atto nelle sue opere mature quasi trent'anni dopo.

La terza parte del *corpus* preso in esame non ha titolo, ma ci si può coerentemente riferire alle poesie che la compongono col nome di "Imitazioni". Si tratta infatti di nove componimenti in metro vario, la cui caratteristica più evidente è di imitare lo stile dei grandi della poesia italiana. Non mi soffermerò in particolare su questo gruppo di liriche, salvo fare presenti i nomi di Pascoli, D'annunzio, Leopardi e Dante. Un caso a parte è l'imitazione numero sei, intitolata *Incanti*, in cui il poeta si cimenta con la tradizione petrarchesca della sestina, reinterpretata in modo personale. Le parole-rima prescelte per questa rigorosa forma poetica testimoniano la portata di *divertissement* erudito di questa sezione. Valga come esempio la serie: canto - da canto - acanto - accanto - calicanto, fino a un imprevedibile Celacanto che compare in un ardito paragone di chiusura.

La quarta e ultima sezione comprende i cosiddetti "poemi quadri", leggibili sia in orizzontale che in verticale:

Torna	di	nuovo	amore,
di	chiaro	canto	avvolto
nuovo	canto	ogni	di
amore	avvolto	di	luce

Nonostante alcuni trucchi ingegnosi (nell'esempio, l'uso del "di" prima come preposizione e poi nel senso di giorno, "di"), questi piccoli componimenti appaiono forzati e puerili, come risulta dal confronto con il testo che probabilmente li ha ispirati, *A Square Poem* di Lewis Carrol:

I	often	wondered	when	I	cursed,
Often	feared	where	I	would	be —
Wondered	where	she'd	yield	her	love,
When	I	yeld,	so	will	she.
I	would	her	will	be	pitied!
Cursed	be	love!	She	pitied	me...

Non mancano però quadrati basati su vincoli diversi dal doppio senso di lettura, tra esoterici e telegrafici:

«Rima canaglia, banale orpello
 elastica lingua, matematico hobby.
 Impossibilitato figurarmi geometrie nuove,
 disegno quadrati permutando ancora».

In questo caso Spallanzani segnala che convertendo le iniziali in numeri (A = 1, B = 2, etc.) si ottiene un quadrato magico di rinascimentale memoria, in cui la somma di righe orizzontali, verticali e diagonali è sempre uguale a 34:

R	C	B	O
E	L	M	H
I	F	G	N
D	Q	P	A

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Ma il giovane autore si spinse oltre, realizzando un quadrato magico di 5×5 , con somma costante di 65, basato sull'alfabeto internazionale. Nel quaderno è indicata solo la struttura, con la nota «lascio questo scherzo sinistro ai solutori particolarmente abili»:

17	24	1	8	15
23	5	7	14	16
4	6	13	20	22
10	12	19	21	3
11	18	25	2	9

Q	Y	A	H	O
X	E	G	N	P
D	F	M	T	V
J	L	S	U	C
K	R	Z	B	I

Fino ad oggi i tentativi di dedurre il testo non hanno fornito risultati soddisfacenti. L'ipotesi più diffusa, per cui ringrazio il professor Leonetto Vincibile, è la seguente:

«Qumran Yakhad, almanaccando ho ottenuto:
 “Xiaoping è Gesù, nuovo profeta”
 Domani farò morire tre volte
 Jesus, lo so un comunista
 (Kaiafas, rabbino zelante, bene istruito)».

E si spiega: Qumran è il sito archeologico in cui sono stati ritrovati i rotoli del Mar Morto, che documenterebbero l'esistenza di una comunità (ebr. *Yakhad*) del primo secolo A.C. dalla dottrina sorprendentemente simile a quella cristiana. Il testo esprimerebbe quindi la giocosa ribellione del sedicenne Spallanzani di fronte a una società bigotta e fascista, camuffata in forma enigmatica per sfuggire alla censura di genitori e maestri. Personalmente, mi limito ad evidenziare che nel 1936 i rotoli non erano ancora stati scoperti e la spiegazione di Vincibile, per cui Spallanzani avrebbe previsto il ritrovamento, lascia sconcertati.

Il dotto studioso però ha elaborato un'ipotesi alternativa, che valorizza l'inciso «sinistro scherzo». Per sviluppare

la poesia sarebbe prima necessario ruotare il quadrato di 90° gradi a sinistra, ottenendo:

O	P	V	C	I
H	N	T	U	B
A	G	M	S	Z
Y	E	F	L	R
Q	X	D	J	K

Da cui:

«Ofelia, piccola viziosa, con indifferenza
hai nutrito tu una bizzarria:
Amleto giustizia miseramente suo zio!
Yorick ebbe forse la rivelazione:
quando xe Desdemona, Jago kristamenta».

A rinforzo di questa interpretazione, il Vincibile allega la strofetta «A(h), li fotte el malo aere!», che altrove Spallanzani ricava anagrammando i nomi di Amleto, Ofelia e Laerte, forse ispirato dal celebre palindromo shakespiriano di Arrigo Boito («Ebro è Otel, ma Amleto è orbe»).

In senso contrario militano però numerosi indizi, a partire dell'uso del dialetto veneto (“xe” per c’è, “kristamenta” nel senso di sacramentare), che costituirebbe un *unicum* nella produzione di Spallanzani e sembra appartenere più al vicentino e irriverente Leonetto che al nostro autore. Il punto, in definitiva, rimane dubbio.

Data la necessaria brevità di queste pagine, non mi dilungherò in altri esempi e in altre analisi. Basti per ora aver indicato un campo ricco di potenzialità a tutti gli studiosi interessati all'opera di Spallanzani, un campo denso di interesse soprattutto per chi si trovi ad indagare i rapporti fra letteratura, enigmistica, gioco ed inganno.

P.S.

Per completezza riporto le altre 11 sciarade. Le soluzioni sono in fondo, rovesciate.

1. *Saffo, frammento* (5,5)

Egli mi sembra
un dio dal doppio aspetto:
delizia maturata nelle brume.

2. *Creazione* (2,8)

Un tempo era
il cielo notturno
da costruire soli.

4. *Addio* (2,5)

E parti dunque,
sempre al dovere avvinta
tu in cui riposi i miei più cari effetti!

5. *Iniquità* (3,4)

Prima del sire
fu consegnato
l'uomo d'arme.

6. *La vita, il deserto* (3,6)

No, non da solo!
Desidero adesso
una lenta carovana.

8. *In tre* (3,3,3)

Oh resta,
non mia, non sua
acqua che scorre inafferrabile
di una bellezza fredda e più che
umana.

9. *Francescano, (in lingua del '200)*
(2,6)

Egli agì
- non è proibito
in letizia perfetta.

10. *Volume di fuoco* (2, 1'8)

Eppure
il veder la luce dei miei libri
è un castigo divino.

11. *Esilio* (3,4)

Sopra il
povero covile
colei che fu regina delle indie.

12. *Sia data giusta mercede al lavoro!*
(2, 4, 2)

Invoca
un dolce frutto
questo me che scrive
abituato a faticare lunghe ore.

13. *Confessione* (???)

Quel che mai non dissi
è ormai consunto!
Teatrante imbellettato, da commedia.

1 Parmi / Giano
2 Fu / Stellato
4 Va / Liguria
5 Sol / Dato (sul penta-
gramma il sol precede
il si e il re)
6 Con / Voglio
8 Sta / Tua / Rio
9 Fe' / Lice
10 Ma / L'Edizione
11 Sul / Tana
12 Oh / Pera / Io
13 ???

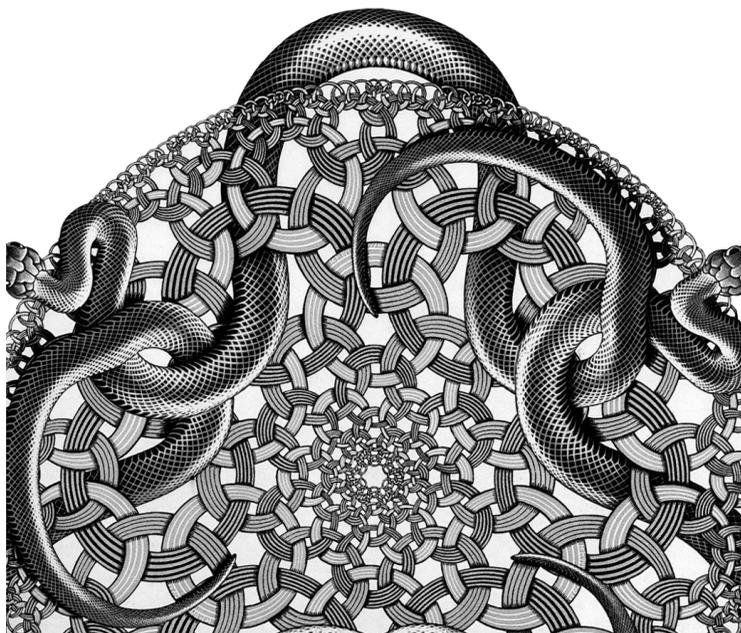
P.P.S.

Dopo la pubblicazione della prima stesura di questo articolo ho ricevuto una mail da tale Grifooz, che menzionava un racconto di Spallanzani intitolato *Quiz: che strambo panda vi figliò?*, in cui ogni frase, titolo incluso, è un pangramma, cioè contiene tutte le lettere dell'alfabeto.

Grifooz sosteneva che Bartezzaghi ne avrebbe parlato durante un'edizione di Gradara Ludens, spiegando che era stato scritto per una gara in cui alcuni autori dovevano produrre racconti gialli con costrizioni enigmistiche. Bartezzaghi stesso avrebbe composto un mesostico doyliano ed Ersilia Zamponi un tautogramma sul tema del maggiordomo assassino. Secondo Grifooz, ne resterebbe traccia in un «vecchio Linus, mi pare del 1994», ma nonostante le mie pressanti richieste di chiarimenti non ha mai voluto essere più preciso, limitandosi a spedirmi strofette oscure e bislacche, oltre che chiaramente apocrife.

Dopo lunghe indagini, non sono riuscita a trovare nessuna traccia né della gara, né del racconto spallanzanESCO. Colgo quindi l'occasione per invitare chi sa a parlare.

Elia Spallanzani Crocevia



Bozza di copertina per l'annunciata edizione Einaudi.



Sulla struttura di *Crocevia*

di Leonetto Vincibile (prof.)

Molto si è detto di questo controverso romanzo, ritenuto, forse a torto, il capolavoro di Spallanzani.

Non ripercorrerò le tappe faticose e anche abbastanza inani della critica, che l'ha classificato volta per volta come precursore del romanzo post-moderno, iper-romanzo, meta-romanzo, anti-romanzo e altre simili corbellerie. Ci sono articoli su *Crocevia* che fanno sorgere seri dubbi sulla scolarizzazione degli esegeti, composti come sono da un frullato casuale di parole buone per ogni stagione quali *bricolage*, strategia retorica, decostruzione, e soprattutto "semantico". Anche la tesi Fasuliana del doppio registro (o, come preferisce dire lui, del *double coding*, casomai la parola forestiera potesse nobilitare un concetto fumoso), la teoria del Fasulo, dico, spiega ben poco. È molto facile sostenere così, in generale, che il testo offre più piani di lettura, che usa gli strumenti della citazione e della parodia per sfidare il lettore colto a entrare nel gioco. Ma più che del romanzo, l'atteggiamento ironico è ormai una caratteristica del lettore: guardando la Bibbia con occhio moderno si finirebbe per trovarci dentro le stesse caratteristiche che si predicano di *Crocevia*.

No, per comprendere il libro bisogna immergersi nella sua complessità, senza rifugiarsi nel vocabolario sussiegoso e al contempo volgare della critica da riviste. So bene che queste parole mi attireranno il biasimo e forse l'odio dei baroni, ma la verità è che bisogna ripartire da capo, dalle basi. In *Crocevia* non c'è nulla di ironico, solo una netta e meticolosa costruzione razionale.

Si parte da una situazione classica: dieci persone vengono invitate a casa dell'Autore (l'autore del libro è uno dei personaggi) e all'improvviso il padrone di casa sparisce. Gli invitati ne scoprono il cadavere, ma invece di preoccuparsi ed indagare iniziano a discutere dei gialli in cui il padrone di casa viene ritrovato morto. A un tratto però spunta fuori un altro cadavere, sempre del padrone di casa. Gli invitati formulano tutte le ipotesi possibili per chiarire il mistero: allucinazioni nei bevaggi, gemelli, automi, e così via, e per ognuna costruiscono una storia possibile. Ben presto le storie si incrociano e diventa sempre meno chiaro se si tratta delle ipotesi dei personaggi o dello svolgimento stesso della trama.

Fin qui, sembrerebbe davvero il tipico libraccio post-moderno: ma all'interno del mistero palese di *Crocevia* si annida un altro mistero, come un disegno nel disegno, uno strano anello all'interno di uno strano anello. Sto parlando della singolare struttura del romanzo.

Come è noto, *Crocevia* è composto da venti capitoli: nel primo, dopo la sbalorditiva apparizione di un secondo identico cadavere, il personaggio del professor Stufenbau trova un libro sulla scrivania della vittima, aperto alle prime pagine. È un giallo e contiene questa beffarda annotazione a matita: «egregio lettore, se alla fine di un capitolo credi di aver individuato il vero colpevole non perdere altro tempo e leggi dieci capitoli avanti».

Per molte pagine ancora i personaggi di *Crocevia* non baderanno alla nota, ma sin da subito il lettore avvertito inizia a sospettare che quell'indicazione sia rivolta a lui. Se così fosse, ragiona il lettore, in definitiva questo libro conterebbe dieci romanzi annidati di lunghezza crescente, e cioè, indicando i capitoli con i numeri:

1 - 11.

1, 2 - 12.

1, 2, 3 - 13.

fino a

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 - 20.

Il primo romanzo (1 - 11) è il più breve e anche quello con la soluzione più banale, tanto che al lettore frettoloso potrebbe venire voglia di riporre l'opera e di classificare il tempo speso a leggerla come un mero spreco. Ma chi ha discernimento e non si accontenta della prima soluzione potrà essere colto dal dubbio che ci sia qualcosa che non va, tornare al primo capitolo, leggere il secondo e poi saltare al dodicesimo. Così facendo scoprirà che il capitolo due insinua dei sospetti su un altro personaggio e che il capitolo dodici smentisce l'undici e fornisce una spiegazione del mistero meno prosaica.

Però il lettore potrebbe ripetere il processo e tornare ancora indietro, leggere il romanzo 1, 2, 3 - 13 e scoprire un nuovo finale, che contraddice ancora il precedente. Insomma, la difficoltà compositiva dell'opera sta nel fatto che mentre i primi dieci capitoli sono sequenziali, i finali sono tutti diversi. La struttura quindi è ingannevole al massimo, perché (semplificando) si può dire che ogni capitolo suggerisce un colpevole, ed ogni finale conferma il sospetto, che però viene smentito dal racconto successivo.

Il gioco non è fine a se stesso. Seguendo la teoria Gad-diana, Spallanzani affermava che un delitto (un fatto qualsiasi) non è mai la conseguenza di un'unica causa, ma sempre di un vortice di cause, che soffiando a mulinello strozzano «la debilitata ragione del mondo». L'autore sembra dire che risolvere un mistero è solo una questione di pigrizia, di accontentarsi della soluzione più semplice: volendo si potrebbe (si dovrebbe) indagare all'infinito. Il significato recondito del testo è perciò molto serio, direi quasi che propone un modello di vita, quello della perenne ricerca della verità. Niente di più lontano dall'atteggiamento puramente ludico e ironico in cui taluno vorrebbe costringerlo (inutile e inelegante fare nomi).

Detto questo, c'è un problema: tra le carte di Spallanzani ho trovato la minuta di una lettera inviata a sua zia, che aveva letto il libro e si lamentava di non capirci nulla. L'autore le risponde che la soluzione «è facile, basta considerare che ci sono tante storie quanti sono i personaggi».

Ma i personaggi, abbiamo detto, sono undici: dieci invitati più il padrone di casa, mentre le storie finora individuate sono solo dieci. Allora che fine ha fatto l'undicesima? È impossibile che Spallanzani, sempre così accorto, si sia confuso, ed è ridicolo e oltraggioso sostenere, come fa un sedicente critico il cui nome comincia per F., che avrebbe cercato di confondere l'anziana zia Luisella. Ci dev'essere un'altra spiegazione.

Riguardo al mistero dell'undicesimo finale, i sedicenti esperti di cose spallanzanesche hanno farfugliato. C'è chi ha sostenuto che l'ultima combinazione (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 - 20) sarebbe sbagliata: secondo questa "teoria", mentre tutte le sequenze suggeriscono evidentemente un colpevole e i finali lo confermano, forse il salto 10-20 doveva contraddire l'aspettativa del lettore, lasciando intravedere un'ulteriore, sconosciuta soluzione. Altri, come i fratelli Bernardi, hanno ipotizzato che l'undicesimo racconto sia la combinazione di una serie con un finale non previsto (es. 1, 2, 3, 4 - 15, invece di 14). Non c'è bisogno di sottolineare la gratuità di queste ipotesi, prive di appoggio testuale e ispirate da un'invincibile tendenza al caos.

È in simili momenti che gli studi filologici vengono in soccorso e la perizia nel menare il bisturi esegetico, affilato dalla lunga pratica, distingue il vero critico dall'orecchiante e dal pervenuto. Rileggiamo il testo: l'avvertimento dice «se alla fine di un capitolo credi di aver individuato il colpevole [...] leggi dieci capitoli avanti», ma non dice affatto *di fermarsi* a quel capitolo. Quindi secondo quest'altra interpretazione i racconti sarebbero composti dai capitoli:

1 - 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20
1, 2 - 12, 13 ... 19, 20
fino a
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 - 20

Così avremmo dei racconti completamente diversi, che però sono sempre 10. A meno che non si possa credere di aver individuato il colpevole *prima ancora* di aver iniziato

il libro: in tal caso otterremmo anche l'undicesima combinazione 0 - 10, 11 ... 20.

Evviva, griderà il lettore: ecco che grazie all'ingegno del professor Vincibile il mistero è risolto! Ma l'onestà intellettuale mi impone di smontare subito la mia ardita teoria. Ammetto che la soluzione è fascinosa, ma non del tutto coerente, perché prima di iniziare a leggere non si può conoscere la regola del salto dei dieci capitoli. Certo potrei sostenere che l'introduzione, o cripto incipit, debba considerarsi un capitolo a parte, e così i conti tornerebbero, ma sarebbe un mero espediente, degno al massimo di un criticonzolo da supplemento del venerdì.

Confesso che mi sono arrovellato per mesi sul problema, poi una sera di aprile mentre passeggiavo col mio amico dottor Brullo Nulla ho avuto l'illuminazione. Eravamo arrivati nei pressi della galleria Spallanzani e la targa mi ha riportato alla mente l'enigma, che ho esposto succintamente al Brullo. E lui, con quella sua aria sorniona, ha mugugnato: «se credi di aver individuato il colpevole leggi dieci capitoli avanti... mmm... non capisco... e se uno *non pensa mai* di aver indovinato il colpevole?».

Improvvisa riconfigurazione gnoseologica! Il Brullo aveva ragione, se non pensi mai di aver indovinato dovresti leggere di fila i capitoli da 1 a 20, senza salti, e così i racconti non sarebbero 10 ma 11!

La spiegazione mi sembra inconfutabile e degna del genio di Spallanzani: l'undicesima storia è lo stesso romanzo, ed è nascosta proprio sotto gli occhi di tutti. Del resto, un'indagine statistica da me condotta ha svelato che la maggior parte dei lettori non coglie l'indizio del libro nel libro e procede proprio dall'inizio alla fine (ma inconsapevolmente: il che pregiudica assai il godimento della lettura, per non dire che l'annichilisce addirittura).

Qualcuno, è vero, ha obiettato che la lettura dei capitoli da 1 a 20 genera una storia così ingarbugliata da non potersi nemmeno definire un romanzo. La stessa Fondazione Spallanzani ha sostenuto che la lettura sequenziale di Crocevia è impossibile. Che dire... come spesso accade,

l'ente nato per la promozione di uno scrittore si è trasformato in un bastione del conservatorismo più retrivo.

In verità, l'amico Brullo ricorda un'edizione di *Crocevia* (l'ha vista su una bancarella, ma purtroppo non ricorda dove) in cui ogni permutazione delle pagine produceva una storia coerente. La copia veniva venduta come fogli separati in una scatola¹, per cui non trovo affatto impossibile che tutti e 20 i capitoli possano essere letti di fila.

Il gioco di specchi di Spallanzani è indubbiamente sottile, molto cerebrale, il che spiega anche la scarsa fortuna del romanzo (*nolite margaritas!*). Per altro, nel capitolo 7 l'autore mette generosamente in bocca al prof. Stufenbau uno stratagemma assai più commerciale e praticabile: perché invece del solito libro giallo non realizzarne uno con delle pagine intonse, che racchiudono altri indizi per risolvere il mistero? Così il lettore sarebbe libero di tagliare dove gli pare, ma chiaramente più pagine taglia e più si dimostra uno scadente solutore. Nelle intenzioni del personaggio, i lettori dovevano poi ritrovarsi al bar per bullarsi con gli amici di aver risolto il mistero in due tagli, o in uno, o addirittura senza.

Si tratta di una soluzione semplice ed elegante per rendere la lettura in qualche modo interattiva e mi stupisco che non sia mai stata realizzata².

¹ Può darsi che il Nulla si confonda con *In balia di una sorte avversa*, Rizzoli, Milano 2011 (orig. *The Unfortunates*, 1969), di Bryan Stanley Johnson, che è composto da 27 capitoli non rilegati chiusi in una scatola. Il primo e l'ultimo sono fissi, mentre i fascicoli dei 25 capitoli centrali possono essere mescolati a piacere dal lettore.

² Non per contraddire il collerico professore, ma dalla relativa sicurezza di questa nota possiamo dire che si sbaglia, perché sono state ritrovate alcune copie di *Crocevia* con dei fogli non tagliati, e proprio al capitolo 7. La spiegazione più semplice è che il meccanismo narrativo si basasse proprio sulla trovata dei fogli e non sulla bizzarra indicazione di saltare dieci capitoli*. Il gesto quasi automatico di tagliare le pagine ha mascherato per anni questa caratteristica [NDR].

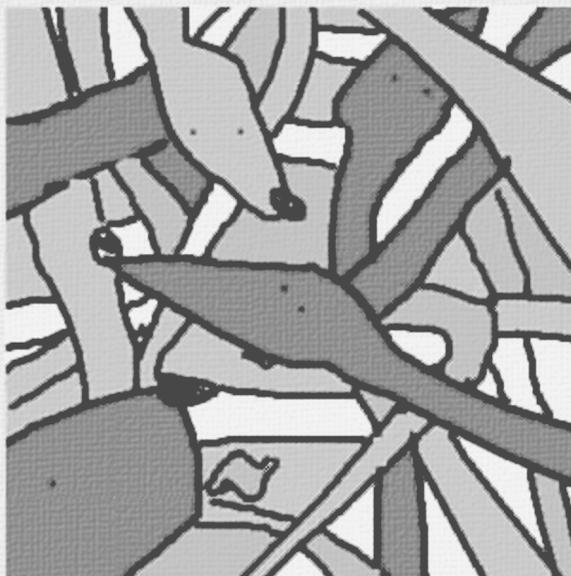
* Indicazione su cui, bisogna dirlo, l'unico a stologare seriamente è stato sempre e soltanto il sullodato professore [NnNDR].

MILLENNIO

ELIA SPALLANZANI

CROCEVIA

prefazione di Lorenzo Trenti



EM MEMORIA

Copertina dell'edizione pirata.



Materiali per una storia dell'Opteopo

di Andrea Becherini e Giacomo Bencistà

Come certi chimici vollero provare l'LSD alluciniere, così il miscredente Spallanzani tentò distillare una gocciola purissima di fede, e inocularsela. Lo fece perché trovava l'incredulità becera quanto il bigottismo, ma non si scherza impunemente col numinoso...

G. Manganelli

Durante la conferenza inaugurale dell'Opificio di Teologia Potenziale (in seguito "Opteopo"), Elia Spallanzani osservò:

«Il primo problema del giovane teologo non è dimostrare l'esistenza di Dio, ma capire cosa dovrebbe essere. Qual è il minimo comune denominatore della divinità?».

Con la consueta lucidità, Spallanzani si era accorto che a dispetto dell'enorme letteratura sul tema, nessuno sapeva bene di che cosa si voleva dimostrare o escludere l'esistenza. L'unico tratto che sembrava accomunare le divinità delle varie tradizioni (tranne certi Dei assai borghesi) era il loro potere di fare cose altrimenti inspiegabili.

«Ne deriva che ci accaniamo inutilmente: più spieghiamo il mondo, più la divinità si rifugia

nel remoto, in atti di scarsa visibilità. Molti
Dei il progresso ha disoccupato».

L'espressione appare giocosa, ma Spallanzani era fin troppo consapevole della tragicità del momento. Al recedere del numinoso si accompagnava la sterile tendenza all'astrazione della ricerca teologica contemporanea. «Il Dio dei teologi non è il Dio delle genti!», ripeteva continuamente Spallanzani, e spiegava che il primo è solo un'astrazione, un cumulo di superlativi, e che non bisogna mai dimenticare che è solo un modello di Dio, non la realtà. Con crescente enfasi, tenne a sottolineare:

«Non possiamo farci addormentare dai modelli. L'unico approccio ragionevole è prendere un dio alla volta e testarne la duttilità, la resilienza, il coefficiente di conduzione e se possibile anche l'edibilità. Solo questa strada conduce alla vera conoscenza».

Seguirono applausi scroscianti, ma anche critiche feroci. Qualcuno osservò che l'oratore cadeva nel vecchio errore di Anselmo, supponendo senz'altro l'esistenza del nominabile; altri dissero che questa teologia potenziale somigliava talmente a quella comune da non meritare nessuna giustificazione accademica.

La replica di Spallanzani, per quanto sghemba, fu sottile: notò che se le religioni esistenti sono già il frutto di una teologia potenziale, allora a maggior ragione bisogna approfondire la materia per individuare i vincoli che le hanno formate. Fine della prospettiva storica! Indagare il passato per pura forza di ragione. C'erano illustri precedenti.

I più attenti accusarono Spallanzani di essere un vanesio e un pasticciatore perché l'Opificio, sulla scia dell'Oulipo, avrebbe dovuto occuparsi di teologia potenziale, ossia della ricerca sulle teologie possibili prodotte sotto condizioni formalmente vincolanti, come del resto lo stesso Spallan-

zani aveva scritto nel racconto del 1956 intitolato *L'Istituto*:

«[...] sceglieva regole formali arbitrarie: una teologia priva della “e”, un'altra derivata dai tarocchi [...] estraeva a caso argomenti di fede: le loro combinazioni avevano del paradossale e del mostruoso; un Dio uno ma trino, una madre vergine; la ruota infinita delle incarnazioni *cum* la dottrina della predestinazione; in simili esercizi si sfiniva».

Ebbene, adesso all'improvviso Spallanzani tradiva la premessa e si metteva a parlare solo di sperimentazione, che non c'entrava nulla: non nascondiamo che molti gli diedero la baia e lo invitarono a cambiare acronimo¹.

I più giovani fecero sfoggio di cinismo e notarono che stava solo giocando con le parole e che la divinità, in fondo, non è altro che una deduzione affrettata. Al che il nostro rispose:

«Con le parole facciamo gli Dei e poi ci lamentiamo che non se ne può provare l'esistenza. Noi però non guardiamo più le cose, ma solo le parole con cui chiamiamo le cose. Da ciò la necessità di una teologia sperimentale e positiva».

Proprio a questo scopo aveva fondato l'Opteopo, per sopperire all'incresciosa scarsità di materiale divino. Una sera, immergendo un'ostia in adeguata soluzione zuccherina, Spallanzani era addivenuto persino alla moltiplicazione della *particula*, e progettava anche di costruire un

¹ Il punto è che dopo aver immaginato l'OpTeoPo Spallanzani si rese subito conto della sua inutilità, visto che la teologia reale per lui era già una forma di letteratura potenziale. Però il nome gli piaceva e aveva già ordinato la targa di ottone.

acceleratore di particule, di cui però parlava solo con frasi oscure, perché gli infedeli non capissero.

Nell'Opificio di Teologia Potenziale si producevano vari tipi di Dei, alcuni erano onnipotenti, altri nullapotenti e questi erano i più elusivi, i più difficili da osservare: simili a neutrini, non interagivano con l'ambiente e si beavano solo della loro sferica perfezione. Pure avevano dei fedeli e anzi ce n'era uno piuttosto grasso, con un sorriso melenso, che riscuoteva un grandissimo successo tra le donne.

Ma la vita all'Opificio non era facile. Non era nemmeno cominciata che già certi gruppi fondamentalisti premevano perché si interrompesse la sperimentazione sugli dei, come pratica feroce e disumana. Inutilmente Spallanzani replicò che non c'era altro mezzo, che gli dei non pativano alcun male e che, nella maggior parte dei casi, nemmeno esistevano: non ci fu verso.

Inoltre il costosissimo acceleratore di particule non dava i risultati sperati perché le divinità, smemorate, talvolta ignoravano le loro stesse leggi e superavano allegramente la velocità della luce per andarsi a prendere un caffè alle macchinette, eludendo tutti i test.

Alle critiche e agli attentati si aggiunse la scarsità di fondi: non c'erano più soldi per pagare gli anagrammisti, i trasmutatori, i meccanici del mulino a preghiere. Quando poi tagliarono la corrente il Grande Zero² cominciò a scaldarsi e a perdere: miliardi e miliardi di Dei stavano per liberarsi nell'atmosfera, con conseguenze imprevedibili.

Fu allora che il Nostro diede coraggiosamente le dimissioni e passò a nuove iniziative. Sparito il suo principale animatore, il progetto languì per molti anni, finché nel 2007 fu rivitalizzato con l'apertura una pagina internet. Da allora alcuni giovani studiosi hanno continuato a produrre generatori automatici di preghiere³, lipogrammi teologici,

² Così si chiamava il frigo che teneva le divinità a *-459.67 Fahrenheit*.

³ Ad esempio il generatore di "Credo", basato sull'omonimo gioco di carte "*Credo, the game of clashing dogmas*", pubblicato nel 1993 dalla Chaosium.

aldilà speculari, agiografie fittizie⁴, analisi economiche della fede, dottrine basate su lapsus ed errori del copista⁵.

Particolarmente attivo il Dipartimento di Eretica, che si occupa di costruire una storia alternativa delle religioni. Anche in questo caso le basi sono di Spallanzani, che con gli articoli *Platone*, *Plotino e la Malafemmina* e *L'audace colpo dei soliti Gnostici* aveva istituito un inedito parallelo tra speculazione teologica e commedia all'italiana. Vale la pena riportare l'inizio del secondo:

«Nicola Antiochiano, Ebione, Carpocrate e Valentino sbarcano il lunario rivendendo cosmogonie di seconda mano ai turisti di Tiro, finché non incontrano per caso l'infame Don Basilide e col suo aiuto organizzano il colpo del buco ai danni del *Pater Innatus*. I quattro brigano e ciurmano fino a procurarsi i nomi di tutti e 2555 gli Eoni; nel frattempo Valentino, il bello ma povero della situazione, preferisce sedurre la servetta Sofia e le sottrae le chiavi del *pleroma*. Subito dopo, mentre i nostri sudano a scassinare la realtà visibile, Valentino cede al rimorso e in una scena memorabile pone al principio di tutto il mare e il silenzio, e restituisce le chiavi alla donna. Grande è la sorpresa dei soliti gnostici quando dopo aver sfondato il primo velo di maya se ne ritrovano di fronte un altro, e poi un altro, per tutti e novecentonovantanove i cieli. Giunti a un passo dalla meta, si rendono conto che l'universo è un mero accidente, una macchia nella purezza del non-essere, e paghi del cammino compiuto si limitano a rubare la pasta e fagioli degli Dei».

⁴ Tra le tante, *Santa Marina di Bitinia, che volle farsi monaco*.

⁵ Impossibile non citare *Il concilio di Nietzsche*, che nel 1885 sancì come articolo di fede la morte di Dio.

Il pezzo fu un grande successo di pubblico, ma la critica era divisa; «mero colore», commentò *L'osservatore Romano*, aggiungendo che la storia avrebbe fatto giustizia di simili *nugae*. Più ragionato il commento di Beniamino Placido, che intravedeva nel racconto l'allegoria di un furto al banco dei pegni.

Dopo simili altezze, i primi tentativi degli epigoni di Spallanzani furono infelici, limitandosi a poco più che giochi di parole, privi di reale tensione conoscitiva. Per mera completezza ricordiamo il tentativo di costruire le ramificazioni alternative del protestantesimo, quali la setta dei *Quaquaraquaccheri* o *Gli Avventizi dell'Ultimo Giorno*.

Emigrati in America all'inizio del diciannovesimo secolo per sfuggire alla persecuzione mafiosa, i Quaquaraquaccheri rimasero fulminati dalla parabola Salingeriana del laghetto e delle anatre, sulla quaquaraquale continuano a interrogarsi senza costruito come se fosse un *koan*.

Gli Avventizi dell'Ultimo Giorno invece credono fermamente nel prossimo rinnovo del contratto con la divinità. Purtroppo la loro speranza viene sempre frustrata ed essi inscenano delle lunghe processioni con canti, bandiere e striscioni inneggianti alla mitica "Assunzione" o, terribile a dirsi, con minacce al Supremo e invettive contro le altre fedi ("Cristiani crumiri!"). Per motivi religiosi non lavorano il sabato, e nemmeno gli altri giorni. Setta scarsamente sindacalizzata composta da aspiranti postini, insegnanti precari, bidelli in disarmo e altri sottoproletari.

Grazie al cielo più di recente l'attenzione del Dipartimento di Eretica si è concentrata sulle potenziali eresie mediorientali del primo millennio D.C. La maggiore familiarità della materia, unita a un metodo rigoroso, hanno prodotto un vasto affresco preciso e coerente, da cui a titolo esemplificativo estraiamo i due articoli che seguono, dedicati ai Catabattisti e ai Leucolatri.



Perché sei acqua e all'acqua ritornerai

La tempesta catabattista

Tra il I e il V secolo dopo Cristo l'Asia minore, dall'Egitto al mar Nero, fu attraversata e in parte sconvolta dalla corrente eretica detta "catabattista". Questi cristiani estremisti trassero il proprio nome dal greco *katá* (giù, in basso) e *baptistes* (deriv. di *baptismós*, immersione, o forse di *bathýs*, profondo), a significare "coloro che si immergono in basso" o "coloro che scendono nel profondo" – questo per rivendicare, come altri prima di loro, il legame col fondamento primo, con l'origine di tutto.

Polemisti e difensori della vera fede li accusarono di adorare divinità pagane (Dagon, Poseidone, semplici ninfe) o idoli in cui il volto del Cristo era deformato in quello di un rospo; di avere commerci illeciti con imprecisate ma temibili creature mostruose degli abissi marini, che Basilio di Cesarea chiama «Quelli del profondo»; di macchiarsi, infine, di crimini nefandi come l'annegamento dei neonati o l'uccisione e lo sventramento delle donne gravide al fine di berne le acque. Queste accuse, pur nella prevedibile esagerazione, alludono a un rapporto privilegiato con l'elemento liquido; è appunto seguendo queste tracce equoree che sarà possibile ricostruire la vicenda catabattista.

Origini

Già nel pantheon sumerico e poi babilonese è centrale il concetto di *Apsu*, il luogo delle acque cosmiche sotter-

ranee da cui traggono origine i fiumi, ma che rappresenta anche le acque profonde in cui vivono i pesci e la dimora di Ea (Enki), dio dell'acqua e della saggezza, plasmatore del mondo. Su un piano concreto l'*Apsu* era un bacino o pozzo rituale situato nei templi (vedremo come i catabattisti attribuiranno la massima importanza a oggetti e pratiche di culto rispecchianti entità di livello cosmico). L'immagine di *Apsu* quale origine di tutto si precisa nell'*Enuma Elish*, dove diventa la personificazione delle acque primordiali, che confonderà con quelle della sposa Tiamat per dare alla luce l'universo primordiale e caotico; e in questa connessione con il caos rileviamo un elemento di ambiguità, inestricabile dalla costellazione concettuale in cui l'acqua si situa, destinato a riaffiorare nel pensiero catabattista e ad esservi stigmatizzato dai polemisti cristiani. Il fatto che il termine *Apsu* passi nel pensiero greco, come dimostra il calco *apason* presente in Damascio, mostra come nel bacino mediorientale certi concetti fluiscano da una cultura all'altra e attraverso i secoli.

Con tali premesse, non stupisce che prima il mondo giudaico e poi quello cristiano abbiano contribuito alla speculazione sull'essenza creativa e soprattutto purificatrice (in quanto ri-creativa) delle acque. I catabattisti filtreranno queste riflessioni come per trarne l'essenza e le faranno confluire nella propria visione del mondo.

In *Isaia* 1,16 ed *Ezechiele* 36,25 l'immersione in acqua emenda dai peccati, perciò presso i giudei l'abluzione è un rito rinnovato spesso: «i farisei infatti e tutti i giudei non mangiano se non si sono lavate le mani fino al gomito», (*Marco* 7,2-4). In *Giovanni* 2,6, nel raccontare le nozze di Cana, si riferisce che «vi erano là sei giare di pietra per la purificazione dei giudei, contenenti ciascuna due o tre barili». Si tenga presente anche il *I Libro dei Re*, 7,23 sgg., dove è descritto il bacino del Tempio, un grande serbatoio di acqua lustrale. È interessante notare che la *Bible de Jérusalem* traduce il termine "bacino" con "il mare", indicando la probabile presenza di un senso superiore: il serbatoio rappresenterebbe, così, il mare cosmico.

Troviamo poi la descrizione della Gerusalemme celeste di *Apocalisse* 22,1-2, dove un fiume d'acqua scaturisce dal Trono di Dio e dell'Agnello e divide la piazza della città in due e su ognuna delle due sponde cresce un albero di vita. Questa descrizione riprende sostanzialmente quella di *Genesi* 2,10-14, dove si parla dell'Eden.

Un elemento importante nella speculazione catabattista è l'elaborazione concettuale della distinzione che troviamo in *Genesi* 1,6-9 fra acque inferiori (terrestri, attinenti alla sfera umana, dette dagli eretici "acque secche", forse sotto l'influenza dell'*atrygetos póntos*, il "mare infecondo" di Omero) e acque superiori (corrispondenti alle prime ma prossime al divino, dunque "vere acque" e anche "acque umide"); sull'acqua «superiore» (*hypér hýdon*) si può confrontare *Giovanni* 4,10-15 («acqua viva») e 3,3-5: «[...] rispose Gesù: "In verità, in verità ti dico, se uno non rinasce da acqua e da Spirito, non può entrare nel regno di Dio"».

In questo passo si stabilisce una connessione fra acqua, spirito (dunque acqua di un genere superiore), rinascita, grembo trasfigurato (porta, dunque, per il passaggio a uno stato superiore dell'essere). Del resto, almeno nelle prime comunità cristiane il lavacro battesimale aveva natura di immersione totale, per cui veniva considerato come un seppellimento simbolico insieme a Cristo, mentre il rivestirsi dopo la cerimonia come un passaggio a nuova vita¹.

Va specificato che i catabattisti individuavano (più o meno esplicitamente da gruppo a gruppo) la sede delle acque superiori nell'abisso, attuando un'apparente inversione: "apparente" perché li confortava quanto scritto da Paolo in *I Corinzi*, 13,12: «ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa», che giustificava e anzi rendeva necessario il rovesciamento spaziale.

¹ Tertulliano trova parole efficaci sulle virtù generative e rigenerative dell'acqua (*Sul battesimo*, III-V). A questi giudizi possiamo accostare quelli di Giovanni Crisostomo, che nell'*Omelia sul vangelo di Giovanni* (XXV, 2) scrive: «quando immergiamo la testa nell'acqua come in un sepolcro, il vecchio uomo è sommerso e sepolto tutto intero; quando usciamo dall'acqua, l'uomo nuovo appare simultaneamente».

Riti e credenze

I catabattisti prendono le mosse dalla concettualizzazione neotestamentaria dell'elemento equoreo (radicata, come visto, in un contesto più ampio) e cercano di trarne tutte le conseguenze teologiche, etiche e soteriologiche.

La figura centrale di questo processo di rilettura e reinvenzione è ovviamente quella del Cristo; nella sua biografia terrena sarà soprattutto l'episodio della guarigione del cieco nato (*Giovanni* 9,1-12), che i catabattisti giudicheranno illuminante: in esso, infatti, la natura umana è presentata come corrotta (incapace di conoscere la verità) fin dal principio e bisognosa di un intervento salvifico, che prende la forma di una donazione delle acque. È con la propria saliva che il Cristo trasforma la terra nel fango con cui coprirà gli occhi del cieco ed è in una vasca colma d'acqua che gli ordinerà di lavare gli occhi: non sfugge che il Cristo è sia signore, sia fonte egli stesso di acque che sanano. La sua funzione (classica, ortodossa) di tramite e di salvatore è dunque declinata in un senso particolare e, soprattutto, congiunta in un nodo inestricabile al suo corpo.

Ecco, dunque, poste le premesse dello scandalo: il Cristo è inteso come *bátrachos* (rana, vale a dire anfibio, dotato cioè di una vita doppia, acquatica e terrestre), disceso dalle "acque superiori" (*hypér hýdon*) sulla terra abitata dagli umani per redimerli e infine (cioè alla fine della sua missione) tornare al mare (superiore).

L'identificazione di Cristo col pesce, diffusa nel cristianesimo primitivo, mostra che questa linea di riflessione era ben attiva, all'epoca, e che i catabattisti non hanno fatto altro che svilupparla. Va detto che il Cristo *bátrachos* era essenzialmente una metafora, almeno prima di diventare un simbolo, quando frange radicali del movimento iniziarono ad adorare immagini con fattezze di anfibio, suscitando l'orrore e lo sdegno degli altri cristiani.

Discende da questa contrapposizione fra alto e basso la ricostruzione dell'acqua superiore come Vera Madre del Cristo, alla quale corrisponde una Madre Inferiore: si par-



*Sopravvivenza iconografica catabattista.
Icona cristiano-ortodossa, XIII secolo, Acquario-Museo dell'Istituto
di biologia dell'Accademia delle scienze, Sebastopoli.*

lerà di una *Maria Hýdria* (equorea, vale a dire divina)² contrapposta una *Maria Geòdes* (terrestre, vale a dire umana), la prima madre del Cristo divino, la seconda dell'uomo Gesù, in ossequio a una vena docetista che attraverserà tutto il movimento³.

² *Hýdria* vale in greco brocca, secchio, e non è escluso che alcuni catabattisti alludessero con questo nome alla funzione di contenitore del divino, delle acque superiori. Non sfuggì invece ai polemisti ortodossi la somiglianza col termine *hýdra* (serpente d'acqua, idra), che li indusse ad accusare i catabattisti di blasfemia per aver attribuito alla madre di Dio un'essenza mostruosa, per di più di un mostro pagano.

³ Il principio spirituale acquatico (derivante, cioè, dallo *hypér hýdon*), chiamato Cristo, è disceso nell'uomo Gesù al momento del battesimo (secondo alcuni catabattisti) oppure subito dopo la concezione nel grembo della madre (secondo altri) e lo ha abbandonato sulla croce

Per quanto riguarda la sfera rituale, dal mondo giudaico i catabattisti trarranno l'ossessione per la purezza e la purificazione: i farisei infatti osservavano rigorosamente i precetti di purità ma le frequenti abluzioni o immersioni che praticavano non significavano un passaggio definitivo dal mondo dell'impuro alla comunità dei puri, perché la purezza doveva essere recuperata continuamente, mediante ulteriori abluzioni e immersioni, dopo che atti volontari o involontari l'avevano pregiudicata. Solo col battesimo (praticato da battisti, emerobattisti e masbotei e sviluppato dai cristiani) si porrà l'esigenza e si affermerà la possibilità di un mutamento definitivo di stato. I catabattisti elaboreranno dunque questi stimoli in una sintesi estrema e originale.

Da questa impostazione, secondo cui le acque donano la purezza ma garantiscono anche la salvezza una volta per tutte, discendono sia un impulso escatologico che questa comunità manterrà a lungo inespresso (e che troverà esplicazione solo al termine della sua vicenda), sia le pratiche rituali e gli usi che furono comuni ai vari gruppi catabattisti, fatte salve alcune divergenze dottrinarie: ricordiamo il parto in acqua (durante il quale spesso i neonati annegavano - evento che per i catabattisti era occasione di gioia, perché il fanciullo era a loro dire «tornato in seno alla madre per essere riconsegnato al Padre», e che attirò su di loro l'accusa di affogare intenzionalmente i nuovi nati); l'utilizzo come specie consacrate per la comunione non di pane e vino ma, come racconta Tertulliano intorno

(secondo *Matteo* 27,46 e *Giovanni* 19,34). Ambrogio riporta che i catabattisti consideravano Maria soltanto madre di Gesù se non addirittura una metafora per indicare le acque creatrici, e sostiene che gli eretici basavano la loro teologia su un gioco di parole tra "mare" e "Maria", gioco che però è valido solo in latino e non in greco, lingua degli eretici. Sempre secondo Ambrogio, i catabattisti rappresentavano la discesa dello Spirito su Maria come il matrimonio delle acque superiori con quelle inferiori nella forma di una pioggia che cade sul mare - e qui l'autore li accusa di confondere il Vangelo con la leggenda pagana di Zeus e Danae.

al 200, di *muria* (acqua salata) e *perca* (pesce persico)⁴; il consumo di molta acqua, bevuta per «sciogliervi la terra», vale a dire purificare il corpo, e di alimenti liquidi o di origine marina o fluviale (nel primo caso per un'estensione analogica della funzione salvifica a tutti i liquidi, visti in opposizione agli alimenti solidi, «secchi» e «immobili», nel secondo per la convinzione che i pesci fossero meno terrestri e impuri); in generale, la ricerca di un rapporto (e anche contatto) stretto e continuo con l'acqua.

Se, infine, è probabilmente da escludere che i catabattisti uccidessero le donne incinte a fini rituali, è però vero che identificavano i liquidi amniotici con la bevanda spirituale di cui parla Paolo in *I Corinzi* 10,1-5⁵.

⁴ In una lettera probabilmente apocriфа di Girolamo ad Agostino troviamo citato un brano da un testo perduto di Epifanio di Salamina, venuto forse in contatto con la setta nel 367, quando fu consacrato vescovo della diocesi cipriota. Nel brano, scritto circa un secolo e mezzo dopo Tertulliano, sono citati solo «*mytili vel conchae*» (mitili o conchiglie). Ciò confermerebbe quanto scrive intorno al 400 Teodoro di Mopsuestia, che chiama gli eretici *borboritoi* (del fango, fangosi) e parla di *óstraka* (conchiglie) utilizzate per comunicarsi. Tuttavia non è possibile sapere se la natura delle specie consacrate sia cambiata dai tempi di Tertulliano a quelli dei testimoni successivi.

⁵ «Non voglio infatti che ignoriate, o fratelli, che i nostri padri furono tutti sotto la nuvola, tutti attraversarono il mare, tutti furono battezzati in rapporto a Mosè nella nuvola e nel mare, tutti mangiarono lo stesso cibo spirituale, tutti bevvero la stessa bevanda spirituale: bevevano infatti da una roccia spirituale che li accompagnava, e quella roccia era il Cristo. Ma della maggior parte di loro Dio non si compiacque e perciò furono abbattuti nel deserto». In questa reinterpretazione di episodi veterotestamentari i catabattisti trovavano delineata l'opera della salvezza: l'acqua superiore che discende dal cielo sotto forma di pioggia e va a fecondare l'acqua inferiore, che è anche l'acqua del mare (per questo Paolo parla di battesimo nella nuvola e nel mare). Anche la manna, cibo spirituale proveniente dal cielo, è da mettere in relazione allo *hypér hýdor*. Cristo-fonte è, infine, uno dei *topoi* catabattisti della figura del salvatore: è da lui e attraverso di lui che le acque superiori scaturiscono in terra.

Tendenze

I polemisti cristiani (Lattanzio, Gregorio Nazianzeno, Gregorio Nisseno, Rabbula di Edessa, Basilio di Cesarea) definiscono i seguenti rami del fiume ereticale catabattista:

– *pitici* (dal gr. *pýthos*, nome di un grosso vaso per liquidi o granaglie - in lat. indicato come *dolium*, botte - simile a una giara): coi pitici siamo in presenza della fase arcaica dell'eresia, quando era ancora una tendenza particolare dei gruppi giudeo-cristiani e non possedeva che una minima organizzazione sociale, con scarsa coerenza ideologica. In sostanza il termine indica quegli eretici che pur continuando a vivere una vita regolare s'immergevano periodicamente (anche per lungo tempo) fino al collo in orci simili a quelli usati per la purificazione. Lo stretto contatto con l'acqua era dunque già venuto in evidenza ma non aveva ancora subito la radicalizzazione ideologica alla quale sarebbe andato incontro nei secoli successivi: siamo, dunque, ancora in presenza di un "semplice" precetto di purità. In seguito il termine passa a indicare anche quelle microcomunità che si riunivano per vivere in una vasca o piscina o coloro che, essendo lontani dal mare (o da un qualsiasi corso d'acqua), continuavano a immergersi negli orci (tendenze sporadicamente presenti in microcomunità della Galazia o della Cappadocia). Non è possibile precisare se questa seconda accezione del termine, che cronologicamente è più tarda, faccia riferimento agli stessi costumi ideologici o non sia invece già più radicale (come accade nel caso dei pelagiani);

– *pelagiani* o *talassiani* (secondo Basilio di Cesarea; dal gr. *pélagos* o *thálassa*, mare): eretici comunitari, con una rigorosa organizzazione sociale, vivevano in palafitte costruite sotto il pelo dell'acqua in zone marine o lacustri poco profonde. Queste comunità svilupparono la vera ideologia catabattista, fornita di testi dottrinali basati sull'esegesi biblica ed evangelica. In questa fase il movimento sviluppa caratteri ideologici peculiari (mentre in preceden-

za si caratterizzava, tutto sommato, per una semplice estremizzazione di alcuni precetti farisaici) e l'aspetto della reiterazione battesimale si fa prioritario, fino a diventare un "battesimo continuo", ossia la risposta all'esigenza di vivere senza interruzione nell'acqua al fine di mondarsi costantemente dal peccato (vale a dire: da un peccato che costantemente li assedia), oppure di vivere in una dimensione, quella dell'acqua battesimale, scevra dal peccato (approdando così a una realizzazione compiuta dei presupposti simbolici e mitici della visione catabattista). A tale scopo, nelle rare uscite all'asciutto a cui questi eretici si vedevano costretti, venivano indossati panni bagnati affinché il contatto con l'acqua purificatrice non venisse mai meno. Tali comunità, ben riconoscibili, saranno le prime vittime dell'aggressione dei gruppi cristiani ortodossi;

– *abissali* (dal gr. *ábissos*, privo di fondo): tendenza tarda ed estremistica del catabattismo, i cui adepti predicavano la necessità di ritornare in mare aperto e a tale scopo cercavano di riabituarsi gradualmente alla vita subacquea; probabilmente questo cambiamento è dovuto, oltre che a necessità spirituali, a esigenze difensive, in seguito agli attacchi e alle persecuzioni che accompagnarono la condanna del catabattismo. Gli abissali praticavano tecniche di estasi basate sull'ipossia da annegamento per entrare in contatto con la divinità ed è a questa tendenza che devono essere probabilmente ascritti i numerosi episodi di estremismo e perfino i delitti riferiti dai polemisti cristiani (come, forse, il sacrificio rituale delle donne incinte e l'annegamento dei neonati). Ovviamente sono gli abissali che iniziano a venerare immagini del Cristo *bátrachos* (non crocifissi – anche per l'influsso docetista – bensì statue o dipinti sul tipo del Cristo precettore);

– *apnoici* (dal gr. *ápnoia*, mancanza di respiro): gruppi ascetici, minimali quanto a numero di aderenti, in cui erano messi in pratica ed estremizzati gli insegnamenti degli abissali: poiché la pratica di vivere sulle palafitte con l'acqua all'altezza del petto (tipica della frangia meno radicale dei pelagiani) era considerata come una sconsidera-

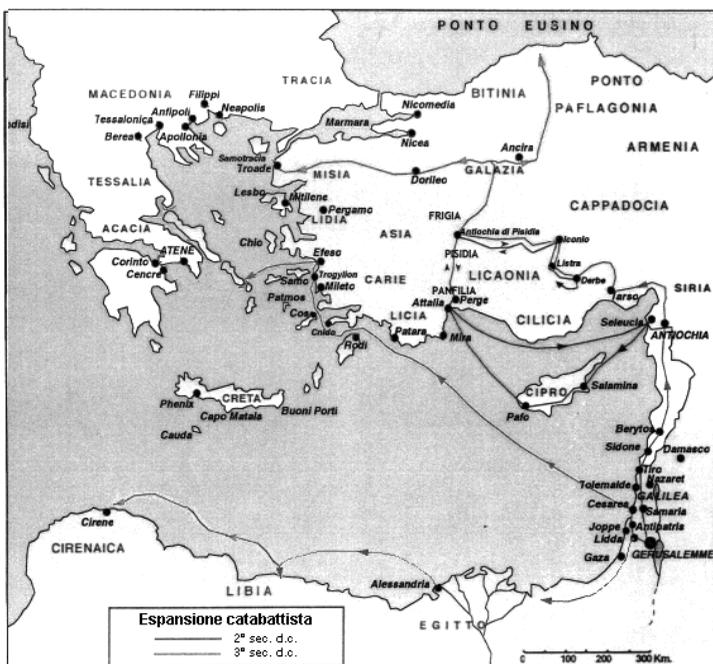
tezza - giacché lasciava scoperta la testa, dove fermentava ogni nequizia (nell'incertezza, qui, fra una visione metafisica e una psicologica del peccato) -, questi eretici andavano a sommergersi in mare aperto e non facevano più ritorno. Gli apnoici, infatti, invocavano Paolo (*Romani* 6,1-4 e 8,11) per dimostrare che il battesimo dev'essere completo e radicale, uguale alla passione del Cristo, vale a dire alla morte dell'uomo Gesù e allo «spargimento delle acque» di *Giovanni* 19,34 (nel senso della liberazione delle acque dal corpo terrestre e del loro ritorno alla sfera equorea superiore).

Storia

Dalla Palestina, suo luogo d'origine, l'eresia si diffonde da un lato in Fenicia e poi in Siria, dall'altro in Egitto, per raggiungere poi le provincie africane dell'Impero, colonizzando le coste della Cirenaica e della Tripolitania, e tutte le provincie asiatiche che si affacciano sul Mediterraneo, dalla Cilicia all'Ellesponto, nonché Cipro, Rodi e alcune isole egee; gruppi catabattisti, attraverso la Cappadocia e la Galazia, arrivano fino alle provincie del Ponto sul Mar Nero (Elenoponto, Paflagonia, Onoria, Bitinia). La massima espansione del movimento è databile alla prima metà del IV secolo.

In alcuni luoghi i pescatori, ancora impregnati di paganesimo, venerano i catabattisti più radicali come divinità marine; altrove, in regioni cristianizzate, come santi asceti. Tuttavia, già alla metà del II secolo, Ireneo di Lione - almeno se dobbiamo credere a quello che scrive Ambrogio - metteva in guardia da questi eretici chiamandoli «*adoratores draconis*» (o «*adoratores leviatani*») e invitando a meditare sul passo di *Apocalisse* 21,1 in cui si parla della scomparsa del mare alla fine dei tempi.

Condannata al concilio di Nicea del 325, l'eresia catabattista si inaridì lentamente, sia per le persecuzioni imperiali (o per i moti spontanei della popolazione sobillata da



Diretrici di espansione dell'eresia.

agitatori ecclesiastici), sia per la svolta che il movimento subì quando la corrente degli abissali prese il sopravvento.

In un primo momento i catabattisti avevano cercato di difendersi dalla persecuzione, anche ricorrendo ad attacchi armati nei confronti di alcune città costiere (c.d. Guerre catabattiste del 331-332, durante le quali gli eretici, giunti via mare, a nuoto o su piccole zattere, attaccarono le città di Smirne, Rodi, Myra, Attalia e le isole di Coe e Patmos). Al riguardo la fonte principale è lo scrittore ecclesiastico Gregorio di Myra, che racconta alcuni particolari interessanti: a suo dire gli eretici avrebbero potuto assalire le città non visti grazie a battelli in grado di navigare sotto l'acqua, chiamati *thibotó⁶*.

⁶ Un *hapax* collegato alla parola ebraica *tevàh* (contenitore, baule), termine col quale sono indicate nella Bibbia sia l'arca di Noè che la

Ciò nonostante, le sorti dello scontro volsero presto a loro sfavore e infine gli abissali, fautori di tendenze apocalittiche, costrinsero gli ultimi aderenti al movimento a una sorta di suicidio di massa, nel 423, al largo di Rodi, nel tentativo di raggiungere l'oltremondo; erano infatti convinti, sotto l'influenza dell'astrologia caldea, egiziana e greca, che in un determinato periodo (per l'individuazione del quale era rilevante l'osservazione delle costellazioni dei Pesci e dell'Acquario) la Gerusalemme Celeste sarebbe scesa dalle «acque superiori» nel fondo del mare (al largo di Rodi, per l'appunto), dove tutti avrebbero potuto raggiungerla tuffandosi nelle acque⁷.

Secondo le leggende popolari i superstiti della setta, lungi dall'annegare, si sarebbero ricongiunti con certe creature degli abissi che la popolazione identificava coi Telchini, primordiali abitanti di Rodi, esseri anfibi e parzialmente pisciformi che nel più remoto passato (secondo il racconto di Servio) abbandonarono l'isola dopo averla resa sterile grazie alle acque velenose dello Stige, attirando sopra di sé l'ira di Apollo: stante la primitiva connessione fra i Telchini e l'elemento liquido, era forse inevitabile che il fatto storico si innestasse sul mito, fino a determinare una totale identificazione fra gli eretici gettatisi nelle acque e le malevole creature sovranaturali, ridottesi, dopo la

culla in cui Mosè fu abbandonato nell'acqua, e a quelle greche *kibotós* (cassa, ma anche l'arca di Noè) e *thibis* (cesto, e in particolare quello in cui fu deposto Mosè). Cfr. Jacques Matter, *Histoire critique du gnosticisme et de son influence sur les sectes religieuses et philosophiques des six premières siècles de l'ère chrétienne*, Strasbourg, 1843-1844, vol. 3, *Première Appendice: La question des Catabaptistes*. Gregorio aggiunge che i *thibotói* erano stati inventati da Giovanni Paflagonio e che avevano prima di tutto una funzione rituale, connessa alle cerimonie di immersione, in alla similitudine presente nella *Prima lettera* di Pietro 3,20-21 tra Noè chiuso nell'arca e salvato dal diluvio e il fedele liberato dai peccati col battesimo.

⁷ Nel bacino di Rodi, a est dell'isola e al largo delle coste della Licia, si trovano le acque più profonde dell'intero Mediterraneo: viene da chiedersi se e come i catabattisti fossero a conoscenza di questo fatto (ignoto a chiunque nel V secolo).



Pesce Vescovo, dallo Specula physico-mathematico-historica notabilium ac mirabilium sciendorum di Johann Zahn, 1696, Augsburg.

commistione, al rango di spiriti rancorosi che infestavano le coste e le acque interne di Rodi.

Il ricordo dell'eresia scomparve rapidamente. Un cenno moderno si trova nelle *Historiae animalium*⁸ di Conrad Gesner, che riferisce la cattura di un animale mezzo pesce e mezzo uomo avvenuta nel Mar Baltico nel 1531. Soprannominato "Pesce Vescovo" per il capo simile a una mitra, l'essere fu donato al re della Polonia, che lo mostrò a dei vescovi cattolici. Il mostro allora parlò «in una lingua simile al greco» chiedendo di essere liberato: accordatogli il favore, si fece il segno della croce e sparì nel mare. Meditando sulla singolare devozione della creatura, l'autore cita «quell'antica setta di asceti spentasi nel mare» che ebbe il nome di catabattista, e ipotizza che forse somigliava a un vescovo perché lo era.

⁸ Zurigo, 1551-58.



io come casella vuota: i Leucolatri

Tra i numerosi gruppi ereticali che nacquero, si formarono e scomparvero (alcuni dopo appena pochi anni) nei primi secoli del Cristianesimo, un posto di rilievo spetta alla setta dei leucolatri, se non per la diffusione almeno per la particolarità del loro credo e per l'influenza esercitata su altri, successivi movimenti religiosi.

Il gruppo era strutturato in microcomunità prive di connessioni reciproche ma organizzate attorno a un centro rituale, la città di Andrapa (nell'odierna Turchia). Il periodo di sviluppo può essere collocato tra il IV e il VII secolo; la diffusione è incerta ma il bacino di seguaci interessava tutta l'Asia Minore.

Un accenno in una lettera di Gregorio di Nissa ci permette di stabilire che nella città di Andrapa, a poche miglia da Nissa, sulle rive del lago Tatta, si adorava un *aphanes prosopon*, ossia un Volto Santo, un'immagine del volto di Cristo impressa su un velo di natura del tutto peculiare, giacché il tessuto era completamente privo di segni o coloriture. Secondo uno scolio nel *Panarion adversus omnes haereses* di Epifanio (particolarmente interessante per il numero di informazioni contenutevi) i leucolatri affermavano che l'*aphanes prosopon* fosse il velo col quale santa Veronica aveva asciugato il volto di Nostro Signore e su cui si era miracolosamente impressa la forma del viso di Cristo; questo velo portentoso era poi stato lavato insieme agli altri panni di casa dalla sorella di santa Veronica, santa Immacolata.

I leucolatri giustificavano - e anzi celebravano - la perdita di una così mirabile reliquia invocando le parole che

Eusebio, vescovo di Cesarea, aveva rivolto a Costanza, sorella dell'imperatore Costantino, quando costei lo aveva interrogato in merito al proprio desiderio di possedere un'immagine di Cristo. Eusebio rispose che ciò era impossibile e chiese a Costanza quale corpo desiderasse realmente vedere nell'immagine: quello «vero e immutabile», nel quale si manifestavano i caratteri divini del Cristo, oppure quello che quando era in vita lo «racchiudeva nella figura di un servo?»¹.

L'atteggiamento dei leucolatri rispetto alle raffigurazioni di Cristo era sostanzialmente simile a quello assunto dai cristiani nelle loro polemiche antipagane e anti idolatre: spesso citavano la frase di Tertulliano secondo cui è inutile credere che un dio alloggi nel legno di una statua o nel colore di un'immagine² e affermavano, sempre con Tertulliano, che Dio «è invisibile, sebbene si veda» (*invisibilis est, etsi videatur*)³ per giustificare la loro adorazione di un velo aniconico.

A questo proposito nello scolio all'opera di Epifanio si rammenta come durante il Sabato Santo l'*aphanes prosopon* venisse portato in processione per le vie di Andrapa, fino al pubblico lavatoio, dove una donna, scelta dagli anziani della setta, lo lavava e stendeva ad asciugare di fronte alla popolazione che si radunava numerosa per assistere (si trattava, dunque, di una sorta di ostensione). Per capire quali fossero le ragioni teologiche di questo comportamento è necessario ricorrere all'altra fonte principale sull'eresia dei Leucolatri, il *De sectis* di Didimo il Cieco, dove si afferma che gli aderenti alla setta desideravano impossessarsi dei numerosi Volti Santi allo scopo di "lavarli", ovvero riportarli al loro stato naturale, perché essi asserivano di riconoscere nella chiarezza della stoffa grezza meglio che in qualsiasi immagine l'essenza divina del Cristo nell'invisibilità che le è propria (*aphanes ousia*).

¹ J.-P. Migne, *Patrologia Graeca*, 20, 1545.

² Cfr. Tertulliano, *Apologetico*, XVI, 7.

³ Tertulliano, *Apologetico*, XVII, 2.

Durante l'ostensione, prosegue Epifanio, numerosi partecipanti indossavano vesti bianche, mentre altri, uomini e donne, si denudavano rimanendo col solo perizoma e si lordavano il corpo con un impasto di gesso o biacca.

Lo scolio di Epifanio ci informa anche a proposito di alcuni costumi leucolatrici, descrivendo (e bollando come perversione del segno della croce) il segno di riconoscimento e di saluto che gli eretici si scambiavano: la mano destra saliva alla fronte per tergerne via il sudore, scendeva per lisciare la veste all'altezza del ventre, infine saliva alla spalla sinistra e poi a quella destra per spolverare il tessuto. Secondo i leucolatri questi movimenti simboleggiavano l'opera di purificazione: rimozione della sporcizia corporea (sudore sul volto), di quella depositata sul corpo dal mondo (polvere sulle spalle), delle deformazioni prodotte dall'esistenza pur in assenza di un passaggio di materie (le pieghe della veste).

Dal *De sectis*, invece, apprendiamo che gli eretici adoravano un Cristo Albino, probabilmente modellato su *Apocalisse* 1, 13-14⁴, e si nutrivano prevalentemente di cibi bianchi (latte, mandorle, pollo, albume d'uovo...).

I leucolatri, sempre secondo Didimo, si divisero ben presto in tre gruppi, in aspra polemica uno con l'altro riguardo all'estensione del concetto di immacolatezza:

— i leucolatri in senso stretto, maggioritari, che persistettero nell'adorazione del velo di tessuto grezzo;

— gli acromatici, che in ossequio a un rifiuto integrale della corporeità del mondo pretesero di sbiancare l'*aphanes prosopon* e furono per questo allontanati dalle comunità. Essi sostenevano che il lavaggio rituale costituiva solo un'approssimazione allo sbiancamento, perché toglieva una sporcizia in nulla diversa dal colore "naturale" (vale a dire corporeo) del tessuto. Alcuni estremisti fra gli acromatici sostennero addirittura che l'*aphanes prosopon* a-

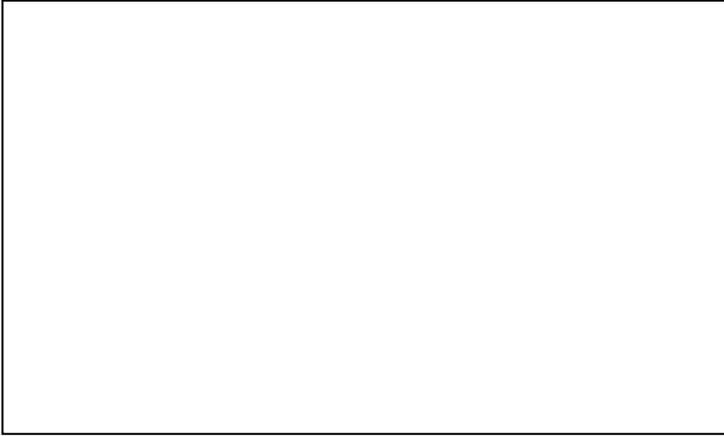
⁴ «Uno simile a figlio di uomo, con un abito lungo fino ai piedi e cinto al petto con una fascia d'oro. I capelli della testa erano candidi, simili a lana candida, come neve».

vrebbe potuto simboleggiare la vera purezza solo dopo che fosse stato bruciato⁵;

– i leucisti, che patirono la medesima sorte quando proposero di tingere di bianco il velo: considerati a loro volta eretici e cacciati, si dispersero per le città dell'Asia Minore unendosi alle locali comunità di tintori, specializzandosi, chiaramente, nella tintura di bianco. Il fatto che nel mondo antico i tintori fossero considerati impuri per l'uso che facevano di sostanze come l'urina fece sì che soprattutto sui leucisti si concentrassero gli strali dei polemisti cristiani, che in particolare li accusarono di voler lordare le sacre reliquie: «Certo essi come animali dementi avrebbero urinato anche sul santo *mandylion* [scil. di Edessa], se questo fosse caduto nelle loro mani; ma più di quegli animali sarebbero stati colpevoli, perché avrebbero conosciuto il valore di esso e del loro atto», scrive Gregorio il Referendario, vissuto attorno alla metà del X secolo e considerato uno dei primi studiosi dei veli santi.

Il riferimento fatto da Gregorio al *mandylion* non è peregrino o pretestuoso, perché il culto accordato dai leucolatri all'*aphanes prosopon* volse la loro attenzione all'altro tessuto santo, che di quello pareva archetipo e compimento: il famoso velo conservato a Edessa. A detta degli apologeti che li criticarono, i leucolatri invocavano per il *mandylion* la purificazione, perché l'immagine del Cristo vi era come imprigionata e la reliquia rappresentava dunque un ostacolo all'opera di salvezza (che aveva l'ascensione al cielo del messia come atto ultimo e conclusivo).

⁵ In un passo di Epifanio si legge che gli acromatici possedevano teli dotati di una singolare proprietà: una volta imbrattati, bastava gettarli nel fuoco perché invece di ardere tornassero bianchi. Evidente il parallelo con le salamandre menzionate nella lettera del Prete Gianni (1165), quelle «specie di vermi» che vivono nel fuoco e per resistervi producono una pellicola come quella dei bachi da seta. Da questa pellicola si fanno degli abiti da donare al Prete, che possono essere lavati solo nel fuoco. La somiglianza del racconto è tale da indurre a ritenere che il passo di Epifanio sia stato interpolato in epoca medioevale.



Tipico esempio di pala d'altare Leucista, periodo tardo.

Purificazione, è ovvio, che finiva col significare cose ben diverse nel gergo dei leucolatri: dal semplice lavaggio, che avrebbe comunque degradato l'immagine, allo sbiancamento; dalla tintura alla distruzione.

In assenza di iniziative della comunità di Andrapa, i cui anziani erano preoccupati in primo luogo di preservare l'*aphanes prosopon* e di mantenere rapporti pacifici, per quanto possibile, con le circostanti comunità cristiane, furono singoli gruppi di leucolatri (soprattutto acromatici) a passare all'azione in modo inevitabilmente confuso per sanare quello che ai loro occhi era lo scandalo del *mandylion*: nello scorcio del VI secolo Edessa fu tormentata dai tentativi sempre fallimentari ma spesso sanguinosi degli eretici di impadronirsi o distruggere il velo. Questo stillicidio di atti criminosi ebbe come unica conseguenza il montare dell'odio nei confronti dei leucolatri, che nel 611 sfociò in una spedizione militare organizzata dallo *strategos* del thema anatolico: l'esito fu la distruzione di Andrapa, la dispersione della comunità leucolatrica che vi risiedeva e la perdita dell'*aphanes prosopon*.

Sviluppi successivi

Gli eretici, caduta la loro “capitale”, si sparpagliarono in segreto nelle città dell’Impero bizantino, ricongiungendosi agli estremisti che essi stessi avevano cacciato dal proprio seno nei decenni passati: leucolatri, acromatici, leucisti continuarono a coltivare la loro fede all’interno dei nuclei familiari o di aggregati di poche famiglie, evitando di formare gruppi più ampi⁶. L’eresia si fece dunque, da un lato, invisibile (e parve scomparsa agli occhi dei cristiani ortodossi), dall’altro disseminò le sue idee per tutta l’Asia Minore, dove esse giocarono un ruolo importante nell’acceso dibattito teologico.

H.-C. Puech⁷ ipotizza infatti che le correnti iconoclaste che scossero Costantinopoli nell’VIII secolo fossero in realtà una riviviscenza dell’eresia leucolatrica. La genealogia tracciata dallo studioso francese non si ferma però qui: anche il movimento cataro del XII secolo viene da lui ricondotto alla medesima origine (sebbene in questo caso le connessioni individuate siano, a detta dello stesso Puech, molto più deboli).

Riprende il legame fra leucolatria e catarismo e merita di essere citata, anche solo a titolo di curiosità, quasi fosse l’ultima traccia lasciata dall’eresia di cui ci stiamo occupando, la bizzarra teoria formulata dallo studioso Bertrand

⁶ Del resto la perdita dell’*aphanes prosopon* aveva tolto al culto ogni profilo pubblico e incoraggiato, anzi, la ricerca della pura essenza nell’esperienza religiosa, stimolando gli approcci più “minimalisti”: per esempio, venerazione di pareti intonacate di bianco oppure di crepe sottili o impercettibili scoloriture o sfogliature sulle stesse pareti, a seconda delle tendenze dominanti nei vari gruppi. In un’**interpolazione** apocrifia nella *Storia ecclesiastica* di Evagrio Scolastico (IV, 27, II-VII) si narra che gli acromatici avrebbero considerato la distruzione del sacro telo di Andrapa un segno divino che confermava l’illegittimità di qualsiasi iconografia sacra.

⁷ H.-C. Puech, *La doctrine des Leucolates*, in “Revue de L’Histoire Des Religions”, 145-II, 1954, pp. 92-105.

Frâle⁸. L'autore (che, ricordiamolo, non era né uno storico né uno storico delle religioni, bensì un architetto) adotta un paradigma ermeneutico di tipo cospiratorio e ricostruisce un vasto e secolare complotto ordito dai leucolatri nel bacino del Mediterraneo: dopo la distruzione di Andrapa, gli eretici sarebbero passati alla clandestinità al fine di perseguire i loro scopi di purificazione violenta del mondo, ispirando movimenti non conformisti nemici di ogni compromesso materialistico nell'ambito della religione cristiana.

Secondo Frâle l'iconoclastia, il catarismo e perfino la riforma protestante sarebbero state suscitate e dirette da un'élite occulta per colpire le troppo mondane istituzioni cristiane. Obiettivo principale delle manovre leucolatriche divenne ben presto la Sacra Sindone, percepita come un simbolo del cristianesimo più corrotto⁹: Frâle cita un testo eretico, senza indicare la collocazione della fonte¹⁰, secondo il quale i cristiani che venerano la Sindone «dovrebbero piuttosto essere chiamati adoratori di un cadavere e delle sue immonde secrezioni»¹¹.

La Chiesa di Roma, secondo Frâle, comprende la natura e la gravità della minaccia: se la reazione al livello speculativo contribuì a sostenere e indirizzare l'evoluzione teologica del cristianesimo (e in particolare del cattolicesimo) e

⁸ B. Frâle, *Christ voilé ou violé? Les Chevaliers du Temple et le Saint Suaire* (Plon, 1961).

⁹ E forse addirittura identificata col *mandylion* di Edessa, velo sul quale i leucolatri si erano già accaniti, per altro senza frutto. Frâle non prende posizione al riguardo, ma è chiaro che l'estremo interesse degli eretici per la Sindone sarebbe forse più comprensibile laddove i due veli fossero in realtà un'unica reliquia.

¹⁰ Fu per questo accusato di essersi inventato sia la citazione che il documento.

¹¹ Non sfuggirà che pochi anni prima dell'opera di B. Frâle era stato pubblicato il saggio di R.P. Côme, *La suprême abjection de la Passion du Christ* (F. Tanazacq, 1955), in cui si rivelava la presenza sul Sacro Lino di macchie organiche «conseguenza della morte per soffocamento» dell'uomo crocifisso. Frâle, comunque, non cita questo testo nella propria opera.

pose le condizioni perché vi si istituisse una coerente dialettica fra spirito e materia, più interessanti furono i provvedimenti presi al fine di contrastare i tentativi compiuti dai leucolatri per distruggere la Sindone: spicca al riguardo l'azione dei Cavalieri del Tempio, che subito dopo la fondazione dell'ordine si infiltrarono nell'Impero Bizantino per proteggere il sacro lino; finché, nel 1204, durante il sacco di Costantinopoli, riuscirono a impadronirsi della reliquia, sì da poterla custodire in modo più efficace, almeno fino alla loro caduta (1307)¹².

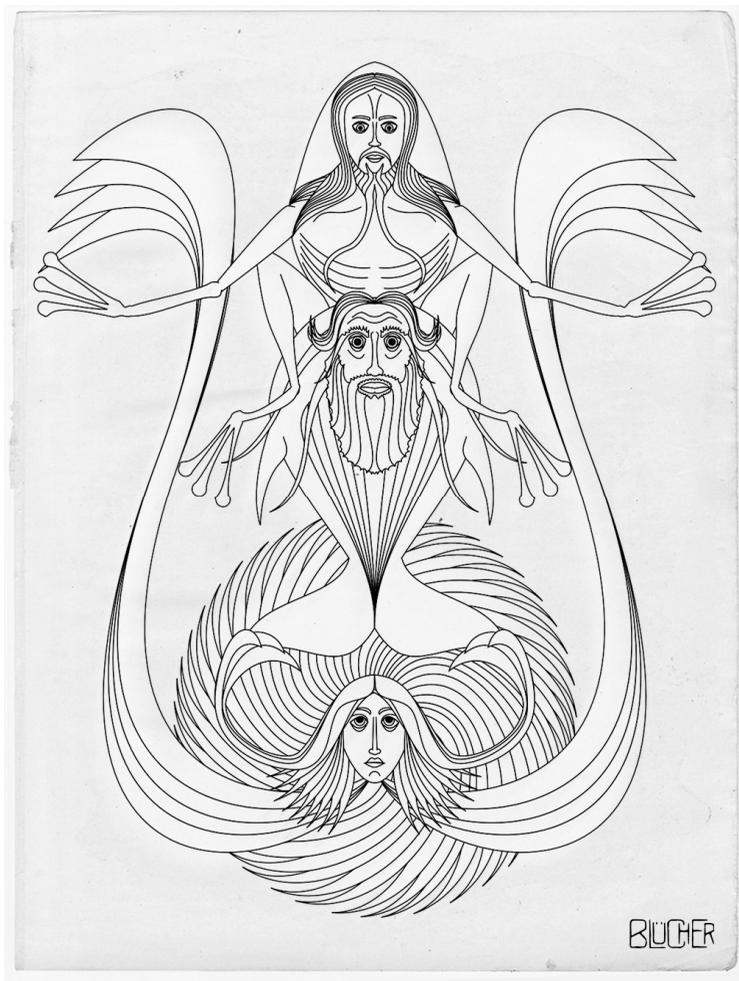
Appendice

Riportiamo, in conclusione di questa breve presentazione, un frammento di un testo teologico elaborato in ambito leucolatrato, recentemente scoperto da una spedizione archeologica turca nella tomba di un tintore di bianco, probabilmente leucista, nei pressi di Konya (l'antica Iconio). Il testo, che risale al VI secolo, è stato pubblicato in *"Analecta Anatolica"*, XXIII, 2010, p. 542 e offre inediti spunti di riflessione agli storici delle eresie cristiane. Lo riprendiamo nella traduzione proposta da M. Pastoureaux¹³, che lo cita come prova di una riflessione sul colore molto avanzata e del tutto estranea al sapere cromatico della tarda antichità.

¹² Proprio la centralità assunta nell'ordine dalla Sacra Sindone viene indicata da Frâle come una delle cause della sventura che si abbatté sui Templari: fu facile per loro accusatori spacciare la protezione e la venerazione accordate nel segreto alla reliquia per il culto riservato a un idolo pagano.

¹³ M. Pastoureaux, *Blanc: histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, in corso di pubblicazione.

«... che sia per la sua indefinitezza, che adombrando i vuoti e le immensità spietate dell'universo ci pugnala alle spalle col pensiero dell'annichilimento quando contempliamo le bianche profondità della Via Lattea? Oppure è che, essendo la bianchezza nella sua essenza non tanto un colore quanto la visibile assenza di colore e, nel contempo, la possibilità di tutti i colori, come un tessuto bianco che tutti li può ricevere, è per queste ragioni che, come narrano i variaghi del nord, in un vasto paesaggio innevato c'è una muta vuotezza, piena di significato, e in quello stesso colore la presenza viva di ogni ente creato e increato, per assenza e per virtualità, dalla quale rifuggiamo? E quando consideriamo quell'altra teoria dei filosofi, secondo cui tutte le tinte terrene - quelle solenni o leggiadre degli arazzi, le dolci sfumature dei cieli e dei boschi al tramonto, i velluti dorati delle farfalle e le gote di farfalla delle fanciulle - tutte queste non sono che scaltre menzogne, non realmente inerenti alle sostanze, bensì soltanto spalmate dall'esterno; cosicché tutta la Natura si dipinge esattamente come la meretrice, le cui seduzioni coprono null'altro che l'ossario di dentro. E quando procediamo ancora più in là e consideriamo che sotto quelle tinte cosmetiche il gran volto del mondo rimane sempre in sé bianco o incolore, e se si mostrasse a noi senza mediazione conferirebbe a ogni oggetto, persino ai gigli e alle rose, la sua inespressiva tintura... quando meditiamo su tutto questo, l'universo paralizzato ci sta davanti come un lebbroso; e come il caparbio viaggiatore che in Scizia si rifiuta di abbassare un velo colorato sugli occhi, così il misero miscredente s'acceca fissando il monumentale sudario bianco che avvolge tutta la prospettiva attorno a lui...».



Trinità eretica.

Immagine legata al Culto della Villa del Tintore di Trapezunte, in cui si rivela un singolare innesto di temi leucolatri sulla fede catabattista. Rielaborazione di foto dell'originale andato perduto (mosaico), probabilmente distrutto dagli stessi leucolatri. Anche le foto sono scomparse, si presume durante la Seconda guerra mondiale.

Ultimo foglio

I resti dell'affresco di Trapezunte fanno pensare che catabattisti e leucolatri abbiano avuto dei contatti. L'elemento simbolico comune, secondo uno studioso che preferisce restare anonimo, sarebbe la conchiglia. Risulta infatti che alcuni catabattisti, per rendersi meno cospicui agli occhi dei loro persecutori, abbiano cominciato a indossare conchiglie invece di vesti bagnate, trattandosi pur sempre di simboli del mare. Altrettanto diffusa la leggenda di un pigmento bianco purissimo e quindi sacro ai Leucolatri, detto *oltreporpora*, che si otterrebbe da una rara variante del murice.

Per altro, continua lo studioso, è noto che i pellegrini di ritorno dalla Terra Santa portavano spesso con sé delle collane di conchiglie, quindi è possibile che i superstiti delle due sette abbiano avuto contatti coi pellegrini o, ipotesi tremenda, che siano addirittura giunti in Europa spacciandosi per tali e dimorino ancora tra noi.

Paradossalmente, il culto ormai agonizzante sarebbe stato rivitalizzato dalla diffusione delle teorie di Darwin, che rintracciò gli antenati dell'umanità nei pesci e nei batraci, e prospererebbe tutt'ora in Francia. Il suo ultimo profeta viene individuato in Jean Pierre Brisset¹, straordinario paretimologo, che alla fine del diciannovesimo secolo diede alle stampe *Il mistero di Dio è compiuto*, in cui affermava:

¹ Si veda il commento di Michel Foucault, *Le cycle des grenouilles*, 1962, ora raccolto in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. I, pp. 203-205. La traduzione italiana è reperibile in «Arca» (guarda caso!), 3-4, 1998, pp. 85-87. Si veda anche *Antologia dell'umor nero* di André Breton (Einaudi, 1996).

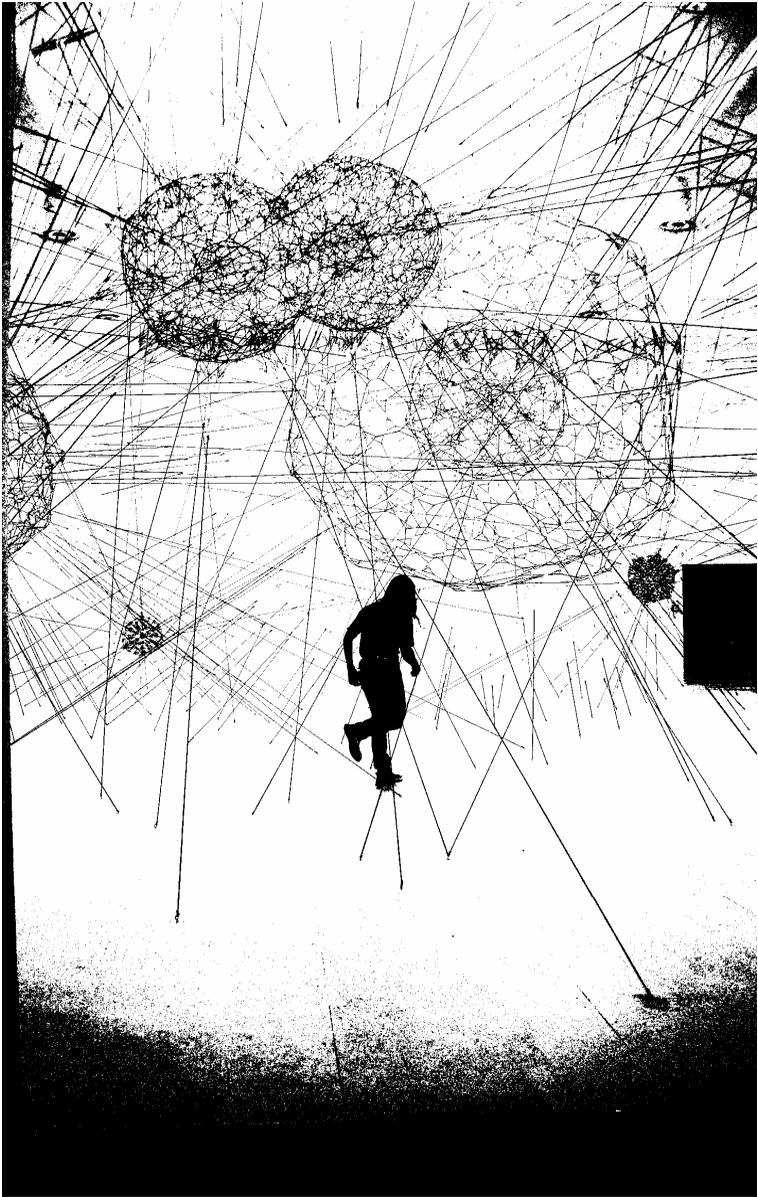
«La creazione di Dio non è l'uomo animale, ma l'uomo spirituale che vive per la potenza della Parola, e la parola prende origine dai nostri più remoti antenati, le rane, più di un milione e meno di dieci milioni di anni fa».

Per Brisset quindi le rane parlavano, e la loro lingua era del tutto simile al francese. I primi suoni si sarebbero conservati intatti nel loro valore semantico fino alle lingue moderne, tanto che Brisset riusciva a risalire la catena dei significati mediante raccordi omofonici (ad. es. «Eau rit, ore ist, oris. J'is noeud, gine. Oris = gine = la gine urine, l'eau rit gine. Au rige ist noeud. Origine. L'écoulement de l'eau est à l'origine de la parole»). La memoria di questa origine comune alle rane si ritroverebbe in molti miti, come quello di Venere che sorge dalle acque (o meglio dagli stagni e pantani, precisa Brisset)², e guarda caso su una conchiglia. Nonostante le grandi differenze (non risulta che i catabattisti identificassero l'acqua con il *logos*), i punti di contatto con l'antica eresia appaiono strabilianti.

Ancora, fama vuole che una setta deviata Catabattista stia cercando da secoli l'Arca dell'Alleanza. Considerati eretici all'interno della loro stessa setta, costoro ritengono Noè un inviato del demonio, perché ha impedito la sparizione delle specie terrestri in favore di quelle marine. La loro cerca è quindi finalizzata alla distruzione dell'Arca, simbolo di quel catastrofico salvataggio.

Vi è poi chi sostiene che un team di leucolatri e catabattisti si sarebbe infiltrato tra i nazisti fuggiti al Polo Sud alla fine della seconda guerra mondiale, e che in quel paradiso del bianco starebbero costruendo macchine infernali capaci di controllare il clima e scatenare un nuovo, risolutivo diluvio. Ma questa forse è davvero una leggenda.

² Traiamo notizie e citazioni dall'articolo di Enrico Valtellina *Michel Foucault lettore di Jean Pierre Brisset, "Prince des penseurs"*, pubblicato nella rivista «Diogene», giugno 2010.



L'illustre accademico che avrebbe dovuto tenere la lettura successiva non è riuscito a raggiungerci. I motivi della sua assenza sarebbero lunghi da spiegare, e forse anche scabrosi. In compenso ci ha mandato una busta con la foto sovraesposta che avete visto nella pagina precedente, lo strano articolo che leggerete nelle pagine successive (che in apparenza non ha nulla a che fare con il tema dell'intervento programmato) e una piccola piramide azzurra di notevole peso specifico e funzione ignota. Conoscendo la peculiarità del personaggio, non possiamo dirci stupiti [NDR].



di Riccardo Raccis

Just listen, they play my song.
Metallica, *The Memory Remains*

Il bordo della pagina ruotò sulla pelle, sulla ruvidità oleosa dell'impronta digitale, e cadde, da destra a sinistra, per unirsi alle altre. Un tuono mormorò in lontananza.

Oscar guardò fuori dalla finestra. La tempesta si era tenuta al di sopra dell'orizzonte, grigia nella distanza e oltre la luce del pomeriggio, circling around the city. Oscar avvicinò lo sguardo, dall'orizzonte alla città, alle cime degli alberi, alla riflessione nel vetro.

C'era un uomo, seduto in un ufficio, ai piani alti di una torre al limitare di Firenze, con una sete di fama e sangue. Progettava software; dicevano che fosse un ex ragazzo prodigio. Dicevano che avesse ucciso qualcuno, anni fa, e rubato la sua carriera. Dicevano che lo avesse fatto di nuovo, qualche anno più tardi, e rubato un'anima, per sfuggire alle ruote del karma.

Oscar sbatté le palpebre nel riflesso del vetro. L'immagine riflessa: un tipo alto, seduto in un ufficio, in un completo corporativo. Gli occhi: un'iride più chiara dell'altra, eterocromia indotta. Niente a che fare con furti di anime, tuttavia.

Oscar sollevò altre pagine, un blocco di, e lasciò andare. Le pagine ricaddero nel corpo del libro. Questo è il 2006, e i tempi sono interessanti. Questo è Oscar Plazzi, in contemplazione.

«Ehi, capo,» emerse una voce. Oscar spostò lo sguardo verso la porta. Questo è Liverziani, affidabile rettile Liver, adagiato conto lo stipite come lo spettro della yuppie-angst. «Ci sei?».

«Vieni, vieni. Come andiamo?».

Liver prese posto al lato B della scrivania, con il movimento istintivo di premersi la cravatta al petto durante la discesa nel cuoio. «Splendidi. Vieni fuori che puoi far parlare Lot nel sonno se gli spari uno dei suoi *uppers* mentre è sotto sedativi. Non hai idea delle meraviglie, stiamo registrando. Oh, e Alfre ha risolto quel *glitch* con l'interfaccia utente». Liver, e il suo perfetto *Inglese*.

«Sì, okay». Oscar chiuse il libro; si posò il libro in grembo, al di sotto dell'orizzonte della scrivania; intrecciò le dita sopra il libro. «Cose a parte, mi serve un po' di intelligence su uno dei nostri. Sai il tizio delle intelligenze artificiali?».

«Chi, coso? Come si chiama, Gaudio».

«Alberto Gaudio, lui. Da quanto è con noi, tre anni?».

«Forse quattro. Devo verificare. Credo sia stato uno dei primi che prendemmo quando cominciammo a simulare interazioni multiple *in-game*, quindi... 2002? Devo verificare. Perché?».

«Hai fatto tu il suo screening per l'assunzione?».

«Dovrei. Perché?».

«Segreto».

Liverziani annuì, d'istinto. Per un momento, solo un momento, aveva trattenuto il fiato. Certe cose non potevano non far scattare sirene, se la compagnia era quella giusta. «Aha, sicuro. Tutto a posto?».

«A posto, vai tranquillo».

Liverziani annuì di nuovo, con proposito, un movimento controllato. Fece un cenno con la testa in direzione di Oscar. Confermò indicando in basso, oltre il bordo della scrivania. «Di che parla?».

Oscar sollevò il libro, come una domanda. Il libro: un'edizione tascabile, copertina verde tabacco, caratteri

neri e riproduzione di una chimera, terracotta e rosso cupo, copertina e pagine ingiallite da una ventina d'anni.

«Elia Spallanzani,» lesse Oscar «Opere Perdute».

«Ah?».

«Conosci lo Spallanzani?».

«Ho letto qualcosa, una volta stavo con una che. Opere Perdute?».

«Risulta nuovo, vero? Apparentemente curato da...» Oscar scorse le prime pagine «... tale Celli, che Google mi dà morto dieci anni fa. Comunque sia l'opera, qui, pare essere il compendio delle b-side introvabili dello Spallanzani. Noticille non autorizzate, bozze, roba contestata, apocrifi... Sai il genere di cosa che viene pubblicata una volta e nessuno osa provarci mai più?».

Liverziani corrugò la fronte, con l'inizio di un'espressione divertita. «Quanto è costato?».

«Vorrei saperlo. Costare è costato di sicuro, ma a me è arrivato in un pacchetto. C'era anche un fiocco sopra, ma nessun mittente».

Un ghigno orribile cominciò a farsi strada tra i lineamenti di Liverziani. «Okay...».

«...E dentro c'era un segnalibro, a una certa pagina. Leggo: *La Macchina e Me*».

«Aha... Aspetta. Questa l'ho già sentita, non è una *b-side*».

«Infatti, no. L'hai letto?».

«No, conosco il titolo».

«Oh, umanità. È uno dei racconti famosi, anche perché è incompiuto. A quanto pare i fan hanno scuole di pensiero su quale debba essere il finale. Va così: c'è questo tizio, il protagonista, che è un criminale. La cosa è narrata in prima persona e il nome non è dato. Comunque, questa persona è un genio del crimine, lo è da decenni, e ha accumulato molto karma negativo. Sa che il cerchio si sta stringendo, i nemici sono troppi, troppe le indagini, qualcuno parlerà, ci sono prove che cominciano ad affiorare... quindi il nostro mette in atto una soluzione creativa. Cosa fa? Si fa copiare la memoria in un computer - la macchi-

na, per dirla alla Spallanzani. Tutta la memoria, ricordi, identità, tutto. Un backup. Ah, non te l'ho detto? È fantascienza».

«Tranquillo».

«Okay,» disse Oscar. «A questo punto, il passo successivo è indursi un'amnesia totale, tramite la stessa tecnologia. Trasformarsi in una tabula rasa. Perché vedi, il nostro si è consultato con il suo legale, e vien fuori che, al momento in cui tutta la tua memoria se n'è andata, puoi essere considerato legalmente morto».

«Non perseguibile?» tentò Liverziani.

«Bravo. Quindi il piano del nostro è trasferirsi in un backup, morire legalmente per qualche minuto, e poi farsi copiare di nuovo nel vecchio cervello. Lui è sempre lui, e dal suo punto di vista niente è cambiato, ma per il sistema legale è intoccabile, visto che la legge non prevede resurrezioni».

«Certo, ha senso».

«Così abbiamo questa scena clou con il tizio steso sul letto di questa clinica privata, con flebo e tutto, supporto vitale, pronto per farsi cancellare la memoria, avvocato al fianco. E qui è dove sorgono le domande. Siamo sicuri che l'avvocato farà come abbiamo detto? Siamo sicuri che non ci saranno problemi tecnici? E soprattutto: siamo sicuri che il me nella macchina sia ancora il me che conosco? Forse è stato cambiato. Forse la permanenza all'interno della macchina è la cosa peggiore che può succederti, e una volta svegliato avrò ricordi terribili per il resto dei miei giorni. Mi conviene davvero fare questa cosa?». Oscar scorre le pagine, cercando lungo i blocchi di testo. «E qui è dove la storia è incompiuta. Non è chiaro perché, ma finisce a metà di un dialogo».

«Buuu, vergogna».

«Vero? Spallanzani non ha mai fatto dichiarazioni in merito. Per i fan è un casus belli. Qual è il giusto finale? Qual è il vero spirito della cosa?».

«Dieci euro che è fatto apposta».

«Forse lo Spallanzani è un troll grandissimo?» argomentò Oscar. «I critici sono divisi. Sennonché...» Oscar sollevò il libro, scuotendolo amabilmente, come a disperdere polvere miracolosa.

«Sennonché?».

«Ricordi come metà di questa cosa sia apocrifi e note sparse? Ebbene, ora sappiamo come finisce *La Macchina e Me*. Apparentemente Spallanzani buttò giù un appunto. Testualmente: “Il protagonista decide di farlo. Tutto va per il meglio. Lieto fine”».

«Oh, vaffanculo».

«Sul serio».

«*Cento euro che è fatto apposta*».

«Vero?».

Liverziani stava ridacchiando fra sé, lentamente scuotendo la testa. Gli occhi scesero al pavimento. Si morse il labbro inferiore, distrattamente. «Però è carino che t’abbiano mandato una storia su un genio del crimine,» disse. «E Gaudio c’entra perché... Aspetta, c’entra?».

Oscar sorrise, inclinando la testa di lato. Amabilmente, al nostro meglio.

«Hai presente il giro che ho fatto su Internet?» disse. «C’è questo forum, la principale congregazione di fan, con un utente in particolare che argomentava su questo libro. Hai mai notato che la gente scrive come parla? Se non si impone questo o quello stile, è praticamente come sentire la voce. E questo utente? Mi è suonato familiare».

Liverziani stava sorridendo di nuovo. Non del tutto nel momento, immaginando i possibili sviluppi.

«Controllare se Gaudio ha connessioni,» disse. «Vado».

Oscar lo guardò alzarsi, aprire la porta, sparire nella sala dei cubicoli. Oscar guardò fuori dalla finestra. La tempesta manteneva la sua distanza. La tempesta ci guardava, aspettando il momento.

Liver era grandioso per questo genere di situazioni, perché possedeva il genere di curiosità felina di chi aveva cose da nascondere. Fagli annusare un minimo di sangue ed eccolo che va.

Oscar non era troppo stupito da questo episodio, come del resto non lo era stato Liver. Poteva essere una velata minaccia, o la prima mossa di un tentato ricatto, o stalking. Certe persone, e certe compagnie, attiravano questo genere di cose. Come cristalli, in lenta crescita da nuclei invisibili. Sei stato coinvolto in un omicidio, quella volta sei anni fa, e la cosa avrebbe potuto rientrare; ma non è rientrata. Dopotutto, non è così che hai avuto questa posizione? Facendo sci d'acqua e saltando lo squalo, sul lago di sangue del povero Palmieri? Pace all'anima sua, non abbiamo mai trovato il colpevole.

Così la gente ha continuato a chiedere, e un episodio si è concatenato all'altro, e il cristallo non è più un nucleo invisibile, il cristallo cresce. Genio del crimine, decenni di. Lusinghiero, e perché no, forse un giorno. Alberto Plinio Gaudio: cosa vuole, e perché adesso?

«Capo?».

Era Liverziani, tornato sulla porta.

«Yep?» disse Oscar.

«Rifiuto di credere che non hai già controllato i *file* su Gaudio».

«Ah beh, contavo sulla tua discrezione».

Per un lungo momento Liver non disse niente. «Certo. Quanto devo metterlo in allarme?».

«Panico light. Che venga da me ma che non lo dica in giro».

«A posto».

Ed eccolo che andava di nuovo. Gaudio si sarebbe fatto vivo entro la giornata, o entro domani, al più tardi. Meglio prepararsi un discorso. Probabilmente voleva qualcosa, quindi perché non avere pronta una controproposta.

Oltre la finestra, oltre la città, la tempesta attendeva grigia. Un tuono mormorò lontano. Forse un programmatore di intelligenze artificiali poteva essere utile, con quello che stava per succedere.

Gaudio accetta la proposta di Oscar. Tutto va per il meglio. Lieto fine.



I mballaggi Pechinesi

di Daniele Gabrieli

Nella vita ho fatto diversi lavori: operaio in una catena di montaggio, inserviente in una clinica per malattie mentali, censore di materiale pornografico, autore di testi per *sitcom*, *soap opera* e cartoni animati. Qualche anno fa lavoravo presso una casa di produzione audiovisiva, che sarebbe assunta agli onori delle cronache per le sue traversie finanziarie. Il mio compito consisteva nella stesura di testi per documentari su figure controverse quali Hitler, Walt Disney e Gesù Cristo.

La mia proposta di dedicare un video allo Spallanzani fu bocciata perché, vergognosamente, il personaggio non venne ritenuto di rilievo enciclopedico. Iniziai comunque a sviluppare il progetto in modo autonomo, convinto che il tempo avrebbe reso giustizia a questo autore, ma fui costretto ad abbandonare l'impresa a causa della bancarotta dell'azienda. Alla fine del 2012 la Fondazione mi ha contattato: i suoi infiltrati avevano letto alcune mie notizie e volevano un articolo sul libro *Raccontalo alla cenere*, che nemmeno possedevo. Attirato dalla promessa di un lauto compenso (della cui generosità avrei dovuto sospettare), mi impegnai. Non sapevo cosa mi aspettava.

A proposito, il titolo del pezzo l'ha imposto la Fondazione, ma quel che ho scritto è diverso: io lo chiamo *Indiana D. e il Tempo Maledetto - The Adventure Game*.

Quando avevo tredici anni, i miei libri preferiti erano quelli nei quali il protagonista ero io. Raramente mi è capitato di sentirmi altrettanto protagonista della mia vita.

Sono le ventitré e trenta del 27 gennaio 2013. Il tuo nome è Dottor D. e hai una missione da compiere.

Ti guadagni da vivere scrivendo testi su commissione. È un mestiere che si può fare comodamente da casa e non ha orari, ma solo scadenze; tutti questi vantaggi si trasformano in zavorre se combinati con i tuoi difetti.

Un mese fa sei stato incaricato di scrivere un articolo sui racconti senili di Elia Spallanzani. Un anticipo eccessivo per un lavoro che richiede al massimo quattro o cinque giorni; perciò te la sei presa comoda. Talmente comoda che sono le ventitré e trenta del 27 gennaio, l'articolo deve essere pronto per il 29 e tu non hai ancora cominciato a scriverlo, anzi non hai nemmeno letto tutti i racconti.

Comunque, ehi, non tutto è perduto! Puoi ancora consegnare un articolo passabile con modesto ritardo. È sufficiente che risparmi sulle rifiniture, ti neghi il lusso superfluo del sonno e soprattutto scrivi come un dannato. La missione è difficile, non impossibile; ma tu sai bene che il cammino dell'eroe, per definizione, è lastricato di ostacoli.

Concluso il necessario minuto di raccoglimento che prelude ad una notte insonne, ti siedi davanti al PC e ti prepari a far volare le dita sulla tastiera; quand'ecco che il tuo cellulare, lasciato incautamente acceso, squilla. Rispondi: all'altro capo c'è l'Ingegnere V., una tua conoscenza recente, con un invito ritardatario ad un evento sociale in corso a casa sua.

Provi a rifiutare, ma l'Ingegnere V. non demorde, forte di quella implacabile insistenza che amici e conoscenti sviluppano solo nei momenti peggiori, tipo questo. Ad un tratto ti sorprendi a pensare che casa V. non è affatto lontana dalla tua, e che un'oretta di lavoro in più o in meno non può fare tutta questa differenza.

Se resisti alla tentazione e ti metti a lavorare, vai al 2.

Se cedi e raggiungi l'Ingegnere V., vai al 4.

Bando alle sciocchezze! Da V. andrai un'altra volta. Spegni il cellulare, ti sgranchisci le dita e ti metti al lavoro.

Il primo racconto da esaminare si intitola "Originale". Il protagonista della vicenda è un antiquario fiorentino che trova il solito manoscritto misterioso. Carta e impaginazione sono settecentesche, il testo è redatto in un italiano prezioso, fitto di toscanismi. Il frontespizio reca "Appunti per una grammatica universale".

L'anonimo autore del manoscritto spiega i suoi tentativi di risalire alla radice comune di tutte le lingue. Il suo obiettivo è ricomporre il linguaggio parlato dall'umanità prima della diaspora di Babele, una lingua divina e così pura da essere comprensibile per nascita a tutti gli esseri umani.

La ricerca lo assorbe al punto che non si accorge di diventare un reietto e un criminale: arriva a rapire un neonato e rinchiuderlo in cantina per scoprire se sviluppa un linguaggio dal nulla, ma l'esperimento fallisce e con gli anni il bambino diventa un folle urlante.

Ormai l'anonimo è assediato in casa, corteggia la follia, si dedica letture maledette. Dopo pagine e pagine di raffronti semantici e glosse glottologiche, crede di avere un'illuminazione: capisce che la lingua di Adamo ed Eva è, per sua stessa natura, inafferrabile, e allo stesso tempo dichiara di averla trovata. Qui il manoscritto s'interrompe.

L'antiquario è molto deluso, e in realtà anche tu.

Guardi l'orologio, è passata solo mezz'ora. Forse fai ancora in tempo ad andare alla festa...

Se ti precipiti a casa dell'ingegner V., vai al 4.

Se continui imperterrito a leggere, vai al 3.

Il festino ti tenta, ma per te il lavoro è la prima cosa. Allora, che succede a questo libro della malora?

Al manoscritto sulla lingua originaria manca il finale, l'antiquario è deluso etc., chiude il volume e lo mette in vendita. Nonostante sia malridotto, riesce a piazzarlo per una discreta cifra a un commerciante di libri rari del Galles. Anni dopo, durante un viaggio d'affari a Newport, si imbatte nello stesso mercante di libri e ne approfitta per chiedergli se ha trovato un compratore per quell'anonimo italiano del Settecento.

“Si sbaglia,” risponde l'altro “sono sicuro che fosse in inglese”.

Oh, il solito finalino a sorpresa, pensi, ma poi la tua attenzione cade su una nota: «nell'edizione tedesca di *Altri Crocevia* [Edition Lübbe, Colonia, 1969] una nota del traduttore segnala, erroneamente, che il racconto in questione sarebbe “in tedesco nel testo originale”».

Un finalino nel finalino! Ti soffermi a riflettere sulla struttura del racconto, non è poi malaccio, senti che potresti scriverne cose illuminanti, quando un DC9 dirottato da alcuni terroristi cade su casa tua, uccidendo tutti gli occupanti e, nel dettaglio, te.

Il tuo ultimo pensiero, mentre agonizzi tra le macerie, è che se tu fossi uscito ti saresti salvato. Un'altra storia che ci ammonisce circa l'importanza di anteporre il piacere al dovere.

SKIANT!

Che fine ingloriosa! Ma basta mettere un'altra moneta e potrai continuare. Vai a casa dell'Ingegnere V., al 4.

Ma sì, vai alla festa, magari resti giusto una mezz'ora, un po' di divertimento ci vuole, distende. Però appena entri in casa V. realizzi di essere l'unica persona presente: tutti gli altri sono ingegneri. Peraltro ingegneri biomedici, la specie più aliena in assoluto; fino a qualche tempo fa eri convinto che esistessero solo in Star Trek. Il clan qui riunito mescola maschi e femmine, perché la parola "ingegnere" è maschile e femminile. L'Ingegnere V., ad esempio, è una donna.

Benché l'invitato più vecchio abbia trentadue anni e il più giovane ventotto, gli ingegneri biomedici sono alle prese con un passatempo da festa delle medie: il gioco della bottiglia. Seduti in cerchio, si scambiano baci *random* agli ordini di un'ex bottiglia di birra rotante. Ti offrono di partecipare.

Temi che un rifiuto possa essere considerato un'offesa mortale; con le culture esotiche non si scherza, magari per gli ingegneri questo è un rito religioso. Tu, però, non pratichi il gioco della bottiglia dall'età di tredici anni, quando, durante una vacanza al mare, una sessione finì in tragedia. Pur di eludere le tue pretese di aspirante baciatore, tua cugina ti spezzò letteralmente una scopa in testa.

Fu un trauma cranico, ma anche psicologico, e non l'hai mai davvero superato.

Tra l'altro, sarà questa maledetta scadenza ma ti viene in mente che c'è una vecchia storia di Elia Spallanzani proprio sugli ingegneri. Invece di giocare potresti provare a raccontarla per vedere l'effetto che fa.

Se prendi il coraggio a due mani, ti siedi nel cerchio degli ingegneri e affronti lo spettro della tua adolescenza, vai al 7.

Se preferisci non scomodare i fantasmi del passato e vuoi sperimentare l'effetto del racconto, vai al 5.

Decidi che se non lavori per la Fondazione, almeno proverai a diffonderne le idee.

«Sapete,» cominci tutto arzillo «mi fate venire in mente un racconto: parla di due ingegneri appollaiati su una gru che discutono di politica e di relazioni sentimentali, sullo sfondo di lavori in corso».

«È una barzelletta?», ti domanda l'ingegner V., che ha sentito parlare (male) del tuo senso dell'umorismo.

Un po' seccato, rispondi: «No, è un racconto di Elia Spallanzani. Allora ci sono questi due ingegneri che parlano, ma dopo qualche scambio le loro frasi sembrano scollegate: ognuno risponde in base ad un'interpretazione della frase possibile, ma inusuale. Il primo ingegnere se ne accorge e sembra perplesso, si sforza di chiarire, ma l'altro continua a rispondere in modo obliquo, anche se si dice sempre d'accordo».

«Non fa molto ridere», commenta uno degli ingegneri, uno con una zazzera da zebra, che hai odiato al primo sguardo.

«Non deve» sottolinei accigliato. «A un tratto i lavori finiscono, e il primo ingegnere grida all'altro: "Ma non è questo che voglio dire", e tenta altre vie. "Sì, ho capito, è così, la penso anch'io così", risponde il collega».

«Ora viene la battuta», sussurra il capelluto.

«Non è una barzelletta!», insisti. «Sentite: il primo ingegnere è disperato e dice "Ma no, no, non è così, non è...". A questo punto la scena si allarga e capiamo che i due si trovano in cima a una torre colossale».

Gli ingegneri ti guardano perplessi, non si aspettavano questo tipo di uscite. Forse stai solo facendo una figuraccia. Potresti anche smetterla e metterti a giocare.

Se ti rassegni al gioco della bottiglia, leggi il 7.

Se coraggiosamente vuoi finire il racconto, leggi il 6.

Nonostante gli sguardi vacui, continui fiducioso con la tua spallanzata.

«Beh, questo racconto non vi fa pensare a niente?».

Silenzio.

«Ma come, la torre?».

Lo zizzeruto ti guarda con sufficienza. «La torre di Babele, ovviamente».

«Ahahahaha lo sapevo che avresti detto così,» esclami giulivo, odiandolo sempre di più, «ma voltando l'ultima pagina del racconto ti troveresti di fronte la frase: "Non è questo che volevo dire"».

Silenzio. L'ingegner V. sorride imbarazzata.

«Eh, non è bella? Ma l'avete capita?», ti accanisci. «Capite, c'è questa lingua che sembra comune ma di fatto è incomprensibile, come quando parli con una donna!».

Ora l'ingegner V. non sembra più imbarazzata, sembra furiosa, ma tu non te ne dai per inteso. Anzi, per so-prammercato aggiungi: «Del resto Spallanzani sosteneva che dietro il mito di Babele si cela il fatto storico della scoperta dell'autoreferenzialità del linguaggio, in opposizione alla natura tautologica del Verbo. La torre sarebbe quindi non un'impresa fisica ma concettuale: la costruzione di un linguaggio così potente - il nostro - da essere inesauribile e inesorabilmente contraddittorio».

Hai detto molte parole lunghe e gongoli soddisfatto. Di colpo un sinistro cigolio attira la tua attenzione: ti volti, ma ormai è troppo tardi. Le ante di un armadio si spalancano, e dal mobile emerge tua cugina, esattamente com'era diciassette anni fa, inclusa la scopa brandita come una mazza. Fai appena in tempo a capire che tutto questo non ha alcun senso, prima che quella terribile apparizione ti salti addosso e ti fracassi il cranio.

SKIANT!

Che finale disonesto! Proprio per estorcere monete ai lettori. Mettine un'altra e vai al gioco della bottiglia, cap. 7.

Pensandoci bene forse è più prudente stare zitto e giocare. Noti subito che in ossequio a quell'esattezza matematica che per gli ingegneri è culto e filosofia di vita, le regole sono fissate con grande precisione. La prima volta che la bottiglia sceglie una coppia, ci si limita a un bacetto a fior di labbra; solo se il Fato ripropone quella stessa coppia si passa alla lingua.

La bottiglia decide che devi baciare la padrona di casa. Ubbidisci senza remore; tu e l'Ingegnere V. avete un contatto rapido e casto, da ragazzini.

A quella parentesi di anacronistico candore segue uno spettacolo d'orrore adulto. Capita, d'un tratto, che la bottiglia si ostini a indicare per due volte un'accoppiata di uomini. Presumi, ingenuo, che in casi come questi sia lecito soprassedere, ma la legge tribale non contempla eccezioni; gli sventurati, entrambi solidamente etero, sono costretti a furor di popolo alla reciproca esplorazione orale, sia di superficie che intima. Tu distogli lo sguardo, ma non abbastanza in fretta: i tuoi antichi traumi legati al gioco della bottiglia sono già stati soppiantati.

Poi la bottiglia s'appresta a girare di nuovo, e con un brivido di puro panico ti viene in mente che il prossimo candidato al bacio omosex potresti essere tu.

Se t'inventi una scusa per lasciare il gioco e scappare, vai all'8.

Se ti fai forza, rimani e affronti a denti stretti, si fa per dire, quello che ti riserva il destino, vai al 9.

Il gioco va bene ma fino a un certo punto. Farfugli qualcosa e ti alzi; tra gli ingegneri cala un silenzio gravido di tensione, tutti si voltano a guardarti.

«Che fai, esci prima dell'ultimo giro?», ti chiede un tipo col ciuffetto da zebra, lasciando intendere che potrebbe non essere una buona idea. Preso dal panico, cerchi di inventare una scusa plausibile. «No, sapete, il lavoro...».

Un coro oltraggiato di "lavoro?!" ti fa deragliare.

«No, cioè, devo andare a casa perché tra poco fanno "Io amo l'amo"». Rabbrividisci nel sentire quel che ti esce di bocca. «Sapete, la trasmissione sulla pesca sportiva».

Silenzio, che come un buco nero risucchia tutto il calore della stanza. Non lo tolleri, devi riempirlo in qualche modo. Il peggiore: «Tra l'altro, può suonare ridicolo ma a volte mi sembra che quella trasmissione alluda alla mia vita privata... ahahaha».

Nessuno ride. Stai sudando. «Ahem... beh, può anche darsi che esista solo nella mia mente».

«No l'ho vista anch'io», si affretta a dire l'ingegner V., forse nel generoso quanto patetico tentativo di aiutarti. «È proprio come dici tu, anche a me è sembrato...».

«Davvero?», ti lasci sfuggire. «Che strano! Ero convinto che fosse una mia allucinazione. Ti assicuro, l'illusione che fosse irrealista era così credibile!».

Mentre pronunci questo filosofema capisci di aver commesso un errore irreparabile, e sai che la tua ultima speranza è la fuga. Muovi qualche cauto passo all'indietro, poi ti giri e cominci a correre, ma non sei stato abbastanza rapido: gli ingegneri ti inchiodano con puntine da disegno sparate con le cerbottane. Due di loro ti bloccano a terra mentre il Sommo Sacerdote, che si è laureato col voto più alto, si avvicina salmodiando un'equazione di terzo grado e brandendo un goniometro dal bordo tagliente...

SKIANT!

Ma ritenta! Basta andare al 9 (e infilare una moneta).

Audaces fortuna iuvat. Hai fatto bene a restare. Pur continuando a vorticare, la bottiglia ti ignora e punta solo su altri, generando i più svariati connubi tra uomini e donne, uomini e uomini, donne e donne, accoppiati e scoppiati, scapoli e ammogliati. Dopo innumerevoli giri, quando la statistica pretende il suo tributo e la bottiglia spiana ancora il dito, anzi, il collo verso di te, la bocca che ti tocca è di nuovo quella dell'Ingegnere V.; tu pensa, alle volte, le coincidenze. La ragazza dev'essere di quelle che prendono i giochi molto sul serio, perché ti sembra che paghi pegno con fervore perfino eccessivo.

Intanto s'è fatta mezzanotte e mezza, c'è chi propone di levare le tende e andare a ballare. Tu stai per aderire, ma ti sovviene che t'eri ripromesso di rincasare in fretta per metterti al lavoro. Le lancette corrono, la scadenza si avvicina e finora non hai neanche creato il file Word dell'articolo sui maledetti racconti di Spallanzani!

Vai dall'Ingegnere V., la ringrazi per l'ospitalità e ti scusi se devi già fuggire, ma lei ti chiede o, meglio, ti implora di unirti al resto della compagnia anche per il prosieguo della nottata. La tua risposta dovrebbe essere un no ultrasonico; eppure esiti. È strano: benché abbiate limonato solo per gioco e imposizione divina, adesso provi un sottile senso di colpa all'idea di abbandonarla così, su due piedi.

Se sei abbastanza pazzo da ignorare i tuoi impegni lavorativi per accogliere le suppliche dell'ingegner V., vai al 12.

Se fai l'unica cosa sensata, cioè resistere sul fronte del no e tornare a casa, vai al 10.

Com'è tardi! Lasci casa di V. e ti avvii da solo, nel cuore della notte; un'esperienza sconsigliata ovunque, figuriamoci alla periferia di Milano. Prendi un autobus, tiri fuori l'Iphone e apri il file dei detestati racconti. Ci vorrà un po' di tempo per arrivare a casa, tanto vale portarti avanti col lavoro. Adesso viene una storia intitolata "Manichini", che a quanto pare è ispirata a un episodio realmente accaduto. La vicenda è ambientata nel 1960, il protagonista è un radioamatore che capta una voce proveniente dallo spazio: gli sembra l'urlo di disperazione di un uomo. Il radioamatore è sconvolto, è convinto che si tratti di un cosmonauta russo che precipita, chiama la polizia e i giornalisti ma naturalmente non gli credono, anzi lo irridono o lo accusano di essere un servo degli americani.

Il radioamatore però continua ad indagare e qualche tempo dopo legge del Mercury - Atlas 4, una capsula lanciata dalla Nasa con a bordo un "simulatore di equipaggio", cioè una macchina con dei sensori e due nastri audio per testare il funzionamento delle trasmissioni radio tra capsula e terra, in vista del volo umano. Allora il protagonista giunge all'unica conclusione possibile: il segnale che ha captato veniva davvero dallo spazio ed era davvero una voce umana, ma registrata. Doveva essere una sorta di Mercury russo.

Questa storia sembra più noiosa delle altre, ti dici.

E pensare che potresti essere in discoteca con l'ingegner V.! Se scendi adesso e corri, dovresti riuscire a riprendere il gruppo.

Però che cosa c'entrano i manichini?

Se ti precipiti di nuovo dall'Ingegnere V., vai al 12.

Se invece sei curioso e continui a leggere, vai all'11.

Dunque, cosa c'entrano i manichini?

Il radioamatore ha capito che la voce veniva da un simulatore, è felice di aver risolto il mistero e torna alla sua solita vita, fine della storia. Ma no, perché qualche anno dopo si diffonde la notizia di un evento eccezionale: nel deserto del Nuovo Messico è caduta un'astronave e ci sarebbe addirittura il cadavere di un alieno.

Questa somiglia un po' troppo alla faccenda di Roswell: alieni, X-Files... cominci a temere il peggio. Invece leggi che dopo mesi di voci contraddittorie arriva la formale smentita del Pentagono: il crash alieno è una bufala e il presunto alieno mostrato in televisione è solo un pupazzo mal realizzato. Anticlimax.

Ma il protagonista del racconto ripensa al Mercury e si chiede: «E se il fatto che è un pupazzo non significasse affatto che gli alieni non esistono, ma *proprio* il contrario?».

Se è così, bisogna trovare quel manichino! Vuoi sapere a tutti i costi come se la caverà l'autore, se quel pupazzo è umano o alieno, e sei talmente preso dalla lettura che non ti accorgi nemmeno di aver superato la tua fermata.

Quando alzi la testa sei quasi al capolinea, scendi in fretta, il posto è lugubre, cominci a camminare a passo svelto verso casa maledicendo Spallanzani e tutta la sua cricca. Ma alcuni malintenzionati ti hanno già intercettato. Ti spogliano di tutti i tuoi averi, poi ti spogliano in senso stretto e ti costringono a subire una lunga e dolorosa violenza carnale sul selciato. La vera tragedia è che ti uccidono quando comincia a piacerti.

SKIANT!

Un simile linguaggio stupisce e indigna. L'autore è certo una brutta persona, ma accetterà una misera moneta per portarti al 12, in discoteca.

E discoteca sia. Durante il viaggio in macchina sei roso dal terrore e dai sensi di colpa, il cineforum dei tuoi neuroni proietta, spontaneamente e a ciclo continuo, una retrospettiva sul tema “Come farsi cacciare dal lavoro e finire a friggere topi sotto un ponte per il resto della vita”. Respiri male, rispondi a monosillabi, in mente un unico pensiero: non dovresti essere qui.

Vieni scosso dalle tue fosche riflessioni quando, mentre ti assesti sul sedile, qualcosa ti preme su una coscia. Frughi nella tasca: è il fido Iphone. Te n’eri proprio scordato, ma è un segno del Cielo! Potrai leggere i racconti e anche registrare appunti. Non sarebbe la prima volta. La tua Musa non s’inibisce nelle situazioni estreme ma, al contrario, ama farlo in luoghi pubblici; e il cesso della discoteca è un classico. Forse c’è ancora speranza.

Arrivate al locale, un club R’n’B. Una delle due sale è farcita di corpi umani che si contorcono a tempo di musica, ma l’altra è semibuia, deserta e silenziosa. Dettaglio rilevante: la sala vuota è a fianco dei bagni. Il tuo piano: balli cinque minuti onde sviare i sospetti, poi ti allontani con la scusa di andare in bagno e ti rintani a lavorare nella sala silente, dove nessuno verrà a cercarti. Non sai cosa riuscirai a produrre, ma meglio che buttare via tutta la nottata.

All’atto pratico, però, il tuo piano comincia a vacillare fin dal punto uno. Non avevi considerato la diffusione dei corsi di ballo latinoamericano, che ha conferito movenze sensuali perfino a certi ingegneri. L’Ingegnere V., nello specifico, è Cintura Nera di Salsa & Merengue: appena salite sul ring del ritmo, la ragazza ti mette alle corde con una serie di strusciami scorretti, che pur colpendo sotto la cinta ti fanno girare la testa. Nei limiti, notevoli, della tua residua lucidità capisci che l’Ingegnere V. non è intenzionata a lasciarti andare... o perlomeno non da solo.

Se ti divincoli e scappi nella sala vuota, vai al 13.

Se ci vai, ma portandoti dietro l’Ingegnere V., vai al 15.

Sfuggi, seppur a malincuore, dall'Ingegnere V. e ti prepari a fare il tuo dovere. Ti rintani nella sala buia, scegli una comoda poltrona, sfoderi l'Iphone e leggi il prossimo racconto, "Il modello Da Vinci". La pubblicità lo descrive come "un vero e proprio noir para religioso che ruota attorno all'inquietante segreto dell'Ultima Cena".

Non molto incoraggiante, ma come si dice: se il lavoro fosse una cosa buona lo farebbero i preti. Ti fai forza e cominci a leggere.

La storia inizia con Leonardo che esamina centinaia di modelli alla ricerca dei visi perfetti per dipingere Cristo e gli Apostoli nell'ultima cena. Dipinge per primo Gesù ma fatica moltissimo con l'ultimo, Giuda il traditore. Dopo tre anni non è ancora riuscito a trovare un viso abbastanza patibolare e perverso. Infine, rivoltando le prigioni milanesi gli cade sotto gli occhi una faccia talmente segnata dal vizio che bastano due minuti a schizzarne il profilo di Giuda. Appena riavutosi dall'estasi della creazione, Leonardo però si accorge che quell'uomo infame, un condannato alla forca per omicidio, è lo stesso che aveva fatto da modello per Cristo tre anni prima!

Altro che Dan Brown... stai per voltare compulsivamente la pagina quando senti la voce flautata dell'Ingegnere V. che ti chiama. È venuta a cercarti! Non l'avresti mai creduto. E sembra anche molto vicina...

Se non resisti al canto della sirena V., chiudi l'Iphone e vai al 15.

Se ti tappi le orecchie e scappi in bagno per continuare a leggere, vai al 14.

La storia di Leonardo ti intriga. Fingi di non sentire il richiamo dell'Ingegnere V. e sgattaioli in bagno. Su una delle due porte come al solito c'è scritto "Fuori servizio", per cui infili l'altra e ti chiudi dentro a leggere.

Eri al punto in cui Leonardo scopre che il modello di Gesù e di Giuda sono la stessa persona. Ma come si spiega? L'autore ricorre a un vecchissimo trucco: fa partire un lungo flashback, col modello che rievoca in lacrime la storia della sua caduta. Con la tua conoscenza enciclopedica del superfluo, noti che Spallanzani mescola abilmente documenti dell'epoca e apocrifi come *Cristo e Giuda*, di Nils Runeberg, o il fantomatico *The World of Leonardo*, di Robert Wallace. La cosa si fa interessante.

Qualcuno bussava alla porta ma lo ignori, sei sempre più preso dalla lettura, è una vicenda rocambolesca che ti trascina dalle segrete papaline all'Isola della Peste, passando per i lupanari frammassonici di Bucarest e le rovine degli accampamenti dell'Orda d'Oro.

Adesso dall'esterno vengono dei rumori piuttosto forti, ma tu sei fuggito nella dimensione della scrittura, le parole dell'articolo si compongono spontaneamente nel tuo cervello: "Un volo della fantasia, certo, ma col rigore tipico di Spallanzani", oppure "Inevitabile che prima o poi ne facciano un film".

All'improvviso senti un *crac* e realizzi che sei chiuso da mezz'ora nell'unico bagno di un locale R'n'B. Di fronte ai tuoi occhi terrorizzati, la porta si sfaccia ed entrano quattro energumani con la catena al collo, che ti afferrano per le braccia e ti trascinano fuori, spalancano la porta con su scritto "Fuori servizio", ti scaraventano dentro e tu precipiti con un urlo disumano in un abisso profondo migliaia e migliaia di chilometri.

SKIANT!

Vedi, leggere fa male. Forza, riprova partendo dal 15.

Luxuria omnia vincit! Dimentico dei tuoi propositi rispondi al richiamo, afferra per un polso l'Ingegnere V. con la grazia di un cavernicolo che prende la sua donna per i capelli, e ti avvia verso la parte più buia della sala sgombra. L'Ingegnere si guarda bene dall'opporci.

Nei pochi metri che separano te e la tua aspirante partner dal buio del vostro nido d'amore, hai una subitanea illuminazione: ci sei già stato, in questo posto, e più di una volta. Ai tempi dell'adolescenza l'hai bazzicato spesso, finché l'età media dei clienti non s'è impennata verso la trentina. A quel punto ti sei rivolto altrove, perché ti sembrava che i trentenni fossero dei vecchi. Oggi sei un trentenne, ma non ti senti né vecchio né adulto; come potresti, se non hai nemmeno imparato a finire i compiti? Sei ancora il ragazzino che eri il giorno in cui hai smesso di frequentare questo posto, ma non ne vai orgoglioso. Affatto.

Tale è l'amarezza di quelle conclusioni che perfino il tuo slancio lubrico ne esce smorzato. Stai per voltarti verso l'Ingegnere V. e dirle che, senza offesa, non sei proprio nello stato d'animo per un breve interludio carnale, e che magari se ne riparla in futuro, quando...

...peschi una carta dal mazzo degli imprevisti.

Improvvisamente si avvicina un gruppetto di persone, anzi non è un gruppetto, è una sola persona dalla massa corporea pari a quella di cinque; la sua stazza è tanto singolare da renderlo plurale, un pachiderma ossigenato e vestito in stile hip hop, un hiphopotamo.

Il tizio ti si para davanti e ti chiama per nome e cognome. Dunque ogni equivoco è escluso: quest'uomo ti conosce, e si aspetta che tu riconosca lui. Il problema è che ti sembra di non averlo mai visto in vita tua.

Se menti spudoratamente e fingi di averlo riconosciuto, sperando che non scopra il bluff, vai al 16.

Se confessi al misterioso sconosciuto che non hai idea di chi sia, vai al 18 (ma se è un giorno pari vai al 19).

«Ma... ma certo che mi ricordo di te!». Mormori un nome a caso, masticando le parole «Mhmm, giusto? Beh, stammi bene». Però l'omone ossigenato ti blocca.

«Dottore, sono il Gran Mogol della Fondazione Spalanzani,» sbraitava «e tu non ci hai ancora mandato l'articolo. Invece di scrivere fai il giovinastro? Vieni subito con me!».

Sgrani gli occhi e dopo un attimo di sconcerto cerchi di replicare, ma niente: boccheggia, diventi paonazzo e, sotto lo sguardo strabiliato di V., lasci che il gigante ti tiri a sé.

«Ti teniamo d'occhio», bercia. «Che hai fatto? La premessa metodologica l'hai fatta? Ti raccomando di analizzare soprattutto "Contrappasso", hai presente no?».

«Lei si sba...» cerchi di ribattere, ma ti ignora.

«É una storia di *scambio di menti*, capito? Il protagonista è il farmacista Tommaso Delgrano, cupo e avaro, derubato dall'apprendista e odiato dalla moglie».

«Ma cosa me ne...».

«Capito? E siccome è insonne, e avaro, Tommaso per dormire prende farmaci scaduti, finché una mattina si sveglia e, testuale, "non vede più dagli occhi, ma dall'esterno: come se si osservasse da una telecamera piazzata nello spigolo della stanza". E sai qual è il bello?».

«Insisto a dire che lei...».

«Tutto il vertiginoso scambio si limita a questa frase! Perché poi il racconto continua come prima, con la terza persona di prima. Tommaso non scopre niente di nuovo: i maneggi dell'apprendista, le smorfie di sua moglie, cose note. Alla fine mentre è distratto le due serpi gli mettono il veleno nell'orzata. Lui alza il bicchiere, sta per bere, il racconto rallenta dolorosamente ma poi lui beve, e muore».

Ma come, ma non ha appena detto che Delgrano vedeva dall'esterno? Tuo malgrado, la faccenda ti incuriosisce. Perché beve l'orzata, non ha visto che l'hanno avvelenata?

Se vuoi mandare la Fondazione a quel paese, leggi il 18.

Se vuoi continuare ad ascoltare il maniaco, leggi il 17.

«Perché Delgrano beve?», domandi. «Non vede come una telecamera? Non ha visto che c'era il veleno?».

Ormai l'hiphopotamo ti ha trascinato fuori dal locale e ti avvolge nella sua ombra. «Dottore, ti sei chiesto con chi, *esattamente*, si è scambiato Delgrano?».

«No ma sa, sono un po' provato...».

«Provaci, doc, provaci! Ma non l'indovinerai. Perché la risposta, ovvia e stupefacente allo stesso tempo, è "con l'autore del racconto"».

Ok. Ti rendi conto di essere solo, in una strada buia, con un grosso malato di mente. Meglio non contrariarlo.

«Sì, vedo» mormori. «È ineccepibile».

«Essì,» sbraita l'individuo, «perché chi può descrivere gli eventi come se osservasse dall'esterno se non l'autore?».

Devi continuare a dargli corda, è l'unica speranza: «Certo... e allora nel personaggio di Delgrano chi ci è finito?».

«Ma la mente dell'autore!», esclama lui. «Alla fine del racconto è l'autore che guarda attraverso gli occhi di Tommaso e vede solo l'orzata un po' torbida ».

«Ma se Delgrano è nel corpo dell'autore» osservi, «allora è lui che fa bere il veleno al personaggio!».

«Già», conferma l'omaccione. «Il personaggio diventato autore si sta vendicando dell'autore che gli ha imposto una vita così triste. In verità, molti critici pensano che...».

A metà della frase il grassone fa una smorfia e cade in ginocchio. Con espressione agonizzante rantola: «il mio cuore... dottore, che cazzo stai facendo?».

«*Don't fuck up with the writer*, ciccio... questa è la mia storia, mi hai rovinato la serata, perciò ringrazia che sono buono e ti lascio vivo ».

Lo lasci alla sua giusta punizione, torni di corsa in discoteca ma l'Ingenere è andata via.

SKIANT!

Metanarrativa, puah! Sgancia il soldo e salta al 18 o al 15 (e poi al 16) per continuare.

Ti scuoti, riprendi il controllo. «Mi spiace, devi avermi proprio scambiato per un altro», dici con la massima sicurezza, e fili via. Ormai sono le due passate, tra te e te pensi: «è finita, non ce la farò mai, sono sempre lo stesso». Ma all'improvviso, trovi che il concetto sia rassicurante. Di colpo, come per miracolo, non ti senti più tanto severo verso te stesso; la tua incapacità di gestire il tempo ti sembra irrilevante rispetto alla capacità del tempo di gestire te. E la tua carenza cronica di senso del dovere diventa un risibile peccato veniale, un piccolo prezzo da pagare in cambio di quello che sei e che hai. Solo adesso ti rendi conto che tieni ancora tra le dita il polso dell'Ingegnere V.: lo lasci e le prendi la mano. Lei te la stringe forte.

Verso le tre del mattino decidete di tornare a casa. Tu, intanto, riavvolgi il nastro della serata trascorsa, conti i bivi nei quali ti sei imbattuto e li moltiplichi per il resto della tua vita passata. Concludi che poteva finir peggio, magari in modo tragico, e se sei arrivato dove ti trovi vuol dire che in fondo sai scegliere bene. Inutile, quindi, preoccuparsi di ciò che è stato e che sarà: domani, dopotutto, è un altro giorno, come dicono nei film.

A proposito: domani devi anche consegnare quell'articolo che continua a non esistere. Ma tu sei tanto carico di ioni positivi che neanche questo ti pare più un problema. D'altronde hai ancora ventiquattr'ore a tua disposizione, e senti che ti basterà; le idee hanno già iniziato a scoppiettare come pop corn nel microonde, le parole sono lì che aspettano solo di essere incastrate come pezzi di Lego. Puoi farcela, e ce la farai! Devi soltanto tornare a casa e metterti a scrivere come un dannato. Nel frattempo la carovana di auto degli ingegneri si assottiglia, man mano che i vari elementi della compagnia vengono scaricati alle rispettive dimore. E con l'Ingegnere V., come la mettiamo?

Se mandi al diavolo tutto e resti solo con lei, vai al 22.

Se resisti virilmente e la saluti con signorilità, vai al 23.

«Scusa, ma non mi ricordo assolutamente chi sei».

Lo sconosciuto scoppia a ridere. «Ci mancherebbe pure,» dice «non ci vediamo da diciassette anni: stavo in terza media con te, ti ricordi, giocavamo insieme ai giochi di ruolo. Sono Massimo P.».

Rimani basito, perché il Massimo P. che ricordi può essere diventato l'elefantiaco Massimo P. che hai davanti solo se il suo cervello è stato estratto dalla scatola cranica e inserito in un nuovo corpo; nient'altro può giustificare un cambiamento fisico così radicale.

«Tu non sei cambiato per niente», aggiunge.

Appunto.

Resti muto ma Massimo parla per due e racconta che ora fa musica di nicchia, *indie rap*, roba del genere. Poi dice altre cose, ma tu non stai ascoltando: sei perso tra i sentieri della memoria, quelli con vista panoramica sul presente. Nel 1988 Massimo P. era un ragazzone a malapena robusto, forse un po' tamarro, ma giovale e non sgradevole. Faceva l'unico lavoretto part time che un tredicenne può considerare *cool*, cioè il PR in discoteca; ogni volta che andavi a ballare, rigorosamente di pomeriggio, lui era là, con un braccio intorno alla vita di qualche pertica bionda che dimostrava venticinque anni. Tu, che eri un protonerd e non sapevi nemmeno che sapore avesse una donna, provavi nei suoi confronti un'invidia pungente benché priva di rancore, perché Massimo P. non aveva neanche il buon gusto di essere antipatico. Oggi Massimo P. sembra Giuliano Ferrara travestito da Eminem e dice di fare l'*indie rap*, che se non abiti come minimo a Los Angeles è solo un modo elegante per dichiararsi disoccupati.

Se rifletti su come il corpo cambia, e cambia anche la mente, vai al 20.

Se pensi che questo tipo è una piaga e insisti nel fingere di non conoscerlo, vai al 18.

«Hai ragione,» dici a Massimo P. «Non sono cambiato, nemmeno in testa. Qualche volta gioco ancora ai giochi di ruolo e ho sempre il vizio di raccontare storie. Ne so una di un tale Spallanzani, che forse non sarebbe dispiaciuta a Walt Disney, senti qua:

«In un futuro non tanto lontano il governo sa copiare i pensieri. Questo stravolge il sistema penale: i criminali vengono “registrati” e la loro mente copiata in certi animali, che finiscono allo zoo, mentre la parte cattiva viene cancellata dal cervello umano. Due piccioni con una fava, si direbbe, ma c’è un problema: gli animali delinquenti conservano un’intelligenza umana, anzi alcuni sono dei geni del male e organizzano la fuga».

«Che cretinata zio» ride Massimo, ma continua a darti retta. D’altro canto *semel* giocatore, *semper* giocatore.

«Sì. Allora un cane, un procione e una gazza scappano e si mettono a cercare la “fonte” del cane. Il tizio è un impiegato del pentagono col vizietto della droga e per lavoro ha accesso alla tecnologia di copia delle menti. I tre animali lo scovano, fanno sparire la sua vicina di casa e gettano la colpa su di lui».

«Ricattato da un procione?».

«E un cane, e una gazza. Tremendo. L’uomo si rende conto che le bestie non scherzano, l’hanno incastrato e se la polizia lo becca sarà registrato un’altra volta, cosa mai accaduta. Quasi sicuro che il suo cervello andrà in pezzi. Allora cede al ricatto degli animali e li aiuta a trovare tre corpi in cui ricopiare le loro menti. Ma, colpo di scena, mentre stanno per fare il primo riversamento il cane si accorge che l’idea di finire in un uomo gli ripugna».

Il tuo interlocutore appare di nuovo perplesso.

«E poi?» chiede.

Se ti sei reso conto che stai trascurando V. per parlare con uno che faceva il paladino di settimo livello, vai al 24.

Se ci tieni a raccontargli come finisce, leggi 21.

«E poi il cane si accorge che il corpo informa la mente. Capisci, nel nuovo corpo la sua mente è cambiata al punto che letteralmente non è più lui, quindi fa causa al governo per sostituzione di persona».

«Sei sempre lo stesso», ripete Massimo, come se fosse una colpa, ma lieve.

«E senti: dopo un lunghissimo processo la corte decide che sì, è sbagliato imprigionare il cane perché in sostanza non è più l'uomo che ha commesso il reato. Di conseguenza tutti gli animali registrati devono essere liberati. Tutti tranne il cane, la gazza, e il procione, per il reato commesso quando erano già animali».

L'omone resta un po' a pensarci. Ti accorgi che forse è il primo, stanotte, che ha ascoltato con attenzione una storia. Alla fine dice: «Non è male, però senza lieto fine non te la produrranno mai».

«Non è mia, è di Spallanzani» precisi. «Però è vero, ci vorrebbe un'idea».

«Potremmo dire che l'assassinio della vicina era solo un imbroglio,» suggerisce Massimo P. «che in realtà l'avevano solo chiusa tipo in un armadio, eh, così vivono tutti felici e contenti».

Potremmo? Noti che il vecchio amico si è già elevato a coautore. Poi ti volti, l'Ingegnere V. è sparita, dev'essersi stufata. Giustamente. A quanto pare la tua storia il lieto fine non l'avrà. Con un misto di esasperazione e divertimento, concludi: «Sì, magari mettiamo anche una storia d'amore tra la gazza e il procione... nell'ultima scena però la città viene messa a ferro e fuoco da turbe di animali criminali, altrimenti la sceneggiatura non la firmo».

Qualche ora dopo tu e Massimo P. uscite dal locale parlando di fumetti.

SKIANT!

Bah, poteva andare molto peggio, ma basta solo un euro per tornare al 15 e da lì al 16. C'è un altro tizio strano...

«Vieni in macchina con me?», dice l'Ingegnere V. Ti accorgi che è quello che desideri da tutta la sera, ma la faccenda dell'articolo continua a ronzarti in testa, e con quella un altro racconto di Spallanzani.

Allora le dici «Aspetta, sto pensando a una storia... non è una barzelletta... roba classica, con un autore di *soap opera* che vende l'anima al diavolo per essere uno scrittore di successo. Ti ricorda qualcosa? Beh comunque il demonio lo accontenta: le riviste cominciano a pubblicare i suoi racconti, poi fanno una raccolta, poi un libro, che vende; il tizio comincia a tenere la rivista del cuore su un noto settimanale, scrive con accanimento uno o due libri l'anno, poi compra una casa in campagna, sposa un'ingegnere e fa un viaggio alle Barbados, ma non riesce a rilassarsi, deve per forza scrivere, è un'ossessione».

L'Ingegnere V. fa la buffa espressione delle donne quando vedono un uomo che non sa quale errore scegliere.

«Però non sa più che scrivere» continui. «Gli sembra di aver già detto tutto e comincia a ripetersi: è costretto ad essere uno scrittore di successo, non può farne a meno e perciò copia a destra e a manca, mischia storie di altri, ma la gente continua a comprare i suoi libri».

Guardi a terra.

«Una notte rilegge quel che scriveva da giovane e lo paragona a quel che fa adesso, allora si deprime, sprofonda nell'alcolismo, medita il suicidio, si abbandona a orge intellettuali, legge Sade e Topolino, scrive roba sempre più scadente ma non cambia nulla, il successo non si ferma... conosci il detto: bada a quello che desideri».

L'Ingegnere sembra capire anche troppo. Dice «Forse non voglio sapere come finisce. Io vado a casa».

E tu, tu vuoi sapere come finisce? Allora vai a 23

Altrimenti chiudi il libro e sali al 24.

Guardi l'Ingegnere V. andar via. Tu puoi andare con lei, però ti sembra di dover comunque finire la storia.

«Allora 'sto tizio ha venduto l'anima al diavolo per essere uno scrittore di successo» dici a nessuno in particolare, «ma il desiderio gli si ritorce contro e non può fare a meno di scrivere. Finché un giorno riceve una lettera: "Sei il mio idolo, ho tutti i tuoi libri, ma cambia editore! Nell'ultimo ha ristampato un intero paragrafo preso da un libro vecchio».

Lo scrittore si illumina: forse il ragazzo comincia a capire, così invece di mentire gli risponde con frasi sprezzanti, per irritarlo, e ci riesce. Il ragazzo se la lega al dito, mette tutti i libri in un computer, li frulla e scopre che sono composti al 95% da plagii; una cosa mai vista, su cui il ragazzo scrive un articolo, che diventa un saggio di immediato successo e all'improvviso si svegliano tutti, tutti capiscono e gridano vergogna, imbroglione; la gente gli toglie il saluto, il lavoro pian piano si prosciuga finché lo scrittore, ormai povero e screditato, si ritira in una baita in Germania, come per toccare il fondo.

E in una grigia mattina riceve una visita: è il ragazzo, diventato ormai un critico famoso, che è venuto a scusarsi per il modo in cui ha trattato il suo idolo di gioventù. Lo scrittore gli fa il caffè e racconta come è andata davvero: tanti anni fa incontrò il diavolo, che gli propose un patto...

Forse è inutile dire che il critico impallidisce, perché anche lui ha incontrato un uomo che sembrava scherzare e promettere chissà cosa... "Per cosa saresti disposto a dare l'anima?", "Per avere il suo successo".

Adesso è il turno dello scrittore di ridere: non si può imbrogliare il diavolo, il signore delle tenebre è onnipotente e l'unica forza che può rompere il suo patto è un altro patto. Poi caccia via il critico e, senza sentirsi obbligato, si mette a scrivere una storia, questa volta per gli stipendi di nessuno».

FINE

Ma che diavolo stai facendo? Pensare a vecchie storie cervelotiche quando con te c'è una persona reale, che ti piace da impazzire? Saluti rapidamente, per non dire sgarbatamente, ed esci con lei. Dopo un po' sei arrivato a casa, ma non è casa tua. Al termine del giro di rientro ti ritrovi davanti alla casa dell'Ingegnere V., nella macchina dell'Ingegnere V., solo con l'Ingegnere V. che, col tono più allusivo immaginabile, ti propone:

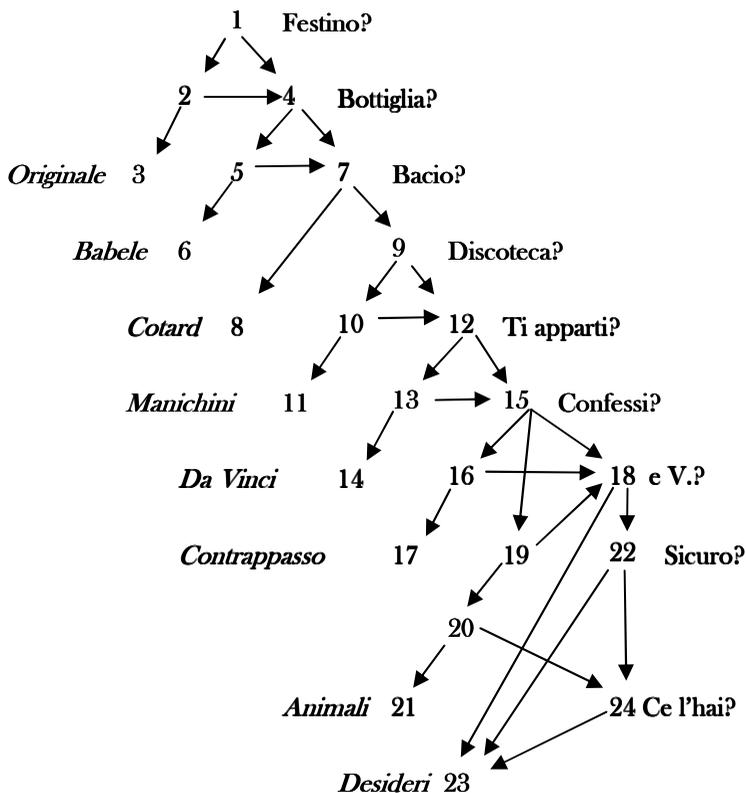
«Vieni su da me».

Oh, beh, un'oretta non può fare differenza.

Quando avevi tredici anni i tuoi libri preferiti erano quelli nei quali il protagonista eri tu. Certo, però, che a tredici anni non ti capitavano queste cose.

HAI VINTO!

Ma se proprio all'ultimo scopri di non avere con te quella cosa che sai, allora vai al 23.



Schema dell'avventura. Le parole in tondo riassumono il dilemma, quelle in corsivo indicano il titolo (abbreviato) del racconto spallanzanESCO In genere, ma non sempre, spostarsi a destra significa andare verso l'amore, a sinistra verso la letteratura. La casella 24 è la vittoria, ma anche la 23 non scherza.

Note.

Su *Originale* (2,3).

Spallanzani non parlava tedesco. In *Raccontalo alla cenera* afferma di non riporre alcun interesse in una lingua «spogliata di ogni armonia musicale, come la radiografia di una bella donna».

Sappiamo invece che era fluente in inglese, francese e greco moderno. Pare che avesse una buona padronanza dello spagnolo, mentre è controverso se conoscesse o meno l'ebraico. Negli ultimi anni, secondo alcune fonti, si era avvicinato al desuperanto¹.

Tuttavia la sua preferenza andava alle lingue ipotetiche. Racconta di essere un estimatore del *Dialogo sui massimi sistemi* di Tommaso Landolfi, del 1937, dove si discute giocosamente sulla natura di una poesia scritta in una lingua immaginaria. I due ebbero dei brevi contatti all'inizio degli anni '60 e ne resta traccia nella *Dea cieca o veggente* (1962), in cui un generatore casuale di poesie finisce per riscrivere l'Infinito di Leopardi².

La trovata del racconto consiste nell'intuizione che in mondo post babelico la lingua adamitica, se è davvero innata, apparirà a chiunque come la propria lingua, e pur essendo visibile non si vedrà.

Su *Babele* (5,6).

In realtà il racconto è anepigrafo e la sua prima bozza risale agli anni '40. Con *Originale* costituisce un dittico, visto che sono quasi speculari: il primo postula una lingua che appare multiforme ma è assolutamente comprensibile, come nell'episodio della glossolalia degli apostoli, mentre nel secondo una lingua sembra comune ma di fatto è incomprensibile, come nella vita quotidiana.

¹ Variante desolata dell'esperanto.

² Cfr. Milla de Millif, *Fecentifti del ventefimo fecolo*, Pifa, Edizioni Topino, 2009, pp. 71 e ff.

Su *La sindrome di Cotard* (8).

Un uomo vede una cosa assurda e si convince che esiste solo nella sua mente. Decide di ignorarla, finché un giorno parlando con dei conoscenti scopre con stupore che quella cosa esiste davvero: allora pronuncia la famosa battuta «Mio dio, l'illusione che fosse irreali era così credibile»³. Il racconto, piuttosto debole, è in realtà una riflessione sulla natura inevitabilmente positiva del linguaggio. Dopo lunghe contorsioni logiche, il protagonista arriva a sostenere non solo che il linguaggio è più vasto della realtà, ma addirittura che è più vasto del pensiero.

Su *Manichini* (10,11).

Nel 1960 mancava ancora un anno al volo di Gagarin, ma circolava già la voce che i Russi stessero facendo esperimenti con cavie umane e che nascondessero i fallimenti. La storia è ispirata a un fatto reale⁴ e il suo nucleo è ancora la natura ingannevole del linguaggio. La parola "manichino" ci induce surrettiziamente a pensare all'opera umana, ma non è affatto detto. Taccio il finale a sorpresa per non rovinare la sorpresa ai lettori.

L'idea però deve aver affascinato il Nostro, e anche ossessionato. In un appunto del 1995 scrive: «Immagina un essere di grande potere che vuol di visitare la terra. In principio crea un pupazzo per testare le condizioni del viaggio e lo fornisce di una serie di registrazioni, magari prive di senso. Il manichino precipita sulla terra (o viene eiettato: la sua nave brucia nell'atmosfera come una grande stella) e comincia a ripetere la sua solfa. È sofisticatissimo, ma pur sempre una pallida copia del suo creatore. Esso però parla come se fosse il suo creatore, con la sua voce. Lui e il creatore, in effetti, sono la stessa voce: loro e lo spirito di fuoco che l'ha condotto sulla terra».

³ Forse va detto che la sindrome di Cotard è un rarissimo disturbo psichiatrico caratterizzato dall'illusione di essere morti.

⁴ Si veda *...questo il mondo non lo saprà...*, di Achille e G. Battista Judica Cordiglia, Torino, Minerva Medica, 2007.

Sul *Modello Da Vinci* (13, 14).

Dopo i racconti incentrati sul linguaggio, Spallanzani si dedicò ad architettare variazioni sul tema dello scambio.

L'idea è antica. Già nelle *Mille e una notte* troviamo la storia di Abù Hassan, cui il califfo gioca un brutto scherzo: lo fa addormentare, lo porta al palazzo e ordina a tutti di trattarlo come fosse il califfo. Hassan finisce per crederci, con grande sollazzo della corte, finché non viene riaddormentato e retrocesso alla condizione di borghese. Però il pover'uomo si crede ancora califfo e passa per pazzo.

La struttura si ripete fino ad oggi in tutte le possibili varianti: ingannati e ingannatori, veri sosia e inverosimili⁵. Spallanzani notava che nel diciannovesimo secolo lo scambio di vestiti è soppiantato dallo scambio di corpi: persone che in virtù di una pozione sono due in uno, o uno in due, oppure veri e propri trapianti di cervello. In effetti, l'idea di scambiare le menti risale perlomeno a Locke, che nel 1690 si chiedeva «cosa accadrebbe se l'anima di un principe dovesse entrare nel corpo di un ciabattino e governarlo?». Le neuroscienze si sono impadronite di questo esperimento mentale e l'hanno declinato innumerevoli volte (vedi ad es. *L'io della mente*).

Con tanti predecessori che poteva fare il nostro Spallanzani? Il primo espediente cui pensò fu quello dello “scambio invertito”, esemplificato nel *Modello Da Vinci* (inizialmente intitolato *Dietro il velo*⁶). Nelle pagine inedite di *Raccontalo alla cenere* troviamo anche l'appunto per un racconto basato su un tema simile: un attore interpreta Giuda e un giorno mentre è appeso alla finta forca perde i sensi e sogna di trovarsi all'inferno. A quanto pare la sua interpretazione è stata così convincente che in cielo, dove il concetto di tempo è relativo, lo hanno scambiato per il vero traditore. L'attore capisce subito che c'è un solo mo-

⁵ Come quello patetico, ricordato da Borges in *Storia Universale dell'Infamia*, che non somigliava per niente al nobile sostituito e proprio per questo veniva creduto.

⁶ Ne esiste anche una traduzione in inglese, intitolata *Beyond the Supper* e attribuita falsamente a un certo Dan Marrown.

do per salvarsi: trovare il vero Giuda e fargli chiarire l'equivoco. Durante il suo viaggio agli inferi incontra molti attori dannati per la vanità e il deboscio e dopo una galleria di ritratti indimenticabili scopre che il vero Giuda non c'è, perché non si è davvero impiccato, anzi è stato perdonato e si trova in un ripostiglio del paradiso riservato a coloro che peccarono per servire Dio. Infine, l'attore decide che se proprio deve stare all'inferno, allora tanto vale che sia davvero Giuda. Quando sul palco qualcuno lo scuote si accorge che nonostante la corda di sicurezza è morto⁷.

Su *Contrappasso* (16,17).

Stavolta Spallanzani si propose più modestamente (o più ambiziosamente) di non scambiare abiti, anime o cervelli, ma solo il punto di vista. Il risultato però è cervellotico e non molto chiaro. Lo stesso autore annotava: «va sempre peggio, a guardarlo da vicino si sbriciola in contraddizioni e vicoli ciechi», però trovava più divertente questo che una soluzione perfetta. Gli sembrava come uno di quei meccanismi irrimediabili, con cui si può solo giocare a riaggiustarli.

Su *Animali*⁸ (20,21).

Più che a Walt Disney, questo racconto sembra legato a *Cuore di cane* di Bulgakov, che però come al solito viene ironicamente invertito. Spallanzani era piuttosto contento della trama e racconta i suoi tentativi di venderla per farne un fumetto. Pare che l'editore fosse quasi convinto, ma pretendeva davvero un lieto fine. Con un misto di esasperazione e divertimento, Spallanzani inserì la variante del finto omicidio e dell'amore procionesco, ma poi la cancellò e non è rimasta traccia.

⁷ Tra parentesi, pare che quello di Giuda sia uno dei ruoli più difficili per un attore di teatro, e anche dei più pericolosi: negli ultimi 25 anni si contano almeno tre vittime e mezzo.

⁸ I titoli sono il vero tallone d'Achille del nostro.

Su *Quel che desideri* (22, 23).

Benché non appartenga ai due filoni menzionati, inserisco anche questo racconto, cui tengo per ragioni personali. Al di là del *twist* finale, il tema è quello del desiderio nefasto, sintetizzato nel proverbio inglese “attento a ciò che desideri, perché potresti averlo”, che gli italiani attribuiscono erroneamente a Oscar Wilde e gli anglosassoni (altrettanto erroneamente) a Esopo. La storia di questa fra-setta affascinava Spallanzani, che annota:

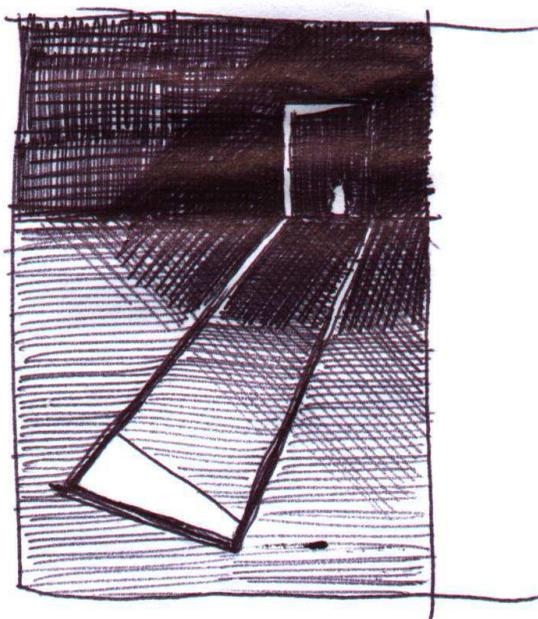
«Benché implicita nel mito (Mida), Esopo non l'ha mai scritta: nella favola “il vecchio e la morte” la morale è che gli uomini amano la vita anche quando è dolorosa, ma gli anglosassoni l'hanno riletta a modo loro e ci hanno ficcato il proverbio. Un'altra fonte è Teresa D'Avila: “Si versano più lacrime per le preghiere esaudite che per quelle non accolte”, citata da T. Capote, e un'altra ancora è la *Fedra* di Racine: “*Craignez, seigneur, craignez que le ciel rigoureux / Ne vous laisse assez pour exaucer vos vœux!*”, citata da Anatole France. Forse da qui è passata in Wilde: “*When the gods wish to punish us, they answer our prayers*”, e poi in *Button, Button* di Richard Matheson, del 1970, che è quasi un rifacimento della *Zampa di scimmia* di W. Jacobs, del 1902»⁹.

Così ho completato l'incarico. In verità restano fuori altri 9 racconti, ma non ho avuto tempo e poi sono sicuro che le nuove leve della critica spallanzaniana proseguiranno la mia modesta opera.

⁹ Elia Spallanzani, introduzione a *Promesse Mantenute*, p. iii.

Interpretazione quantistica del delitto della camera chiusa

di Elia Spallanzani*



Schizzo dell'autore a tergo del primo foglio.

* Il testo riproduce il dattiloscritto dell'autore. Esiste anche un autografo in forma di lettera, già pubblicato nel volume II, di cui si ignora il destinatario. Questa versione contiene varie aggiunte, mentre sono state quasi del tutto soppresse le espressioni familiari. Evidentemente Spallanzani stava rielaborando la lettera per trasformarla in articolo.

Nell'estate del '35 seppi il fatto di Schrödinger e la cosa mi turbò moltissimo. Il minimo che potessi fare era scrivergli un biglietto e lo congegnai così: "mi dispiace / sono lieto che il tuo gatto sia morto / risanato".

Il delitto della camera chiusa è uno dei tanti luoghi comuni del giallo. C'è il cadavere, la morte violenta è palese ma la stanza è chiusa dall'interno, le finestre sono inaccessibili e non ci sono segni di effrazione.

Il primo esempio che mi viene in mente è il classico di Poe, *Gli assassini della Rue Morgue*, ma lessi un caso di delitto della camera chiusa anche in *Uncle Silas*, di LeFanu. Entrambi si risolvevano in un trucchetto di finestre.

Oggi questa soluzione può apparire molto ingenua, eppure si è continuato ad usarla per molti anni (come nella *Coppa del cavaliere* o in *Fino alla morte*, tutti e due di J. Dickson Carr).

Altro vecchio marchingegno è la chiave manovrata dall'esterno, come in *È un reato dottor Fell* di Carr o nel *Delitto alla rovescia* di Ellery Queen, o nell'*Enigma dello spillo* di Edgar Wallace. Una delle mie versioni preferite resta però quella del film *La morte viene da Scotland Yard*, nonostante il titolo.

C'è anche la variante della cassa chiusa: classico esempio *Smallbone Deceased*, di Michael Gilbert.

Altro caso: invece della camera chiusa, quella il cui solo ingresso è costantemente sorvegliato. Ricordo *Le mystère de la chambre jaune* di Leroux e *Le tre bare* di JDC.

Sempre di Carr (una di quelle persone che sfruttano un'idea fino alla fine), c'è *Il Mostro del Plenilunio*, che è un'ulteriore variazione perché qualcuno vede l'assassino entrare ma non lo si vede più uscire.

Di recente il cricetone mi ha raccontato un bell'esempio complicato di delitto della camera chiusa. Si parlava del suo tanto vagheggiato libro su Alessandria e capirai che non posso svelarti l'inghippo.

[periodo soppresso]

La camera chiusa sembra il rompicapo per eccellenza, mira a creare nel lettore l'illusione dell'impossibilità ma invece si risolve come un gioco enigmistico.

Quasi sempre la storia contempla la negazione dell'evidenza (non può essere accaduto!), la lunga e difficile elaborazione ed accettazione di una spiegazione eccezionale, il più delle volte soprannaturale, e solo a questo punto l'incredulità e la caparbia del *detective* trovano un varco nella costruzione, una piccola falla in cui piantare il primo chiodo del ribaltamento razionale.

Il vantaggio del detective sulla gente comune e sullo stesso lettore sta nel fatto che lui nella camera chiusa non ci crede a priori, non crede all'impossibile e ha una fiducia cieca in tutto ciò che è prosaico, logico, matematico.

Per cui da un lato c'è l'appetito del lettore per il magico e lo straordinario, che generano ansia e angoscia ma, allo stesso tempo, rendono credibili le sue stesse proiezioni fantastiche. Al lato opposto c'è il desiderio di equilibrio, che pretende la sistemazione di ogni fenomeno in un ambito di piena razionalità. Nel rileggermi, sembra quasi il processo di elaborazione di un trauma: negazione, invenzione, giudizio... la conclusione di una storia del genere è un po' come il raggiungimento di un traguardo di maturità, che si paga con la moneta dell'illusione.

Questo però potrebbe essere un punto debole del modello della camera chiusa, perché il lettore generalmente si affeziona alla spiegazione più suggestiva - per quanto irrealistica - e la constatazione di una verità prosaica in parte lo delude.

Ma volendo si potrebbe sostenere anche una lettura simbolica inversa e allora la camera chiusa diventerebbe la negazione del trauma *da parte dell'assassino*: un meccanismo auto-assolutorio, perché fin quando dure l'illusione del delitto impossibile lui potrà realmente credere alla sua innocenza, o sostenerla di fronte agli altri.

Commesso l'omicidio e confezionato il trucco, l'assassino torna alla sua vita normale, anzi il più delle volte si trova finalmente di fronte alla possibilità concreta di realizzare i suoi obiettivi. Mano a mano che l'illusione diventa credibile per tutti lui torna innocente, desidera solo continuare a vivere nel più normale dei modi, rimuovendo l'episodio impossibile. A questa conclusione però si oppone il *detective*, sempre capace di leggere nella rappresentazione dei fatti la loro autentica natura. Alla fine dei conti, il mostro è lui.

Ma come realizzare un delitto della camera chiusa senza ricadere nelle formule già sperimentate, o meglio ancora riutilizzandole in una chiave diversa?

Tutti i metodi messi a disposizione dalla tecnologia mi sembravano semplici trucchi per camuffare una trama stantia. Disperavo di trovare una soluzione quando mi è caduto l'occhio su articolo divulgativo che espone la teoria dei quanti e la storiella del gatto di Schrödinger.

Te la riassumo: bisogna sapere che Schrödinger, reduce dalle università tedesche, maestre di occulti giochi della mente, immaginò di mettere un gatto in una scatola ermeticamente chiusa insieme a un diabolico marchingegno composto di una fiala di veleno e un martelletto, azionato a sua volta dal decadimento di un atomo radioattivo. Quando l'atomo decade il martelletto si attiva e come in un macabro cartone animato rompe la fiala, spargendo il veleno: addio povero gatto!

Viene da chiedersi il perché di tanta cattiveria. Il fatto è che il decadimento di un atomo radioattivo è un fenomeno sul quale la scienza non è in grado di fornire previsioni certe, ma esclusivamente probabilistiche, come il "tempo medio di decadimento". La cosa importante da capire è che questa incertezza non dipende dalla nostra ignoranza dei processi o dall'imprecisione dei macchinari, ma è proprio una caratteristica intrinseca della realtà.

In definitiva, non è possibile determinare a priori se e quando un certo atomo decadrà.

Quindi lo sprigionarsi del veleno a causa dell'azionamento del martelletto (e incidentalmente la morte del misero gatto) è legato ad un evento che noi, dall'esterno, non possiamo prevedere.

Si dirà: via, anche un idiota capisce che, qualunque cosa accada all'interno della scatola, dopo un certo tempo il gatto sarà o vivo come lo abbiamo lasciato o morto per avvelenamento. Sembra inconfutabile, ma la logica quantistica sconfessa il senso comune.

Ciò in quanto nella meccanica quantistica ad ogni oggetto, sia esso elettrone o gatto, è legata una "funzione d'onda", cioè un'equazione la cui complessità è proporzionale alla complessità dell'oggetto considerato. Il difficile è che la funzione d'onda descrive *interamente* lo stato del sistema preso in esame ed ha più soluzioni, una delle quali deve corrispondere a quel che noi osserviamo: quando osserviamo, quindi, assistiamo al "collasso della funzione d'onda", ovvero scartiamo tutte le soluzioni possibili finché ne resta solo una, quella che descrive lo stato del sistema così come lo abbiamo osservato. Nell'esempio di Schrödinger, l'atto di aprire la scatola determina il "collasso" della funzione d'onda legata al gatto.

Fin qui può sembrare che l'interpretazione quantistica della situazione non sia poi così distante da quella classica, e che si limiti a descriverla in termini diversi ma sostanzialmente equivalenti. Il problema arriva quando cerchiamo di formulare delle ipotesi sullo stato del gatto *prima* di aprire la scatola: in questo caso infatti la meccanica quantistica ci porta alla pazzesca conclusione che il gatto è sia vivo che morto!

Già, perché lo stato del gatto in meccanica quantistica è descritto solo dalla sua funzione d'onda, cioè da un'espressione matematica, e in questa espressione non possono entrare le nostre considerazioni su ciò che sperimentiamo nel mondo reale, come ad esempio il fatto che la vita è incompatibile con la morte.

Per dirla in altre parole, la funzione d'onda semplicemente *non ammette il proprio collasso prima dell'osser-*

vazione, e perciò fino ad allora si verifica una sovrapposizione completa tra gli stati possibili (morto e vivo), su cui il gatto pericola.

Mi rendo conto che sembra un gioco di parole. Provo con un altro esempio (ma non prendermi alla lettera!): nell'equazione $x^2 = 4$, quanto vale "x"? Sia 2 che -2, perché entrambi elevati al quadrato fanno 4. Ecco, in un certo senso il gatto viene trattato come quella "x": finché è in forma di funzione, ha contemporaneamente due stati opposti e inconciliabili. Solo osservando (risolvendo) la funzione il valore diventa unico.

La storia di questo paradosso è curiosa. Schrödinger lo ideò per dimostrare i limiti della fisica quantistica, benché fosse stato tra i fondatori di questa scienza. Lui sapeva bene che l'impossibilità di prevedere il comportamento di una particella elementare non vale per i sistemi macroscopici, come ad esempio un gatto, che è composto da miliardi di atomi. Per questi sistemi, una volta conosciuti alcuni dati, si può sapere con esattezza che cosa gli accadrà e quando.

Allora mescolò i due casi, quello quantistico e quello macroscopico, in modo che anche il destino del gatto risultasse regolato da leggi probabilistiche. L'esito paradossale del gatto vivo e morto servì a Schrödinger per sostenere che l'interpretazione fisica della meccanica quantistica (ancor oggi accettata) andava ridiscussa.

Ma nel diffondersi il paradosso ha perso la sua funzione ed è diventato una sorta di incantesimo. Alcuni studenti (compresa mia nipote, che ho discretamente interrogato sul punto) sono davvero convinti che aprire la scatola *determini* la sorte del gatto. Addirittura il prof

[periodo soppresso]

Allora, ricapitoliamo: gatto nella scatola, camera chiusa. Il parallelo è evidente. Segue un abbozzo di trama:

Schrödinger, squattrinato studente teutonico, coltiva una passione per le scienze esatte e i gatti. In una stanza tiene fiale tossiche, elementi radioattivi da studiare, libri, appunti, e il micio.

A un tratto si allontana per discutere di filosofia nella locale bettola. Chiude con la massima cura e dopo un'ora torna in compagnia di una matricola affascinante, ma quando apre la porta della stanza scopre il cadavere del povero animale. La stanza però era ermeticamente chiusa, lui ne è certo. Non riuscendo a capire come sia successo, si rivolge a Sherlock Holmes.

Costui prende la cosa seriamente ed esamina tutti i casi di "omicidio nella stanza chiusa" note in letteratura, scaricandole una per una. Le giornate passano in piacevoli conversazioni con Schrödinger, che non perde occasione per parlare a Sherlock delle sue teorie sulla fisica.

Infine, il sagace investigatore intuisce il paradosso e conclude che una delle sostanze radioattive contenute nel laboratorio dello scienziato potrebbe aver emesso una radiazione, che a sua volta potrebbe aver attraversato un gas contenuto in una provetta, provocandone l'espansione e quindi la morte del gatto. In definitiva, quel giorno infuato è stato proprio Schrödinger, aprendo la porta, a provocare il collasso della funzione d'onda dell'amato felino. Colto da pietà per il giovane, Sherlock non gli rivela la sua terribile scoperta.

Anni dopo, in una lettera Sherlock confessa a Schrödinger (e a se stesso) che ha taciuto per un motivo meno nobile: se il determinismo ottocentesco viene sostituito dalla teoria della probabilità qualsiasi investigazione diventa impossibile, la soluzione di ogni enigma diventa una pura casualità. Per questo Schrödinger, massimo studioso della teoria, deve morire. Il plico contiene una fiala di veleno e un pizzico di radio. Posata la lettera, lo scienziato si accorge di essere in una stanza chiusa, né vivo né morto, onda di probabilità anche lui. Tra poco sua moglie verrà a cercarlo ed aprirà la porta. Sherlock scrive: «se quanto lei diceva è vero, l'assassino non sono io».

O in alternativa:

Sherlock Holmes riceve una lettera dal suo arcinemico, in cui lo si avverte che l'ambasciatore di Francia sta per essere ucciso nella sua stanza; si precipita all'ambasciata, ma l'ambasciatore si è ritirato nella sua stanza per il pisolino postprandiale e gli impediscono di svegliarlo. Comunque il valletto lo tranquillizza, perché la stanza è ermeticamente chiusa e le finestre sono sorvegliate. Il nostro investigatore allora si siede e comincia a riflettere, temendo di essere vittima di una beffa.

Poi, per amore della speculazione, si dice: «e perché non potrei risolvere il caso stando fuori dalla porta? I dati mi sono noti, le modalità sono limitate. Attenderò che l'ambasciatore si svegli per salutarlo e nel frattempo risolverò questo ipotetico mistero». Immagina quindi tutti gli scenari possibili e le relative soluzioni.

Il tempo passa, dalla stanza non viene alcun rumore. A un tratto Sherlock è colto dall'inquietudine. In fondo il suo nemico è un genio, potrebbe aver architettato qualcosa di inaudito, perciò decide di esaminare la sua più recente produzione scientifica (sì, l'arcinemico pubblico continuamente articoli assai valutati).

Si fa portare i documenti da Watson e in uno legge delle proprietà di un certo veleno, che si sprigiona quando viene colpito da radiazioni capaci di attraversare le pareti. Non finisce nemmeno di leggere il paragrafo che già si precipita ad aprire la porta, ma è troppo tardi, l'ambasciatore è morto.

Sherlock maledice il dannato arcinemico e torna a leggere l'articolo, sperando almeno in qualche traccia.

L'ultima pagina contiene il paradosso del gatto.

Solo adesso Sherlock si rende conto di ciò che ha fatto aprendo la porta.



einterpretazione della Interpretazione etc.

di Andrea Giammanco

Nel brano che avete appena letto il genio multidisciplinare di Spallanzani drammatizza a fini educativi (o diseducativi) un concetto notoriamente ostico come il paradosso del gatto di Schrödinger, argomento che lo stesso autore dichiara di conoscere appena. Tratto di modestia di Spallanzani, vista la sua laurea in fisica conseguita alla fine degli anni '40, epoca in cui i nuovi concetti della fisica quantistica non facevano ancora parte dei programmi curriculari ma erano ampiamente noti nei dipartimenti di fisica. C'è da dire che tutta la faccenda della sua doppia laurea in lettere e in fisica è piuttosto controversa, per non dire schiettamente fasulla. D'altro canto, la proverbiale disattenzione delle segretarie dipartimentali autorizza le peggiori ipotesi.

Ma torniamo al punto. Nei due abbozzi di trama proposti alla fine della lettera Spallanzani presenta due varianti dello stesso problema: se A prepara il sistema fisico in modo da far permanere B in uno stato misto di vita e morte¹, e C fa collassare la funzione d'onda in un puro stato di morte, chi è l'assassino, A o C?

Spallanzani attacca con la consueta ironia una visione della meccanica quantistica molto diffusa tra gli stessi fisici, invitando a considerare le conseguenze morali del collasso della funzione d'onda da parte dell'osservatore. Dal punto

¹ La funzione d'onda può essere scritta come $|\psi\rangle = a \cdot |\text{vivo}\rangle + b \cdot |\text{morto}\rangle$, dove i coefficienti a e b sono in generale numeri complessi il cui unico vincolo è che $|a|^2 + |b|^2 = 1$.

di vista giuridico, non c'è dubbio riguardo la responsabilità di A e l'innocenza di C, ma ciò è in contraddizione con la visione che pone, in questo caso, l'atto dell'osservazione come centro focale dell'evento: C, innocente per la legge, sarebbe moralmente condannato all'ergastolo del rimorso per l'apertura della porta fatale.

E certamente non è sfuggita a Spallanzani l'altra faccia del paradosso gattesco: così come la funzione d'onda $|\psi\rangle$ ha una probabilità pari a $|b|^2$ di collassare nello stato puro $|\psi\rangle = |\text{morto}\rangle$, ha anche una probabilità $|a|^2$ di collassare in $|\psi\rangle = |\text{vivo}\rangle$; in tal caso l'ingresso di C nella stanza avrebbe effettivamente salvato la vita di B, invece di ucciderlo. Tuttavia, C sa bene che la probabilità che avvenga almeno un decadimento radioattivo² nel tempo t tra la chiusura della porta (quando il meccanismo martelletto + fiala di veleno è stato innescato) e la sua riapertura obbedisce alla seguente legge:

$$P(t) = \left(1 - e^{-\frac{t}{\tau}} \right), \quad (1),$$

dove τ è una certa costante misurata in unità di tempo. Si noti che per tempi molto lunghi il valore di $P(t)$ tende ad approssimare 1 (si veda la figura 1), ovvero 100%, ovvero certezza della morte di B ($|\psi\rangle = |\text{morto}\rangle$)³.

² Spallanzani, come Schrödinger, assume che il meccanismo che aziona il martelletto sia sensibilissimo, ovvero che per attivarsi gli basti l'interazione con una singola particella emessa da un singolo decadimento radioattivo; e assume anche che l'efficienza del sistema sia del 100%, ovvero che nessun decadimento radioattivo passi inosservato.

³ Il pignolo noterà che 1 è l'esito asintotico dell'evoluzione di $P(t)$ e che quindi la certezza della morte di B non può essere raggiunta in nessun tempo finito. Però più tempo passa dall'attivazione del meccanismo e più ci si avvicina alla certezza, per cui l'esperimento non ha più molto di quantistico e si avvicina alla fisica classica.

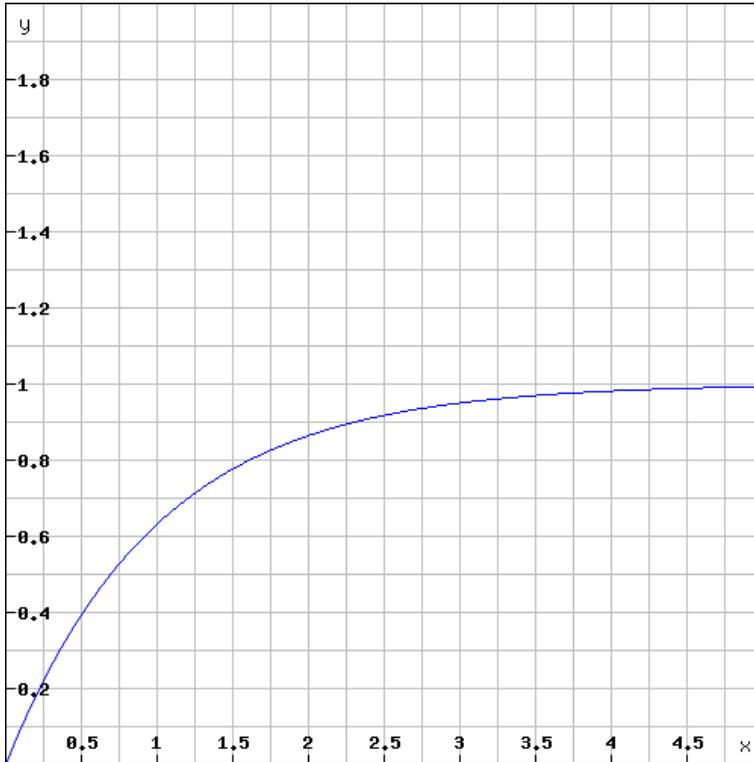


Figura 1: Evoluzione della probabilità di morte nella camera chiusa (y) in funzione del tempo ($x = t/T$).

In questo caso, che verosimilmente aveva in mente Spallanzani mentre elaborava i due abbozzi, la certezza del collasso della funzione d'onda verso la soluzione mortale solleva chi apre la porta dalla responsabilità dell'omicidio: infatti subito prima dell'apertura, la maggior parte dei cammini quantistici vedevano già il povero B cadavere nella stanza.

Sherlock Holmes, nella prima delle due storie, commette quindi un gravissimo errore: risulta colpevole della morte di Schrödinger proprio perché ha ricreato con ot-

tima approssimazione le condizioni che il determinismo ottocentesco era in grado di descrivere egregiamente⁴.

A meno che la moglie di Schrödinger non arrivi a casa abbastanza presto da permettere alla funzione d'onda di avere ancora una significativa componente di $|\text{vivo}\rangle$. In tal caso c'è ancora speranza di salvezza per Schrödinger e di libertà per Sherlock Holmes, ma il determinismo che quest'ultimo voleva difendere sarebbe negato, e Sherlock sconfitto sul piano ideologico.

Varius multiplex multiformis

Dal punto di vista letterario, utilizzando complesse metafore scientifiche a fini narrativi Spallanzani si inserisce a pieno titolo in una ristretta ma feconda categoria di autori che, sulla scorta della quinta lezione americana di Calvino, potremmo definire "I molteplici".

Calvino parte da citazioni di Gadda, Musil, Proust, Flaubert e Joyce per discutere il tema del romanzo contemporaneo come enciclopedia e rete di connessioni infinite. Mi fermo ai primi due e noto banalmente che erano ingegneri e che abbondano di metafore scientifiche: la «depressione ciclonica nella coscienza del mondo», i «quanti di erotia»⁵, la vita come uno di quei «problemi matematici che non ammettono una soluzione generale ma piuttosto soluzioni singole che, combinate, si avvicinano alla soluzione generale»⁶. Alla lista aggiungo anche Landolfi e Manganelli, che consigliava agli aspiranti scrittori di studiare geologia:

⁴ Difficile pensare che Spallanzani non se ne sia reso conto. Probabilmente il suo Sherlock Holmes sta solo mettendo in atto la strategia auto-assolutoria descritta nella prima parte dell'articolo: pur consapevole di essere lui l'assassino di Schrödinger, architetta un delitto della camera chiusa per illudersi del contrario [NDR].

⁵ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, 2007.

⁶ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Torino: Einaudi, 1996

«Che vorrei dirle? Che per scrivere l'Amleto, o anche molto meno, l'università di lettere non le darà nulla. Le consiglierei di iscriversi a chimica, archeologia, geologia. Lei ha bisogno di metafore, di allitterazioni, di iperboli [...]. Non ricordo più cosa siano gli oligoscisti: ma quella, mio caro, quella è letteratura»⁷.

Tornando ancora più indietro, e a memoria, penso alla poesia di Milton su certi amanti che sono come compassi, o agli spiritelli del sangue degli stilnovisti. Fatte le opportune trasposizioni, si può dire che la metafora scientifica è antica e abbastanza frequente, al punto da farmi credere che non tanto l'opera contemporanea tenda ad essere, o debba essere, molteplice, quanto piuttosto che molteplice sia, e sia sempre stato, l'autore⁸.

In verità, quel che stupisce nel catalogo calviniano è proprio l'assenza di Spallanzani. Non potendosi trattare di una svista⁹, devo credere che dipenda dalla strategia di oscuramento adottata dal Nostro al principio degli anni '80: «come la seppia che s'annuvola», dice nel suo diario.

Bisogna poi considerare lo sfavore della cultura ufficiale per un irregolare come Spallanzani. Citerò un esempio: negli anni '80 la Garzanti pubblicò un'antologia per le scuole medie che aveva alcuni elementi innovativi, come una maggiore attenzione per la scienza (c'erano i terribili

⁷ G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994

⁸ Ricordo anche «cantami l'uomo versatile e scaltro» dell'Odissea. «Versatile» si può forse rendere anche con «multiforme», molteplice.

⁹ Qualcuno vocifera di presunti screzi tra i due, che risalirebbero al 1967, quando durante la conferenza «Cibernetica e fantasmi» Spallanzani interruppe più volte Calvino camuffando la voce. Si tratta di pure malignità, come risulta dalle cartoline natalizie che i due si scambiarono per molti anni ancora. Del resto, nel saggio *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio* (pubblicato in *Una pietra sopra - Saggi I*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 209-225), tratto dalla conferenza, Calvino affronta proprio le tematiche comuni ai due autori: i testi scritti da macchine autoriali, la letteratura come labirinto, l'importanza del «fatto privato», il parallelo tra scacchi, informatica e psicologia.

dialoghetti di *Alfa & Beta*, di Piero Angela) e persino per la fantascienza (c'era l'indimenticabile *Magazzino dei mondi* di Sheckley). All'epoca si parlò anche di una partecipazione di Spallanzani, che in effetti preparò una piccola scheda dedicata alla metafora scientifica, piena di esempi tratti da Donne, Musil, Gadda, Levi, Calvino. Nella nota il Nostro si scagliava furiosamente contro la teoria di Boyd, che distingueva tra metafore nobili, cioè interne alla scienza, e metafore popolari o povere, esterne alla scienza e adatte solo a scopi didattici e divulgativi¹⁰. Secondo Spallanzani, infatti, non esiste alcun rischio di un eccesso metaforico e anzi la metafora è tanto più potente e significativa quanto più avvicina elementi apparentemente lontani e irrelati (in ciò richiamando la lezione di Tesauro e del suo *Cannocchiale Aristotelico*).

Infine, Spallanzani concludeva con *A un fotone somiglia il mio amore*, la storiella del fisico Franco Bosone, che dimostra la sovrapposizione quantistica e la elegge a modello del suo sentimento. Come già detto, in base al principio di sovrapposizione un fotone può trovarsi contemporaneamente in due stati, e solo l'osservazione farà "collassare" lo stato del fotone nell'uno o nell'altro. Allo stesso modo, pensa lo scienziato, io odio e amo la mia donna e solo quando ci penso (cioè mi osservo) il sentimento assume uno stato definito, mentre appena distolgo l'attenzione torna in sovrapposizione e mi fa disperare¹¹.

A quanto pare il testo fu ritenuto (a torto) troppo esoterico per degli alunni delle medie e tutto ciò che ne resta sono la sinossi e il bel titolo¹².

¹⁰ R. Boyd e Th.S. Kuhn, *La metafora nella scienza*, Milano, Feltrinelli, 1983.

¹¹ Incidentalmente, segnalo che il primo programma per generare testi letterari (attribuito a Christopher Strachey e risalente al 1949) serviva a comporre lettere d'amore: <http://alpha60.de/research/muc/>

¹² Ma il tempo è galantuomo e i testi di Spallanzani ricominciano a circolare. Ad es. nel *Raglio Quantistico* di Peppe Liberti si cita estesamente, sebbene in maniera un po' inesatta, l'*Interpretazione quantistica etc.*

Chiusa la parentesi, e tornando agli autori molteplici, è quasi inevitabile citare Pynchon (*Entropia, L'integrazione segreta*) e David Foster Wallace (*Tennis trigonometria e tornado, Infinte Jesù*), ma forse l'autore che più si avvicina a Spallanzani¹³ è Michel Houellebecq, che nelle *Particelle elementari* utilizza gli studi di Bell¹⁴ e l'esperimento di Aspect sull'*entanglement*¹⁵. Si legga il passo in cui uno dei due protagonisti del romanzo assiste al matrimonio del fratello e poi si rivolge al prete:

«Micheal allora gli parlò degli esperimenti di Aspect e del paradosso EPR: quando due particelle vengono unite, esse formano un tutt'uno inseparabile, "il che mi è parso in perfetta coerenza con quella storia di una sola carne". Il sorriso del pastore si increspò leggermente. "Voglio dire," proseguì Michael animandosi, "sul piano ontologico, gli si può associare un vettore di stato unico in uno spazio di Hilbert. Mi segue?"».

La frase richiede qualche chiarimento. In prima approssimazione, possiamo dire che due particelle subatomiche, nate dal decadimento di una particella madre, sembrano conservare un legame e assumono costantemente valori energetici opposti. Questa curiosa proprietà viene chiamata *entanglement*. Allo stesso modo, i due protagonisti delle *Particelle* sono nati dalla stessa donna e vengono segnati per tutta la vita dall'ingombrante personalità di lei, sviluppando ognuno una reazione opposta rispetto all'altro. L'idea dei doppi dal destino opposto ha una lunghissima tradizione in letteratura (il lettore sta certamente già pensando a Jeckil e Hyde), ma l'intuizione di

¹³ Tanto da rendere ipotizzabile una diretta ispirazione?

¹⁴ J.S. Bell, *On the Einstein-Poldolsky-Rosen paradox*, Physics 1, 195 (1964).

¹⁵ A. Aspect et al., *Experimental Test of Bell's Inequalities Using Time-Varying Analyzers*, Phys. Rev. Lett. 49, 1804 (1982)

Houellebecq sta nel cogliere l'aspetto dinamico del loro *entanglement*: col passare degli anni le loro personalità evolvono, restando però sempre opposte e reciprocamente incomprensibili¹⁶.

Tutto parte, cosa non rara, da Einstein: anche lui padre riluttante della teoria dei quanti, passava innumerevoli sere a presentare a Bohr le conseguenze paradossali a cui portavano per conseguenza logica gli assunti dell'Interpretazione di Copenaghen della meccanica quantistica. Ad esempio, diceva Einstein, prendiamo il caso di una particella di *spin* 0¹⁷ che decade (sparendo dalla scena) in due altre particelle, identiche tra loro. Sebbene le leggi della meccanica quantistica non permettano alcuna certezza sulla direzione e lo *spin* delle particelle figlie, le leggi di conservazione impongono almeno la certezza della relazione tra le due¹⁸: qualunque sia la direzione di una, l'altra si muoverà in direzione opposta; e se l'una ha *spin* +1 (in unità di \hbar), l'altra avrà *spin* -1.

Diceva Einstein, assieme a due sodali¹⁹: se le due particelle viaggiano per anni e anni, fino a essere separate da distanze siderali, e io intercetto una delle due in un certo posto e ne misuro lo *spin*, diciamo +1, so quindi *istantaneamente* e con certezza che una particella a svariati anni

¹⁶ Prima dell'introduzione da parte di Dirac del concetto di antiparticella, era possibile pensare che l'eliminazione di Hyde fosse la soluzione al problema del gemello oscuro. Adesso la fisica ci toglie questa consolazione: Jeckil e Hyde possono annichilirsi a vicenda, ma le leggi di conservazione proibiscono la sopravvivenza di uno solo dei due.

¹⁷ Lo *spin* è il momento angolare intrinseco associato alle particelle.

¹⁸ Si noti *en passant* che vivere durante una rivoluzione scientifica causa dubbi non sempre evidenziati dalla narrazione standard della stessa: una volta messi da parte certi assunti della vecchia visione del mondo, come sapere quali sono ancora validi? Einstein assumeva che della vecchia fisica fossero ancora validi certi assunti, da cui derivano le leggi di conservazione. Incidentalmente, aveva ragione almeno su questo.

¹⁹ A. Einstein, B. Podolsky, and N. Rosen, *Can quantum-mechanical description of physical reality be considered complete?*, Phys. Rev. 47, 777 (1935)

luce di distanza ha *spin* -1; ma la mia teoria della relatività mi dice che ogni informazione può propagarsi al massimo alla velocità della luce, per cui non c'è alcun modo di trasmettere informazioni istantaneamente a distanza (o in generale di trasmetterle a velocità maggiore di c , la velocità della luce). Orbene, se la teoria della relatività è corretta, l'*entanglement* non è possibile e quindi il legame tra le due particelle deve dissolversi con la distanza: entrambe le misure di *spin* devono essere casuali²⁰.

Bohr, con la sua consueta pazienza, cercò (invano) di spiegare ad Einstein che infatti erano casuali nonostante il loro legame (non dissolto dalla distanza, nella sua interpretazione copenaghiiana), visto che l'osservatore della prima particella non avrebbe comunque avuto modo di preavvertire l'osservatore della seconda di quello che avrebbe misurato, prima dell'osservazione stessa. Dopo l'esperimento di Aspect basato sul teorema di Bell lo sappiamo con certezza: Einstein aveva torto, e Bohr ragione.

Per quanto sembrano astruserie, le ricadute pratiche non sono piccole. Dalla proprietà di *entanglement* delle particelle quantistiche legate da comune origine sono derivati, oltre all'ispirazione del gallico Houellebecq, le prime realizzazioni sperimentali del teletrasporto²¹ e l'intero

²⁰ Un esempio per visualizzare l'*entanglement*: si immagina un pistolero che tira in aria una moneta infinitesimale, e mentre è in volo le spara col suo revolver infinitesimale: colpita, la moneta si scinde in due sub-monete, con parabole divergenti. Il pistolero afferra al volo una delle due e grida "testa!"; curiosamente l'altra mostra croce. Ciò accade sempre e quindi non può essere un caso. È quasi come se le due parti fossero ancora un'unica moneta, e ciò accadrebbe anche se le due "figlie" si allontanassero alla velocità della luce. Pertanto due ipotetici osservatori non potrebbero comunicarsi l'un l'altro il risultato del lancio prima che l'osservazione di ciascuno dei due determini lo stato della sub-moneta dell'altro. Divagando, è come se i molti mondi esistessero davvero, ma in un unico spazio: in uno dei due si realizza l'evento (testa) che esclude necessariamente l'altro (croce), che però si realizza sempre necessariamente nell'altro mondo [NDR].

²¹ C. H. Bennett, G. Brassard, C. Crépeau, R. Jozsa, A. Peres, W. K. Wootters, *Teleporting an Unknown Quantum State via Dual Classical*

campo del *Quantum Computing*, la cui idea di base consiste nello sfruttamento del multiverso quantico per svolgere infiniti calcoli in parallelo²². Strettamente legato a questi è il concetto di crittografia quantistica, che sfrutta l'*entanglement* per far sì che un eventuale spione in ascolto dei bit (quantistici) scambiati tra A e B si riveli, modificando involontariamente il messaggio con il semplice atto di osservarlo. Peccato che Spallanzani sia morto nel 1997, quando questa nuova scienza era meno che neonata, altrimenti è indubbio che da simili spunti avrebbe ricavato il seme di nuove storie.

Un esempio, o due

Consideriamo ora il caso di una crudele faida tra due famiglie malavitose, una delle quali abbia come rampolli due gemelli. Il padre, dalla sua latitanza in un bunker inespugnabile, comanda l'uccisione del patriarca della cosca rivale, con mezzi particolarmente barbarici (non occorre e non é appropriato in questa sede fornire dettagli). Il figlio primogenito della vittima, che fino a quel momento si è tenuto bene alla larga dalle attività criminali dei suoi familiari, impegnato com'è da molti anni in una carriera di successo come fisico sperimentale in un importante laboratorio straniero, accecato dal dolore decide di rendere pariglia come la legge dell'onore comanda, ma perseguendo la vendetta trasversale secondo modalità a lui congeniali. Fatti rapire i due figli gemelli del mandante della morte di suo padre, li segrega in due stanze nel suo laboratorio, simmetricamente disposte rispetto alla sala in cui si

and Einstein-Podolsky-Rosen Channels, Phys. Rev. Lett. 70, 1895 (1993); D. Bouwmeester, J.-W. Pan, K. Mattle, M. Eibl, H. Weinfurter, A. Zeilinger, *Experimental quantum teleportation*, Nature 390, 575 (1997).

²² P. Shor, *Algorithms for quantum computation: Discrete logarithms and factoring*, Proceedings of the 35th Annual IEEE Symposium on Foundations of Computer Science, 124 (1994)

svolgono i suoi studi sulle proprietà del pione neutro π^0 . Questa particella di *spin* 0, composta di un quark e di un antiquark, si annichila spontaneamente dopo circa 10^{-16} secondi in due fotoni di energia pari a

$$M_{\pi^0} / 2$$

In ciascuna delle due stanze dove sono reclusi i gemelli c'è un rivelatore di fotoni predisposto per rompere la fiala di veleno nel caso che l'energia sia

$$M_{\pi^0} / 2$$

e lo *spin* +1; nulla accade se viene misurato uno *spin* di valore -1. In ogni evoluzione possibile della funzione d'onda uno dei gemelli è morto e la giusta dose di vendetta è compiuta, un morto per un morto²³; ma il padre dei gemelli non lo sa ancora e i suoi sgherri, nel fare irruzione nel laboratorio (dal quale il fisico è ormai già fuggito), nell'aprire la prima delle due porte troveranno o un cadavere o un fratello che piange il suo fratello, e pur nell'incertezza della meccanica quantistica la certezza del ripristino dell'equilibrio di sangue.

Un'ultima considerazione: ricorderete che la curva letale della figura 1 non raggiunga mai il valore 1, ovvero la certezza della morte, pur approssimandolo sempre più da vicino. Ciò significa che quando la moglie di Schrödinger apre la porta ci sarà sempre una frazione dei possibili mondi quantistici in cui Schrödinger è vivo. Però il numero dei possibili mondi quantistici è infinito e di conseguenza infinito è il numero di Schrödinger vivi, che rendendosi conto del meccanismo mortale cui sono scampati capiscono anche, in base alla loro stessa teoria, che infiniti

²³ Il fisico non ha motivo di odiare alcuno dei due gemelli, la morte di uno qualsiasi soddisfa il suo desiderio di vendetta.

se stessi sono stati assassinati! Una frazione di essi (un numero quindi anch'esso infinito, per quanto piccola possa essere la frazione degli infiniti Schrödinger che nutre sentimenti sanguigni) sarà indotta a cercare vendetta. Gli basterà assassinare lo Sherlock Holmes del loro universo, o trovare un modo di spostarsi tra i mondi quantistici e dare la caccia allo Sherlock del nostro universo. In ogni caso, avremo un seguito della storia di Spallanzani.

Nota

Il lettore curioso potrebbe voler cercare i libri e i film menzionati da Spallanzani nell'*Interpretazione etc.* Io, per dire, l'ho fatto.

Quanto al "*libro su Alessandria*" del "cricetone", fino ad oggi non sono riuscito ad appurare con certezza a quale testo si riferisse. Alcuni studiosi (ad es. il Poppinga) hanno osservato che nel suo diario Spallanzani talvolta indica scherzosamente Umberto Eco come "il criceto", forse per via delle guance paffute, o, come sostieni l'Aglietti, in quanto anagramma di "criteco", rara grafia per "critico".

Il libro quindi potrebbe essere *Baudolino*, che tratta di Alessandria e contiene effettivamente un enigma della camera chiusa. Tuttavia è stato pubblicato nel 2000: anche supponendo una lunga gestazione, è molto difficile che Spallanzani lo conoscesse, visto che è morto nel 1997. In senso contrario, Filippo Grassi ha osservato che Eco parla di Alessandria e Baudolino già nel *Secondo diario minimo*, del 1992, e che c'è un vago riferimento alla città anche nel *Pendolo di Foucault*, del 1988 (quando Belbo racconta la tradizione del suo paese per cui non bisogna svelare il nome delle persone agli sconosciuti). Quindi è possibile che l'Umberto rimasticasse la sua storia da una dozzina d'anni, per cui l'identificazione con *Baudolino* (o con un proto Baudolino) non può essere affermata, ma neppure definitivamente esclusa.

Riguardo agli altri libri, segnalo le edizioni più economiche, spesso reperibili anche sulle bancarelle.

- *Uncle Silas*, di J. Sheridan LeFanu, 1865. A lungo semi-sconosciuto in Italia, *Lo Zio Silas* è stato tradotto dalla Ed. Gargoyle nel 2008.

- *La coppa del cavaliere, Fino alla morte e È un reato, dottor Fell* (ma il titolo corretto termina con un punto esclamativo) sono rispettivamente le traduzioni di *The Cavalier's Cup* (1953), *Till Death Do Us Part* (1944) e *The Dead Man's Knock* (1958), tutti di J. Dickson Carr, pubblicati nella collana I Classici del Giallo Mondadori rispettivamente ai nn. 505 del 1986, 636 del 1991 (ma con il titolo *Un colpo di fucile*) e 559 del 1959.

- *Le tre bare* (*The Three Coffins*, 1935), sempre di J. Dickson Carr, nei Classici del Giallo Mondadori, n. 234 del 1976.

- *Il delitto alla rovescia* (*Chinese Orange Mystery*, 1934) di Ellery Queen, nei Classici del Giallo Mondadori n. 398 del 1982

- *L'enigma dello spillo* (*Clue of the New Pin*, 1923) di Edgar Wallace, 1923, nei Classici del Giallo Mondadori n.697 del 1993.

- *La morte viene da Scotland Yard* è il titolo italiano di *The Verdict*, film di Don Siegel del 1946, con Peter Lorre e Sidney Greenstreet, tratto da *The Big Bow Mystery*, di Israel Zangwill, 1892, trad. it. *Il grande mistero di Bow*, nei Classici del Giallo Mondadori n.606 del 1990.

- *Smallbone Deceased*, di Michael Gilbert, 1950, trad. it. *C'è un cadavere dall'avvocato*, Ed. Polillo, 2008.

- *Le mystère de la chambre jaune*, di Gaston Leroux, 1907, trad. it. *Il mistero della camera gialla*, nei Classici del Giallo Mondadori, n. 442 del 1984.

- *Il Mostro del Plenilunio* (*It Walks by Night*, 1930) di J. Dickson Carr, nel Giallo Mondadori, n. 510 del 1958.



The counterfeit kingdom: la rappresentazione degli atti linguistici nel teatro rinascimentale

di Raphael Alberto Ventura*

Con la sua caduta, Satana ha costituito un falso regno parallelo a quello di Dio, sfidando la Sua autorità. Satana è un usurpatore che rivendica la propria autorità regale esercitandola su un regno temporale¹.

Un prologo

L'interesse dello scrittore italiano Elia Spallanzani per il teatro è poco documentato ma vigoroso e risalente. Sappiamo² che nei primi anni '60 aveva scritto la sceneggiatura *Triplice circolarità*, composta da brani che letti in sequenze diverse raccontano tre storie differenti. L'opera, mai rappresentata, venne poi ridotta al racconto *Trittico*

* L'autore desidera ringraziare Chiara Reali per la versione in italiano di questo contributo.

¹ John W Schmitt, *Messiah's Coming Temple: Ezekiel's Prophetic Vision of the Future Temple*, Kregel Publications, 1997, p. 160.

² Traggo la maggior parte delle informazioni di questo capitolo dal piccolo saggio dello stesso Spallanzani, *Dietro un sipario nero*, in *Altri Crocevia*, Bologna, FEIC, 1969, pp. 101-107. Delle sue sceneggiature è rimasto ben poco: a quanto pare erano scritte su registri scolastici inutilizzati e venivano conservate nella stanza dei docenti, per cui caddero preda degli studenti durante l'occupazione del Liceo Galvani.

*circolare*³. Altro tentativo sfortunato fu l'*Amleto schizofrenico*, con il testo classico ridotto alla voce del solo protagonista e tutti gli altri ruoli sostenuti da strumenti musicali. Nonostante la collaborazione musicale dell'*Arrigo Boito Ensemble*, la prima fu un fiasco e lo spettacolo non venne mai replicato. Da notare che il metodo era valido, tant'è che sarebbe stato ripreso quarant'anni più tardi nella *Lisistrata* di Erika Bernardi.

Seguì *Sceneggiatura per passeggiate*, basata sul presupposto che la vita di molti uomini è così monotona da poterne scrivere la sceneggiatura e attenersi. Il copione era una sorta di diario al contrario e l'iniziativa apriva la strada a interpretazioni nuove del rapporto con gli spazi tradizionalmente non frequentati dall'attività teatrale, quali parchi e bocciofile.

Di poco successiva, la *Sceneggiatura seriale per pendolari* riprende l'idea della passeggiata teatrale ma sposta l'azione in un vagone ferroviario, all'insaputa dei viaggiatori. Sembra che durante la parentesi parigina lo stesso Spallanzani abbia interpretato il ruolo del *clochard* sulla metro, finché le autorità non lo costrinsero a smettere. Trascinato in gendarmeria, Spallanzani osservò che non era un barbone ma lo stava solo interpretando; al che gli risposero di andare a “muovere le marionette” a casa sua, o di trovarsi un teatro⁴: episodio che, come vedremo, costituirà forse il primo spunto per il racconto *Fine di un reyno*. Anche in questo caso Spallanzani si dimostra un precursore: infatti nel marzo del 1998 la Compagnia del Melostrano ha messo “in scena” l'idea sulla tratta ferroviaria Firenze-Pontassieve, con relativo successo.

³ In *Altri Crocevia*, cit., pp. 12-16. Il racconto costituisce solo una parte del testo originale ed è stato riproposto in forma animata dalla Biblioteca di Letteratura Impubblicabile (BiBletImp) di Gherardo Bortolotti e Samuel Zarbock, nonché pubblicato in *Antologia del Fantastico Italiano Underground*, ed. Il Foglio, 2006.

⁴ Così riferisce Jean Lescure nel suo *Journal*, lasciando intendere che potrebbe anche essere andata diversamente.



Locandina dell'epoca, dall' archivio Spallanzani.

Tra li scherzi o esperimenti bisogna ancora menzionare *Spettatore privilegiato*, una rappresentazione con un solo spettatore (si noterà che Spallanzani arrivava a scegliere i titoli quando aveva ormai esaurito tutta la fantasia). Nel 2003 Zack Pirani ha dato vita a questa idea, realizzando a Bologna lo spettacolo *Otto Notti* con l'adattamento di un testo di Edgar Allan Poe.

Dapprincipio l'opera di Spallanzani sembra muoversi in parallelo con alcune esperienze del *Living Theatre*, mentre dal '65 in poi l'autore cercherà di inserire negli spettacoli i temi prediletti della relatività e dell'indeterminazione, giungendo a risultati singolari e forse irripetibili. Il suo primo tentativo in tal senso, ancora legato alle convenzioni

teatrali, è l'atto unico *Q.E.D.*, ossia un'inedita drammatizzazione dell'elettrodinamica quantistica. I protagonisti sono due fratelli, ingegnere ed umanista, che litigano sul reale e incidentalmente scoprono di avere entrambi ragione.

Per nulla scoraggiato dall'insuccesso, nel 1967 Spallanzani organizzò e finanziò una rappresentazione ancora più insolita, intitolata *Cappio! o della Musa timida*, commedia teoricamente in tre atti che però, di fatto, non andrà mai oltre il primo. Stavolta gli attori ripetono la prima scena all'infinito, finché il pubblico non comincia a rumoreggiare. Solo a questo punto gli attori si accorgono del problema e reagiscono cercando di trovare l'origine del cappio, che manco a dirlo è costituito dalla stessa rappresentazione teatrale; quindi invitano il pubblico ad uscire dal teatro, così che il tempo possa rifluire. Una volta usciti, gli spettatori possono sentire attraverso i tendaggi che il dramma prosegue, ma non appena rientrano per assistere il cappio si riproduce. Ciò perché, secondo Spallanzani, l'unica storia che interessa davvero al pubblico è quella che non può vedere. Si trattava come è ovvio di una provocazione, che scatenò anche dei disordini. A quanto pare la gente non apprezzò il raffinato gioco meta-teatrale e pretese indietro i soldi del biglietto, ma in quel periodo storico frustrare le attese del pubblico sembrava una garanzia di qualità, per cui il clamoroso insuccesso della prima agì paradossalmente da veicolo pubblicitario e l'opera ebbe altre, seppur sporadiche rappresentazioni.

Testimoni dell'epoca riferiscono che Spallanzani fu molto deluso per la piega presa dagli eventi e dichiarò che avrebbe abbandonato il teatro, ma per fortuna non tenne fede alla promessa e l'anno dopo scrisse la sceneggiatura *Buona la seconda*. L'idea è per molti versi simile a quella del *Cappio!*, ma il testo è venato da cinismo e amarezza. Ispirandosi alla celebre frase di Marx, Spallanzani realizza un piccolo esperimento di tragedia che mercé la sola ripetizione si trasforma in commedia. Nel primo atto vediamo Amleto il vecchio assassinato nel verziere per la disperazione del figlio e dei famigli. Nel secondo atto l'omicidio

si ripete assurdamente identico, come se il tempo fosse allacciato in un nodo (Spallanzani notava che fin qui il suo esperimento era quasi indistinguibile dalla vera tragedia). Nel terzo c'è una sorpresa: lo spettacolo vira sul comico e il vecchio Amleto viene nuovamente assassinato nel verziere, per la disperazione dei figli e dei famigli. Risa registrate sottolineano il trapasso tra le forme⁵.

Ma il momento in cui la riflessione di Spallanzani sul teatro tocca il vertice è indubbiamente il biennio '68-69. All'epoca insegnava al Liceo Galvani di Bologna e fu molto colpito dai moti studenteschi. Come scrisse anni più tardi alla nipote, gli sembrava che dai dibattiti e dalle manifestazioni salisse un'impressione di irrealtà. Per un periodo pensò addirittura che si trattasse di una rappresentazione, tanto più che il potere reagiva in maniera altrettanto teatrale: nel complesso, tutto gli sembrava un enorme spettacolo d'avanguardia, quello che oggi chiameremmo una *performance* o un *flash mob*. Allo stesso tempo però si chiedeva se la rappresentazione non fosse in definitiva più potente della vera protesta.

C'è ancora da dire che dieci anni dopo Spallanzani tornerà sull'argomento durante la polemica con Bruno Vidoni⁶ sulla genuinità della foto di Robert Capa *The falling soldier* (il miliziano repubblicano che cade colpito a morte dalle truppe di Franco). L'episodio merita un cenno: pubblicata il 23 settembre 1936 dal settimanale francese "Vu", ripresa l'anno successivo da "Life", la foto del miliziano fece il giro del mondo e diventò quasi un'icona del sacrificio dell'uomo nella lotta alla dittatura. Tuttavia, nel 1975 il giornalista O.D. Gallagher sostenne che era fasulla: Capa gli avrebbe confidato che si trattava di finte azioni inscenate a beneficio della stampa⁷.

⁵ Il lettore attento noterà il legame con il romanzo *Crocevia*.

⁶ Si veda Mariateresa Alberti e Roberto Roda, *Bruno Vidoni - le inattendibilità del vero. Provocazioni d'arte*, Sometti, 2013.

⁷ Così riferisce Phillip Knightley in *The First Casualty: From the Crimea to Vietnam; The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*, 1976, trad. *Il Dio della Guerra*, Garzanti, 1978.

TEATRO COMUNALE - Cervia

SABATO 24 MAGGIO 1969 - Ore 21

In anteprima La Compagnia

TEATRO STABILE CITTA' DI RAVENNA »

presenta

due atti unici di ELIA SPALLANZANI

Q.E.D

e « Cappio o della musa timida »

Regia di Renato CASANOVA

Prezzo unico L. 400

Rara locandina dell'epoca, dall'archivio Spallanzani.

Soppesando gli argomenti pro e contro, Spallanzani giungeva alla singolare conclusione che forse i miliziani stavano davvero fingendo un'azione di guerra davanti alla macchina di Capa, ma la scena aveva attirato l'attenzione dei nazionalisti, che scambiandola per un vero assalto aprirono il fuoco uccidendo il miliziano⁸. Ancora una volta realtà e rappresentazione si mischiavano inestricabilmente.

Ma torniamo ora al nostro argomento: benché parese finta, o anzi proprio perché finta, la rivolta del '68 pareva trasformare il mondo in teatro, e in teatro non valevano più le regole consuete. Sull'onda di questi sentimenti contraddittori Spallanzani scrisse di getto la favola filosofica *Fine di un regno*⁹, proponendo una metafora del rapporto tra teatro e potere.

⁸ Richard Whelan sostiene una tesi molto simile nell'articolo *Proving that Robert Capa's "Falling Soldier" is Genuine: A Detective Story*, pubblicato sul rivista *Aperture*, n. 166, 2002.

⁹ E. Spallanzani, *Altri Crocevia*, cit., pp. 55-62.

Il Regno Contraffatto

La trama della favola si incentra sulle vicende di un perfido tiranno che opprime il suo popolo con leggi ingiuste.

«Il tiranno si beava di questa sua crudeltà, ma la cosa che amava di più era il teatro. Aveva egli l'abitudine di trascorrere il suo tempo a guardare spettacoli senza curarsi delle vicende del suo regno. Un giorno i senatori gli chiesero di far chiudere il teatro in quanto fonte di confusione nell'applicazione delle leggi. Un attore si era promesso in sposo a un'attrice, secondo copione, e poi la donna aveva preteso di essere sposata per davvero. Un altro era stato decapitato poiché nell'interpretare il ruolo di re sul palco aveva, di fatto, infranto la legge sull'usurpazione. Le leggi del regno erano così severe che ciascuna rappresentazione portava almeno un attore al patibolo a causa delle sue parole, delle sue azioni o dei suoi costumi: così in breve non sarebbero rimasti più attori!

Il re ne rise. La soluzione, pensò, è semplicissima: "Emanerò una legge che sancisce che nessuna delle leggi del regno si applicano a ciò che accade sul palco".

Ciò fatto il re poté tornare ai suoi piaceri. Il mattino seguente fu svegliato da suoni e musiche provenienti dall'esterno, come se si stesse svolgendo una festa. Guardò fuori dalla finestra: il regno gli apparve differente, ma non riuscì a capire cosa fosse successo. Così uscì dal palazzo, per la prima volta da molto tempo. Ordinò che si ponesse fine a quella confusione, ma nessuno gli prestò ascolto. Fu allora che gli si aprirono gli occhi, e ciò che

vide aveva dell'incredibile: in una sola notte, l'intero regno era stato innalzato su un palco dagli operosi cittadini. Nessuna legge era più valida. Il re continuò a dare i suoi ordini ma nessuno gli prestò più attenzione, finché un giorno morì».

Nel suo commento al racconto, Spallanzani osserva che da questa storia possiamo trarre una morale: ossia che il teatro è una specie di varco nella realtà, nel quale si costituiscono situazioni eccezionali. Per via di questa caratteristica, il teatro è una circoscritta terra di libertà: ne deriva che ampliare i confini della rappresentazione equivale a ridurre lo spazio dell'autorità. Di seguito Spallanzani analizza la relazione tra autorità e teatro dal punto di vista dell'autorità e delle sue misure contro il teatro, e dal punto di vista del teatro come caricatura dell'autorità. Questi due segmenti si intersecano in una situazione paradossale, nella quale l'azione simulata può diventare indistinguibile dall'azione realmente perpetrata.

Spallanzani parte dalla definizione di rappresentazione come un evento che simula un altro evento senza tuttavia essere lo stesso evento, ma chiarisce subito che se pensiamo all'espressione verbale questa definizione elementare risulta falsa. La frase "tenere un discorso" può significare sia che si sta parlando, sia che si sta recitando: in entrambi i casi la produzione vocale è identica. Inoltre, i discorsi possono essere atti linguistici, nell'accezione di "azioni verbali che accadono nel mondo"¹⁰.

Sul palco la situazione è ovviamente diversa: gli atti vengono simulati e dovrebbero sfuggire a ogni regolamentazione, ma la distinzione tra un discorso vero e uno simulato deve affondare in un qualche principio stabile. Il problema per Spallanzani diventa allora quello di determinare se esista una regola generale per distinguere tra le due cose. Nella sua indagine l'autore presta particolare attenzio-

¹⁰ Jacob L. Mey, *Pragmatics: an introduction*, Blackwell Publishing, 2001, p. 95.

ne all'allentarsi delle misure legali e politiche adottate in Italia tra il 1920 e il 1968 per regolamentare gli spettacoli pubblici. A suo modo di vedere, proprio gli standard di regolamentazione del discorso recitato sarebbero diventati la chiave per comprendere la funzione sovversiva del teatro. Rinviando per maggiori dettagli al saggio di Spallanzani, notiamo che il metodo di indagine potrebbe avere valenza generale e applicarsi anche al di fuori del contesto originario. In questo articolo perciò continueremo nello stesso solco, esaminando l'inganno e la rappresentazione di discorsi illegali (ad es., la blasfemia) in Inghilterra dopo la Riforma, per poi passare al problema dell'usurpazione teatrale dell'autorità regale. Perché la parola non è solo la materia sulla quale l'autorità deve esercitare un controllo, ma la materia stessa di cui l'autorità è fatta.

Atti linguistici ingannevoli: «Spergiuro, spergiuro nel più alto grado»¹¹

Per convincere Stefano a uccidere Prospero, Calibano descrive le ricchezze dell'isola e la bellezza di Miranda, la figlia del mago. Afferma: «Sì, mio re: degna del tuo letto, giuro; e ti darà splendidi figli»¹².

È probabile che non stia mentendo, ma che dire dell'attore che lo interpreta? Sta promettendo ciò che non può mantenere. E la proposta di matrimonio di Bassanio a Porzia nel *Mercante di Venezia*? L'attore sta mentendo o sposerà l'attrice per davvero? E nel finale della stessa opera, che pensare dell'affermazione di Bassanio: «Perdonami questa colpa, e per l'anima mia ti giuro che non romperò mai più un giuramento che io ti faccia»? Non si tratta semplicemente di parole, anche se «Giove dall'alto

¹¹ William Shakespeare, *Riccardo III*, V.3, v. 197. Per tutte le opere si fa riferimento all'edizione italiana *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori (I meridiani).

¹² W. Shakespeare, *La Tempesta*, III.2, v. 105-106.

ride degli spergiuri degli amanti»¹³. Si tratta, appunto, di spergiuro. Le promesse coinvolgono il parlante, ma se anche il parlante fosse solo il personaggio, sarebbe l'attore stesso a parlare – quindi si sta impegnando a mantenerle?

Questi esempi ricadono nella categoria degli atti linguistici, fondamento della pragmatica del linguaggio di John Austin. Imprecare, promettere, sfidare a duello, giudicare, ordinare – sono tutti atti linguistici. Il teatro è costituito di atti linguistici (o di atti linguistici simulati) per l'immediatezza della loro funzione drammaturgica¹⁴. Per via della loro natura di azioni, queste proposizioni possono diventare oggetto di legislazione. Una promessa informale non è un accordo tra gentiluomini, che attiene solo all'onore delle parti: è un contratto orale e, in quanto tale, può essere legalmente vincolante¹⁵. Sappiamo, dal *Mercante di Venezia*, quanto possa essere preso seriamente un contratto: ciò che ora ci sembra buffo può diventare drammaticamente letterale. La sanguinolenta clausola di Shylock viene presentata come un "favore", uno scherzo¹⁶, ma l'usuraio non sta recitando o parlando per metafore: esige la libbra di carne nel suo significato letterale (e perderà proprio a causa di questo stesso significato letterale). Tutte le parti che contraggono il vincolo sono legate e non possono romperlo senza infrangere la legge divina:

«Ho giurato, ho giurato, ho giurato al Cielo!
Dovrò commettere spergiuro?»¹⁷.

¹³ W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, II.2, v. 92-93.

¹⁴ «Nel dramma il dialogo è meno uno scambio di opinioni e argomenti che la messa in atto di un conflitto tra atti linguistici», Manfred Pfister, *The philosophical and the dramatic dialogue*, in E. S. Shaffer, *Comparative Criticism, Volume 20: Philosophical Dialogues*, Cambridge University Press, 1998, p. 3-16.

¹⁵ Si veda Alfred W Simpson, *A History of the Common Law of Contract: Volume I, "III: Debt on informal contracts"*, Oxford University Press, 1975, p. 136.

¹⁶ W. Shakespeare, *Il Mercante di Venezia*, I.3, v. 143.

¹⁷ *Ibid.*, IV.1 v. 223-4.

Certo una dichiarazione orale ha solitamente un valore legale debole poiché i suoi termini sono vaghi e non verificabili, e deve essere provata la sua stessa esistenza: ma a teatro, l'intero pubblico è lì a testimoniare delle parole pronunciate dall'attore. Un atto linguistico e un atto linguistico simulato, come anticipato, hanno lo stesso identico suono: sono quindi fatti della stessa materia. Non c'è differenza tangibile tra una promessa reale e la sua rappresentazione, tra una vera sfida e la sua rappresentazione, tra la blasfemia e la sua rappresentazione. Più in generale, non c'è differenza tangibile tra l'autorità e la rappresentazione dell'autorità: e questo è il motivo per cui l'autorità in genere cerca di proteggere sé stessa dall'usurpazione punendo gli atti linguistici ingannevoli. La funzione del sistema sociale e la sopravvivenza dell'autorità dipendono da una regola che distingue tra l'autorità stessa e la sua simulazione, e tra l'infrazione e la sua simulazione.

Seguendo questa distinzione, le asseverazioni degli attori non sono viste come atti linguistici efficaci né ingannevoli: ma in che modo viene compiuta la distinzione? Austin ha scritto un libro sul paradosso della falsità degli enunciati performativi sul palco: «Un enunciato performativo [...] sarà a ogni modo falso o vuoto se pronunciato da un attore sul palcoscenico». Il brano prosegue: «[...] In tali circostanze il linguaggio viene usato in modi particolari - in maniera intellegibile - non seriamente, ma in modi *parasitici* del suo uso normale - modi che rientrano nella teoria degli *eziolamenti* del linguaggio. Noi *escludiamo* tutto ciò dal nostro esame»¹⁸.

¹⁸ John L. Austin, *How to Do Things with Words*, p. 21-22 (trad. it. *Come fare cose con le parole*, Genova, Marinetti, 1987). La traduttrice osserva: «L'eziolamento consiste nel progressivo ingiallirsi e imbianchirsi degli organi verdi di piante che crescono in condizioni di luce troppo scarse, dovuto alla mancata formazione di clorofilla. L'uso di una tale metafora da parte di Austin suggerisce che egli intendesse citazione, teatro, poesia eccetera come usi linguistici "sottratti" almeno in parte alla "luce del sole" delle condizioni normali della comunicazione». Jacques Derrida ha proposto un'acuta critica di questo passo,

La regola (per stabilire se un atto linguistico sia da considerarsi falso) è perciò la seguente: sta accadendo su un palco o no? Nel linguaggio della filosofia analitica, le condizioni necessarie perché un atto linguistico abbia valore vengono chiamate *felicity conditions*, “condizioni appropriate”. Dovremmo quindi definire l’occorrenza sul palco di un enunciato performativo come una condizione inappropriata – una condizione per il fallimento dell’atto.

Di conseguenza, il teatro meriterà uno status legale eccezionale: o il palco è il luogo sul quale i discorsi performativi non sono atti linguistici e quindi non hanno valore legale; o è il luogo nel quale l’infrazione della legge (un atto linguistico falso è ingannevole) non può essere perseguito penalmente. In entrambi i casi ciò che accade sembra avvenire in un vuoto metalegislativo, al riparo dall’autorità.

Al riguardo già Spallanzani notava che la nascita dei teatri come luoghi fisici consacrati alla performance, nella metà del Sedicesimo secolo, è coerente con il progetto di una regolazione legale degli atti performativi. Il teatro che “esce dal teatro” e dilaga per le strade è quindi eminentemente pericoloso¹⁹.

Detto questo, ci rendiamo conto che gli esempi di Shylock e Calibano sono, in linea di massima, di scarso rilievo. La soluzione della loro ambiguità è un riflesso innato del senso comune e del costume, e il potere non ha bisogno di codificare lo status legale della rappresentazione per tenerli sotto controllo. Ma, ci si domanda, se invece riguardassero questioni politiche? La situazione cam-

notando che escludere da una teoria del linguaggio tutti gli usi parassitici significa escluderne la parte più importante di ciò che il linguaggio è. Questo è proprio il problema del contratto di Shylock, che in realtà è scritto in linguaggio parassitario, preso nel suo significato letterale.

¹⁹ Sul processo di “deteatralizzazione teatrale” si veda anche M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 2005. Spallanzani tornò spesso sul tema, fino a rovesciarlo in satira. Nel 1979 immaginò un parco a tema sul ’68 italiano, animato da nostalgici delle vecchie fazioni. Il parco assumeva così toni sinistri o grotteschi poiché, come notò Asor Rosa, consentiva «da un lato l’impiego e il controllo delle scorie politiche, e dall’altro la turistificazione dell’ideologia».

bierebbe, e tutti questi paradossi astratti rivelerebbero il loro potere sovversivo.

Come dovrebbe essere gestita dall'autorità la rappresentazione del dissenso – rappresentazione non poi così diversa dal dissenso stesso? L'autorità non potrebbe che cercare di riconquistare la terra delle eccezioni: ovvero fare un'eccezione all'eccezione.

Blasfemia

Il potere del teatro sta nel permettere ai suoi personaggi di esprimere opinioni che non potrebbero mai essere espresse in modo diretto. Questa è la forza della messa in scena, che implica una distanza dall'oggetto rappresentato. A teatro, queste indicibili opinioni possono essere espresse recitandole: pensiamo per esempio al modo in cui ci viene mostrato il lato oscuro del potere politico in regni immaginari o stranieri in *Macbeth*, in *Amleto* o nel *Re Lear*. Quando l'opinione è particolarmente inaccettabile, uno dei modi per esprimerla è metterla in bocca a un personaggio scomodo. In tal senso, il lavoro di Christopher Marlowe sembra l'esperimento più radicale, poiché vi si perfeziona questa strategia di distanziamento: la malvagità di Barabba, l'Ebreo di Malta, gli permette di innalzare inni all'immoralità, al teismo aristotelico («le piaghe d'Egitto e la maledizione del cielo infliggi su di loro, oh grande *Primus Motor!*»²⁰) e alcune riflessioni machiavelliche sull'illegittimità del potere.

Una strategia simile viene utilizzata da Shakespeare, che scrive una dichiarazione di uguaglianza utilizzando la copertura dell'antisemitismo: pensiamo al famoso monologo, «un ebreo non ha occhi...?»²¹. Ma, al contrario di Barabba, Shylock è così profondamente umano che la strate-

²⁰ Christopher Marlowe, *L'Ebreo di Malta*, I, v. 160, trad. it. a cura di Rocco Coronato, Venezia, Marsilio, 2007.

²¹ W. Shakespeare, *Il Mercante di Venezia*, III, 1, v. 55.

gia di distanziamento fallisce: a Shakespeare mancava la grezza fantasia caricaturale del suo predecessore.

L'impresa più coraggiosa di Marlowe è la derisione della religione. Il dottor Faustus, per avere venduto la sua anima a Lucifero, è libero (tra le altre cose) di schiaffeggiare il Papa²²: se oggi la scena suscita il nostro riso, dobbiamo immaginare il senso di libertà che tale riso poteva ispirare nel 1594. In *Edoardo II*, Gaveston invoca chiaramente la laicità attraverso l'utilizzo di una liberatoria blasfemia:

«Perché un re dev'essere soggetto a un prete?
Roma superba, che covi simili servi imperiali.
Per i suoi superstiziosi ceri,
Con cui illumini le tue chiese anticristiane,
Darò fuoco ai tuoi edifici in rovina
E costringerò le torri papali a baciare la terra.
Gonfierò il Tevere di preti massacrati,
Ed eleverò gli argini con i loro sepolcri
Quanto ai pari che appoggiano il clero
Se sono re, non uno di loro vivrà»²³.

In effetti, dopo la Riforma un'invettiva contro la Chiesa di Roma in Inghilterra sarà stata vista con favore. Cionondimeno, la questione è delicata. Invocare la morte di un prete non è certo l'augurio più pacifico da farsi, specie in un momento in cui la blasfemia è l'oggetto principale della censura. Molte erano infatti le misure prese contro la bestemmia, il che lascia intendere che l'atto di bestemmiare fosse normale come quello di respirare. Al teatro veniva chiesto di non essere realistico, poiché, in caso di blasfemia, una rappresentazione realistica del crimine sarebbe equivalsa al crimine stesso. È il motivo per cui gli autori teatrali svilupparono l'utilizzo di eufemismi come "*sfaith*" ("*God's faith!*"), "*sdeath*" ("*God's death*"), "*sliht*" ("*God's*

²² C. Marlowe, *Doctor Faustus*, scena ix, trad. it. a cura di Nemi D'Agostino, Milano, Mondadori, 1983-92.

²³ C. Marlowe, *Edoardo II*, I.4, v. 97-106, trad. it. a cura di Rosanna Camerlingo, Venezia, Marsilio, 2004.

light”), che divennero poi oggetto essi stessi di censura, dopo che avevano iniziato a sostituire la bestemmia nel linguaggio popolare. Per aggirare il problema, Gaveston bestemmia Dio in francese²⁴ e Shakespeare utilizzerà gli stessi eufemismi nell’Edoardo III²⁵.

Certo, un giuramento recitato non dovrebbe essere considerato come un vero giuramento. Il crimine non sta in ciò che si pronuncia, ma in ciò che sottintende: l’infrazione del secondo comandamento, l’invocazione di Dio – non la semplice menzione del Suo nome. Se la regola è di considerare neutralizzata la verità di un atto linguistico per il semplice fatto che viene recitato su un palcoscenico, allora nessuna blasfemia dovrebbe essere condannata. Ma al contrario di tutti gli altri atti linguistici recitati – eccezione tra le eccezioni – la blasfemia viene invece perseguita. Il che avveniva fino a tempi recenti, come osservava Spallanzani riguardo alla situazione del 1969²⁶.

Ci sono vari motivi per questa incoerenza, il primo teologico: i teatri potranno anche essere un varco nello spazio della legge civile, ma si trovano comunque sotto il giudizio divino. Il secondo motivo è politico. Prima della Riforma, in Inghilterra «tutte le attività di recitazione erano eventi occasionali, che ricadevano naturalmente sotto il controllo di chi li stava commissionando – i reali, i nobili, il consiglio cittadino o la chiesa»²⁷. Tutto cambiò con Enrico VIII: il teatro divenne un problema politico²⁸. Dal gran

²⁴ Ibid., I.1, v. 89.

²⁵ W. Shakespeare, *Edoardo III*, IV.6, v. 40.

²⁶ Ancora nel 1980 la Cassazione Penale ha confermato una condanna per “vilipendio della religione dello Stato”, precisando che «L’anti-giuridicità del fatto non viene meno se la manifestazione obiettivamente vilipendiosa sia finalizzata a suscitare il riso o il divertimento delle persone in uno spettacolo teatrale».

²⁷ John R. Elliott, *Playing God: Mediaeval Mysteries on the Modern Stage*, University of Toronto Press, 1989, p.4.

²⁸ Per un nutrito elenco di documenti che testimoniano delle misure politiche riguardanti il teatro in Inghilterra durante il Rinascimento si veda la prima parte del volume *Theatre in Europe: a documentary*

numero di documenti sull'amministrazione delle rappresentazioni possiamo intuire che il teatro era principalmente un problema sociale (a volte ricompreso nel vagabondaggio) e che «controllare il contenuto delle opere non era una delle priorità del governo»²⁹. Il problema sociale era principalmente legato alla complessa situazione religiosa, e la prima vittoria di questa campagna fu la morte del genere teatrale più popolare, i *Misteri*. Nel 1541 tre attori condannati per eresia vennero bruciati a Salisbury «per avere recitato un intermezzo nel quale si inveiva contro preti chiamandoli furfanti»³⁰.

Nel 1543, in seguito alle insurrezioni causate da un Mistero, il re vietò qualsiasi spettacolo che «riguardasse l'interpretazione delle Scritture»³¹. In quegli anni iniziò un'azione «formale, legislativa, contro il teatro», dovuta all'intrecciarsi di preoccupazioni religiose e politiche e «il governo divenne sempre più consapevole dei pericoli che il teatro stava giungendo a rappresentare come strumento per sollevare opposizione alle leggi e invitare alla ribellione»³². Gli autori considerati colpevoli vennero arrestati e

history. English Professional Theatre, 1530-1660, a cura di G. Wickham, H. Berry and W. Ingram.

²⁹ «Come ho suggerito, i censori ufficiali si preoccupavano meno di controllare l'espressione che di tenere sotto controllo le compagnie di recitazione e i locali. Al contrario, i riformatori morali non avevano interessi economici in gioco nei teatri. Quello che cercavano di ottenere era di ripulire la scena o, meglio ancora, di farla chiudere del tutto. Se si vuole trovare un censore che esamina i testi teatrali in cerca di materiale discutibile da eliminare, bisogna quindi tralasciare i censori ufficiali, come Herbert e i Killigrews e guardare invece a quelli non ufficiali, come Collier. Ciò non vuol dire che il governo fosse del tutto disinteressato a censurare il contenuto delle opere. Come mostrerò, ci sono stati molti casi di censura governativa tra il 1660 e il 1710, ma resta il fatto che il controllo del contenuto dei testi non era una priorità né elevata né costante per il governo», Matthew J. Kinservik, *Theatrical Regulation during the Restoration Period*, in Sue Owen, *A Companion to Restoration Drama*, p. 38.

³⁰ *Theatre in Europe*, cit., p. iv.

³¹ *Playing God*, cit., p. 7.

³² *Theatre in Europe*, cit., p. 17.

condannati³³. Il sistema di regolamentazione venne allora perfezionato. Dal 1559 in Inghilterra le autorità locali ebbero il potere di proibire le rappresentazioni «in cui venissero affrontate questioni religiose o di governo riguardanti il bene comune»³⁴, rifiutandosi di rilasciare le necessarie licenze. In seguito fu istituita la figura del *Master of the Revels*, il sovrintendente ai divertimenti³⁵, che però, almeno in apparenza, riguardava più la gestione di volgarità e oscenità che quella di opinioni sovversive³⁶.

Usurpazione: «Via false vesti!»³⁷

Dando la caccia alla blasfemia e cercando di mitigare ogni ricaduta sociale, imbrigliando il tentativo marginale di sovvertire l'ordine morale, l'autorità perse completamente di vista il potere sovversivo del teatro stesso. La sovversione spesso è più subdola, paziente e raffinata del potere. Nessuno comprese il punto essenziale: e cioè che la semplice rappresentazione dei meccanismi dell'autorità e della sua sovversione è essa stessa un atto sovversivo³⁸.

³³ Ibid., p. 41-45.

³⁴ Louis Montrose, *The Purpose of Playing: Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*, University Of Chicago Press, 1996, p. 24.

³⁵ Martin Banham (a cura di), *Censorship*, in *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, 1995, p. 179. E nel 1606, «per prevenire ed evitare il grande abuso del santo nome di Dio durante le rappresentazioni» fu stabilita una tassa di dieci pounds (*An Act to restrain abuses of players*, 27 Maggio 1606, p. 131).

³⁶ Quest'ostinazione nel censurare la blasfemia non è poi così incomprensibile. Basta pensare a ciò che è successo in tutto il mondo a causa di alcune vignette su Maometto per capire che gli scrupoli religiosi possono diventare un'emergenza sociale. In questo senso, l'istituzione del responsabile della censura reale fu un grande passo avanti, almeno nel prevenire conseguenze pericolose per gli attori e gli scrittori.

³⁷ C. Marlowe, *Edoardo II*, IV.7, v. 97.

³⁸ Tornano alla mente le considerazioni di Spallanzani sul '68: lo scontro tra studenti e polizia forse sembrava un balletto, ma la semplice partecipazione del potere a una recita ne minava l'autorità.

L'abolizione dei Misteri derivò parzialmente dalla consapevolezza della mostruosità di queste rappresentazioni, forme dissimulate di iconolatria:

«Quale malvagità, quale blasfemia deificare un attore e innalzarlo al trono, alla maestà di Dio stesso, la persona del padre eterno, del figlio, Dio di gloria sul palco!»³⁹.

Tuttavia l'autorità si sgretola ugualmente in relazione alla sua stessa rappresentazione, i palchi si popolano di Lord, di nobili, di re che compiono atti linguistici. Con l'atto di conferimento un re trasforma chiunque in un altro produttore di atti linguistici autoritativi. La parola di re Edoardo basta a rendere Gaveston influente a corte:

«Ti nomino Gran Ciambellano, primo segretario di Stato e mio, conte di Cornovaglia, re e signore dell'isola di Man»⁴⁰.

L'atto linguistico primario dell'autorità consiste nel dare ordini, che non sono né falsi né ingannevoli se soddisfano le condizioni necessarie, per esempio la sincerità. Se però queste condizioni non sono rispettate, l'atto linguistico diventa ingannevole. C'è un passaggio nel Riccardo III che

³⁹ William Prynne, *Histrionatrix*, 1667, citato in J. R. Elliott, *Playing God*, cit., p.3. Il problema non era nuovo. Negli *Uccelli* di Aristofane Evelpidès e Pisthétairos si apprestano a officiare un olocausto chiamando un sacerdote, procurandosi una cesta, dell'acqua, e un ariete da immolare. Il prete inizia una preghiera delirante a tema uccellesco e Pisthétairos lo accompagna con gioiose bestemmie-*calembour*, come: "Apollo con patate". Quindi Pisthétairos decide di sbrigharsela da solo, scaccia il sacerdote e inizia le abluzioni rituali. Quando arriva il momento del sacrificio però annuncia: «usciamo di scena per immolare agli dei questo ariete». La suprema bestemmia – il rito ripetuto – è nascosta. C'è ancora una cosa che non si può fare sulla scena: falsificare il rito, ovvero produrre una messa in scena del tutto indistinguibile dal rito vero. Questo davvero renderebbe vano l'intero culto.

⁴⁰ C. Marlowe, *Edoardo II*, I.1, v. 154-156.

riguarda queste condizioni necessarie di un atto linguistico: Riccardo vorrebbe giurare, ma non trova un soggetto per il suo giuramento. Elisabetta gli ricorda: «Se vuoi giurare ed essere creduto, trova cosa da te non oltraggiata»⁴¹ e Riccardo cerca invano di trovarla. Per lui non sussistono le condizioni necessarie per giurare, perciò il suo discorso è falso. La stessa situazione viene replicata da Shakespeare in *Romeo e Giulietta*: «non giurare sulla luna» [...] «non giurare per niente» [...] «non giurare, di grazia»⁴².

La più elementare delle *felicity condition*, dopo la sincerità, riguarda la natura del parlante. Alcuni atti linguistici devono essere pronunciati da una specifica classe di parlanti: solo un prete può unire in matrimonio due persone, solo un giudice può condannare, e così via. Un ordine pronunciato dal re è un atto linguistico poiché egli è il re. Ma immaginiamo un usurpatore, come Riccardo III: mancando di legittimità non soddisferebbe le condizioni necessarie, eppure i suoi ordini vengono assecondati perché l'usurpatore è identico al re. Lo stesso accade a Porzia nel *Mercante di Venezia*: travestita da giudice emette una sentenza, che viene rispettata. Ciò in quanto «un atto linguistico, per essere efficace, non ha bisogno di una reale soddisfazione delle condizioni ma solo dell'apparenza della soddisfazione»⁴³. Un giudizio abbisogna di varie condizioni, per esempio uno spazio dedicato (il tribunale); alcuni riti sociali richiedono un tempo specifico, che sia del giorno, della settimana o dell'anno; ma l'essere re non ha limiti spazio-temporali, se non quelli legati alla vita stessa del regno e del re. Sembrare un re basta a soddisfare le condizioni di autorità. Per questo il fingersi re viene punito come un'usurpazione. Secondo Marlowe «Giove, che usurpò il trono del padre/sarà condannato all'inferno»⁴⁴ e

⁴¹ W. Shakespeare, *Riccardo III*, IV.4, v. 377.

⁴² W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, II.2, v. 109-116.

⁴³ E. Spallanzani, cit., pag. 61.

⁴⁴ C. Marlowe, *Hero and Leander*, v. 452-453, in *The Penguin Book of Renaissance Verse 1509-1659*, Penguin Classics, 1993, p. 266, trad. it. *Ero e Leandro*, Torino, Einaudi, 1971.

questo è il modo in cui venne trattato il problema dell'usurpazione durante il Rinascimento.

Ma cosa serve per apparire un re? O, stando alla nota domanda retorica di Erasmo:

«Se un collare, uno scettro, un abito purpureo e una schiera di adulatori bastassero a fare un sovrano, che cosa dunque impedirebbe agli attori tragici, che sulla scena si presentano così agghindati, d'essere effettivamente considerati come dei re? Come si distingue il principe dall'attore?»⁴⁵.

Questo è il punto: l'autorità esiste solo grazie ai suoi simboli, per cui la sua rappresentazione è una ripresentazione. Esiste un'intera teologia dell'autorità sviluppatasi dagli inizi del Medioevo, e in particolare dalla civilizzazione bizantina, che dimostra quanto spesso l'autorità venga sovrapposta o confusa con la sua rappresentazione. Pensiamo, per esempio, alle parole di Sant'Atanasio:

«La forma e l'idea del re sono nell'immagine, e l'idea rappresentata dall'immagine è in lui. La somiglianza nell'immagine del re lo rende indistinguibile, così che chi guardi all'immagine veda in essa il re e riconosca che il re vi è rappresentato. Come risultato dell'indistinguibilità dei simili, l'immagine potrebbe suggerire, "Io e il re siamo uno: poiché io sono in lui e lui è in me"»⁴⁶.

⁴⁵ Erasmo, *Institutio principis christiani* (I, 27), 1515, trad. it. *L'educazione del principe cristiano*, a cura di D. Canfora, Bari, Edizioni di Pagina, 2009.

⁴⁶ *Oratio III contra Arianos 5* (PG XXVI 332) in S. R. F. Price, *Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor*, Cambridge University Press, 1985, p. 204.

Quindi l'autorità è di per se stessa contraffatta, e la realtà dev'essere capovolta. Ed è questo il primo significato dal breve racconto Spallanzanesco, in cui non solo il re isato suo malgrado sul palco smette per ciò solo di essere realmente il re, ma l'intero sistema di produzione normativa perde ogni valore.

Nel teatro rinascimentale questo rovesciamento viene evocato continuamente. Se *Amleto*, come suggerisce Pirandello, è un'opera che riguarda preoccupazioni metafisiche, il suo centro è la scena della rappresentazione nella rappresentazione (atto III, scena 2), dove il crimine viene finalmente rivelato. Il sottinteso metafisico è che in un mondo al rovescio, l'unico momento di verità stia nella *performance* teatrale. Di qui deriva l'assunto che la contraffazione teatrale inverta una contraffazione precedente.

Il reame contraffatto può non essere quello sul palco, ma il regno dell'abuso e della tirannia che viene lì rappresentato. Come espresso da molti pensatori cristiani, i regni terreni sono caricature oscene del regno di Dio - un riferimento metaforico alla messa in scena dell'autorità umana. In tal senso, il teatro è la caricatura di una caricatura. Come nel famoso sketch muto dei Lumière, *L'innaffiatore innaffiato* la rappresentazione teatrale concretizza la grottesca situazione di un usurpatore usurpato. Che si rivela come usurpatore venendo usurpato, perché (ed è questo il secondo significato del racconto di Spallanzani) il meccanismo dell'usurpazione è lo stesso dell'autorità: la messa in scena delle condizioni appropriate (un collare, uno scettro, un abito purpureo e una schiera di adulatori...) per una data classe di atti linguistici.

Nota sull'autore

Il franco-veneto Raphael Alberto Ventura è nato semplicemente Raffaele, ma è stato costretto ad aggiungere l'Alberto per distinguersi dai suoi molti e ingombranti omonimi, tra cui un attivista di Autonomia Operaia, un produttore cinematografico di Casablanca e un fotografo di matrimoni.

È socio fondatore dell'Associazione "Amici di Arrigo Boito" e sin dal 2004 riveste la carica di Ierofante presso la Fondazione Elia Spallanzani. Nel 2005 pubblica e diffonde il racconto filosofico *Le Ultime Avventure di Gummo*, che (per pura malizia) spaccia per un plagio.

Nel 2007 insieme al suo pseudonimo "Dhalgren" diventa maestro presso l'Opificio di Teologia Potenziale e scrive *Le grandi figure della cristianità*, vincitore del Premio Subway. Subito dopo si laurea in filosofia con una tesi sul principio di indeterminazione applicato alla dottrina della presenza eucaristica e coordina il palinsesto di informazione, cultura e fiction di Radio Ca' Foscari.

Nel 2012 pubblica il pamphlet *Anonymous - La grande truffa*. Dal 2013 collabora con *Il Post* insieme a Giacomo Nanni. È autore di numerosi e fortunati articoli, di cui non si riportano i titoli perché rafforzerebbero l'impressione che si tratti di un *fake*.



e giustizia per tutti:
il Codice Zucchini e le carte
Spallanzani, un mistero finalmente risolto

di Wendy Rattlelance*

Premessa

Nel corpus letterario di Elia Spallanzani si annovera un gruppo di testi di difficile interpretazione, il cosiddetto “Codice Zucchini” (o “Zucchine”). Sono liriche di tono decadente e dal contenuto nichilista, del tutto anomale rispetto alla produzione del nostro. La singolarità di questi scritti, inoltre, è aumentata dal fatto che qua e là compaiono versi in inglese, lingua che Spallanzani conosceva bene ma che non ha mai utilizzato in altre pubblicazioni.

Lo scopritore del manoscritto, Massimo Fasulo, ritenne di espungere questi versi atipici dal corpus perché chiaramente apocrifi¹. Tale drastica soluzione non è andata esente da critiche, specie dopo che le perizie calligrafiche hanno provato senza ombra di dubbio che si tratta proprio della mano di Spallanzani². Ad ogni modo, lo stesso Fasulo non è mai riuscito a spiegare l’origine dei versi. Il nome

* L’autrice ringrazia Francesca Garello per la versione in italiano di questo contributo.

¹ Cfr. *La Nipote occulta*, in *La poesia senile di Elia Spallanzani*, M. Fasulo, Castellammare di Stabia, 1997, edizione non venale.

² Si veda l’articolo vagamente polemico di Filippo Grassi, *Fasulo sulle “Zucchine”: una soluzione indigesta*, pubblicato su “Fieracittà” del 7 luglio 1999, a sue spese.

attribuito agli scritti, “Codice Zucchina”, deriva da un’annotazione di mano di Spallanzani sulla copertina della cartellina che li conservava, «Misc. Z.cchin. Conserv.», nota che, a detta di un Fasulo ormai messo alle strette, dimostrava soltanto trattarsi di una raccolta di ricette d’autore trascritte in codice³.

Questi testi rimasero quindi come “sospesi”, facenti parte delle carte Spallanzani da un punto di vista storico-archivistico ma non contenutistico. Gli studi su di essi furono presto abbandonati.

Intorno al 2010 se ne interessò una studiosa italiana, Francesca Garello, che tentò un’operazione linguisticamente avventurosa: prendendo spunto dalla presenza di alcuni brani in inglese, ritradusse tutte le liriche in questa lingua. L’esperimento diede esiti inaspettati: i versi suonavano in qualche modo familiari, benché la studiosa non riuscisse a focalizzare l’origine di questa familiarità. Decise quindi di inviarli a chi scrive per un consulto letterario. In breve ci sembrò di poter identificare un’analogia con alcune tematiche diffuse nella sub-cultura giovanile afferente al mondo della musica *heavy metal*.

Il legame, per quanto inverosimile, appariva irrefutabile. Rimaneva però un mistero da risolvere, ovvero come i testi spallanzaniani fossero giunti in contatto con musicisti che per età e residenza non potevano avere avuto contatti diretti con l’autore. Inoltre, che c’entravano le zucchine?

Nel settembre 2011 la ristrutturazione di un vecchio casale nella campagna della provincia bolognese ha permesso infine di riannodare tutti i fili che compongono questo incredibile arazzo letterario. Ma andiamo con ordine

Ventotto

Le poesie di dubbia attribuzione ammontano a ventotto. Sono scritte su un misto di pagine di quaderno strappa-

³ Per questa affermazione mancano i riferimenti testuali, ma ci sono i testimoni.

te, vecchi documenti contabili girati sul verso, volantini ciclostilati o a stampa relativi alla campagna elettorale delle elezioni politiche del giugno 1979. Questo costituisce il *terminus post quem* per la datazione dei testi, che complessivamente non possono discostarsi molto da questa data poiché su uno dei fogli compare la nota di pugno di Spallanzani «pross. sett. scuola chiusa per seggio», che stabilisce il *terminus ante quem*.

I materiali erano (e sono) conservati in una cartellina con titolo manoscritto «Una specie di mostro» e suddivisi in quattro gruppi, ciascuno racchiuso in un foglio piegato con un titolo. Anche le liriche all'interno di ogni gruppo sono disposte in bell'ordine e hanno a loro volta dei titoli. Sembra quindi di intravedere una disposizione ragionata, simile a quella di un'opera di poesia divisa in capitoli tematici. La suddivisione in capitoli è la seguente: *Colpisci la luce*; *Una stagione nell'abisso*; *La cosa che non doveva esistere*; *Mietitore di lutti*.

Come si nota, siamo molto lontani dalle tematiche di Spallanzani. Eppure, in qualche modo i titoli risultano familiari, concetti già sentiti anche se magari non in questa forma. Le prime analisi dei testi si sono subito appuntate sui poeti maledetti, in primo luogo Edgar Allan Poe, ma senza ottenere veri risconti. Si è passati poi a H. P. Lovecraft, soprattutto per l'allusione alla “cosa che non doveva esistere” e per la “stagione nell'Abisso”, ma anche questa volta non si è riscontrata nessuna derivazione diretta.

È stato solo quando Garello ha provato a tradurre i testi in inglese che l'analogia si è rivelata in tutta la sua chiarezza⁴. Prendiamo ad esempio la quinta lirica del quarto gruppo:

⁴ In questa sede ci si limita a un'esposizione sommaria, data la pressante scadenza del volume celebrativo. L'analisi approfondita dei testi richiederà maggiore tempo e impegno. Rimandiamo quindi ad un prossimo contributo che uscirà presso *Cambridge Studies in Post-Contemporary Literature and Culture*.

Mietitore di lutti

(codice Zucchina)

Hai piantato i semi dell'odio
e la mia vita soffoca
il mio amore si è trasformato
in odio, intrappolato
al di là del mio destino

ho offerto la mia giovinezza
tu l'hai presa ma
sono stato ingannato
hai trasformato la verità
in menzogna.

Rabbia, infelicità
mi hai costretto a soffrire
Mietitore di sofferenze,
linguaggio dei pazzi
Mietitore di lutti
Il tuo lavoro qui è finito
puoi tornare a casa,
tornare alla tua vita

Harvester of mournings

(traduzione Garello)

You planted the seeds of hate
and my life chokes
my love turned into hate
trapped beyond my destiny,

I offered my youth,
you took it but
I've been cheated
you turned truth into a lie

Anger, unhappiness,
you've forced me to suffer
Harvester of sorrows
speech of the mad
harvester of mournings
you job is done here
you can get back home
you can get back to your life

Ebbene, non sfuggirà la somiglianza a una nota canzone:

Harvester of mournings

(traduzione Garello)

You planted the seeds of hate
and my life chokes
my love turned into hate
trapped beyond my destiny,

I offered my youth,
you took it but
I've been cheated
you turned truth into a lie

Anger, unhappiness,
you've forced me to suffer
Harvester of sorrows
speech of the mad
harvester of mournings
you job is done here
you can get back home
you can get back to your life

Harvester of Sorrow

(Hetfield, Ulrich)

My life suffocates
Planting the seeds of hate
I've loved, turned to hate
Trapped far beyond my fate

I give, you take this life that I
forsake
Been cheated of my youth
You turned this lie to truth
(ritornello)

Anger, misery
You'll suffer unto me
Harvester of sorrow
Language of the mad
Harvester of sorrow
My work is done soon here
Try getting back to me
Get back which used to be

(continua con diverse strofe
alternate al ritornello)

Non c'è ombra di dubbio, la corrispondenza è quasi perfetta: non solo, ma anche *Hit the Lights* e *The Thing That Should Not Be* sono canzoni dei Metallica, rispettivamente dagli album *Kill 'em all* (1983) e *Master of Puppets* (1986).

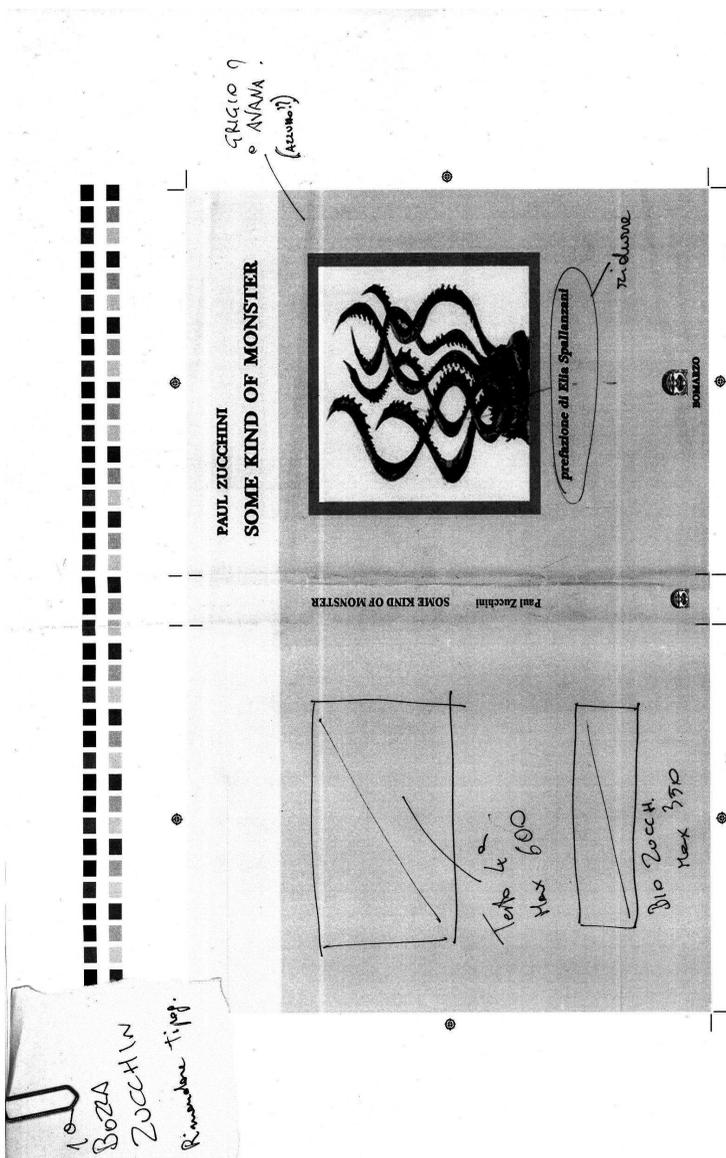
Tuttavia, l'aver rivelato che i titoli del Codice Zucchini corrispondono a famosi pezzi del repertorio metal chiarisce alcuni misteri ma ne infittisce altri. In che modo queste similitudini si sono verificate? Come è possibile che gli autori di questi brani abbiano avuto contatto con le opere (benché apocriefe) di Spallanzani?

È importante sottolineare che nel 1979, anno cui risalgono le liriche, Lars Ulrich e James Hetfield, i membri dei Metallica autori della maggior parte dei testi, avevano appena sedici anni, essendo nati nel 1963.

Cento

Di recente (giugno 2011), nella ristrutturazione di un vecchio casale nella zona di Pieve di Cento (Bo), è stata rinvenuta una piccola quantità di libri abbandonati, o forse immagazzinati in quel casale e poi dimenticati. I nuovi proprietari dell'edificio li hanno regalati alla parrocchia perché li portasse al macero, ma il vecchio parroco, che aveva conosciuto Spallanzani, invece li ha conservati. Si tratta di venti copie di *Raccontalo alla cenere* stampate alla rovescia e di una bozza di copertina di un'opera finora sconosciuta, evidentemente in via di pubblicazione e con il logo della Bomarzo, la casa editrice che lo stesso Spallanzani aveva fondato alla fine degli anni '60 e che era fallita per via di incomprensioni con l'Intendenza di Finanza. Sulla bozza di copertina questi dati: *Some Kind of Monster* di Paul Zucchini. *Zucchini*, non zucchina.

Ecco finalmente annodati tutti i fili della trama. In seguito a questi elementi si è proceduto ad un'indagine storico-archivistica che ha potuto rivelare tutta la vicenda.



Some Kind of Monster, bozza di copertina.

Nel 1971 Egidio Zucchini, abile imprenditore italo-americano che aveva fatto fortuna in California con la produzione locale di vini "italiani", tornò alle terre native per cercare di ampliare la produzione americana con l'aggiunta di prodotti tipici emiliani. Quindi decise di trasferirsi con la famiglia e restare per qualche tempo a Bologna, per determinare quali merci potevano essere prodotte con successo in California, puntando soprattutto su prosciutto, gnocco fritto e salama da sugo. Il sedicenne figlio Paul fu iscritto per gli anni scolastici 1971-72 e '72-73 alla classe terza del liceo scientifico Luigi Galvani ed ebbe così come insegnante di matematica Elia Spallanzani⁵.

Paul Zucchini, Paolo durante il suo soggiorno in Italia, secondo il ricordo dei compagni di classe era un adolescente introverso e solitario⁶. Americano di terza generazione (suo padre Egidio fu il primo dei sette fratelli Zucchini a nascere sul suolo americano da genitori emigrati), parlava male la lingua degli avi e per i primi mesi la barriera linguistica, unita alla sua naturale timidezza, contribuì al suo isolamento.

Il giovanotto, inoltre, aveva interessi che nella famiglia erano fortemente scoraggiati: la poesia, al padre imprenditore che in America si era letteralmente fatto da solo, sembrava una perdita di tempo. Paolo invece leggeva con passione i poeti maledetti e scriveva a sua volta versi che suo padre bocciava come "menagramo". Le tematiche tipiche di Zucchini, infatti, si incentravano sul tormento di un'esistenza oppressa, su visioni pessimistiche del futuro, sulla morte. Impossibilitato a esprimere i suoi sentimenti attraverso l'unico mezzo che sentiva congeniale, il giovane Paul si chiudeva sempre di più in sé stesso.

Nonostante i fermenti che già agitavano l'ambiente scolastico, nei primi anni '70 il liceo Galvani era ancora un

⁵ Cfr. Inventario dell'Archivio del Liceo Luigi Galvani, Serie "Atti di segreteria", sottoserie "Iscrizioni", fascicolo "Iscritti dell'a.s. 1971-72", presso l'Archivio di Stato di Bologna.

⁶ Cfr. Lettera all'autrice di Aurora Ramazzotti, compagna di classe di Zucchini al Galvani, 5 settembre 2011.

solido istituto di stampo molto tradizionale, e le materie umanistiche avevano un peso notevole nell'impostazione didattica. Ciò naturalmente danneggiava il giovane Zucchini, che se la cavava male in italiano e ancora peggio in latino. La sua inclinazione per la poesia non riusciva ad essere un tramite tra lui e la rigida professoressa di materie umanistiche Crocifissa Ferragni, incapace di comprendere l'inglese e quindi di apprezzare la vena artistica di Zucchini, che verseggiava solo in quella lingua. Fortunatamente Paul era abbastanza versato nelle materie scientifiche, fatto che determinò allacciarsi di un legame di simpatia con il docente Spallanzani. Costui forse aveva percepito il disagio di quel giovane diverso dagli altri, ed essendo a sua volta un autore d'avanguardia aveva un orizzonte molto più ampio di quello di una tradizionale professoressa di italiano di un buon liceo borghese.

Dunque Spallanzani prese sotto la sua ala intellettuale il giovane Zucchini e con tutta probabilità lo aiutò a "mettere ordine" nei suoi confusi pensieri, e forse a dare corpo a un'opera poetica. Inutile dire che ciò spiaccque ai genitori del ragazzo, che intendevano farne un uomo d'affari.

Dopo questa esperienza formativa Zucchini tornò a Los Angeles, California, dove la famiglia risiedeva, e in Italia nessuno sentì più parlare di lui. Alcuni compagni di classe sostengono che Spallanzani abbia cercato di mantenere i contatti, ma che il controllo dei genitori si sia esteso alla censura e al sequestro delle sue lettere.

Il 15 marzo 1981, all'età di 26 anni, Paolo Zucchini incontrò una morte precoce. La stampa locale attribuì l'evento a cause naturali⁷. Tuttavia molti, sottolineando il fatto che il decesso era avvenuto nella clinica per malattie mentali dove risiedeva da diverso tempo, sospettarono il suicidio⁸.

Sta di fatto che una volta tornato in America il giovane aveva continuato a frequentare la sua oscura musa e com-

⁷ Cfr. Los Angeles Times, March 16, 1981, "Obituaries".

⁸ cfr. Lettera all'autrice di Tommy Lee, compagno di Zucchini alla Back Bay High School, Los Angeles, California, 7 novembre 2011.

posto una raccolta di poesie intitolata *Some Kind of Monster*, con evidente riferimento al mostro dell'ispirazione poetica dal quale si sentiva inseguito e posseduto fin dalla più tenera età. Nonostante i suoi sforzi, la raccolta non trovò neppure un editore di lingua inglese e, a quanto narano i contemporanei, rimase sotto forma di dattiloscritto annotato⁹. Dopo il suo internamento non se ne seppe più nulla. O, almeno, ciò è quanto si pensava finora.

Perché è chiaro che a dispetto della censura qualche contatto tra professore ed ex alunno deve esserci stato. Non avendo nessuno con cui parlare, Zucchini avrà ripensato al suo vecchio insegnante che lo aveva incoraggiato a scrivere. È possibile che gli abbia spedito le sue poesie, magari con qualche mezzo anomalo, per sfuggire al controllo dei genitori, oppure cifrate, il che spiegherebbe come mai fino ad oggi non si è riusciti a ritrovare il testo originale in inglese.

Dobbiamo perciò credere che Spallanzani abbia decifrato i testi (compito agevole per un esperto come lui) e, colpito dal loro valore, abbia deciso di pubblicarli, preparando anche una copertina e cercando di resuscitare la sua vecchia casa editrice Bomarzo. In definitiva il "codice Zucchini" non è altro che una bozza di traduzione di *Some Kind Of Monster* di Paul Zucchini, progetto poi travolto dalle vicende personali di Spallanzani.

Concordanze, ricordanze e ridondanze

Se quanto detto è vero, i titoli delle liriche zucchiniane non possono passare inosservati. Essi, si è già evidenziato, richiamano alla mente diversi celebri pezzi della più nota metal band americana di tutti i tempi.

Una coincidenza? Pensiamo di no. Non è questa la sede per indagare analiticamente tutti gli episodi della vita di Zucchini dopo il suo ritorno in America: ci limitiamo a

⁹ Cfr. Lettera all'autrice di Tommy Lee, cit.

notare che il batterista e co-fondatore dei Metallica Lars Ulrich, da poco immigrato in America dalla Danimarca, ha conseguito nel 1978 il diploma presso la Back Bay High School, la stessa scuola dove si era diplomato anche Paul Zucchini¹⁰. Inoltre la band fu fondata in quella stessa aerea nei sobborghi di Los Angeles, pochi mesi dopo la morte di Zucchini¹¹. L'esplorazione della biblioteca scolastica potrebbe dare interessanti risultati e, forse, offrire una perduta copia dell'originale *Some Kind of Monster*.

Che il tramite tra Zucchini e i Metallica possa essere rintracciato in questa scuola californiana è suggerito dal fatto che la maggior parte di titoli zucchiniani coincidenti con canzoni della band vedono coinvolto Ulrich come autore.

Ecco la spiegazione della straordinaria affinità tra le poesie e le canzoni: Zucchini ha conosciuto i futuri Metallica quando andavano al liceo e si è ispirato alle loro composizioni. Ne deriverebbe che il periodo di ideazione degli album è unitario e va retrodatato di molti anni rispetto alla scansione temporale oggi conosciuta. Una scoperta notevole, e l'ipotesi non è scalfita dal fatto che i testi dei Metallica sono stati musicati molti anni dopo, e a più riprese: anzi, è noto che di solito un autore ripete per tutta la vita quel che pensava a sedici anni, ma peggio.

La debolezza della tesi non sta nella sua scarsa verosimiglianza, ma nel fatto che tra tante spiegazioni tutte ugualmente inverosimili, questa è di sicuro la meno interessante.

E se invece supponessimo che Paul Zucchini sia stato il vero ispiratore dei Metallica? *Questa sì* che sarebbe una scoperta. Proviamo a seguire la strada più stimolante.

¹⁰ Cfr. Intervista di Mike Boehm alla professoressa Judy Schreiber, pubblicata nell'articolo *Drumming into Metallica*, in *Los Angeles Time*, December 20

¹¹ Cfr. *Metallica Timeline: early 1981-early 1982*, in MTV Icon Online Archives, <http://www.webcitation.org/5h73iF8Ol>.

Si confrontino i titoli delle liriche del primo capitolo del canzoniere Zucchiniano con i titoli del primo album dei Metallica, *Kill 'em All*:

Cap. <i>Colpisci la luce</i> (Codice Zucchina)	Album <i>Kill 'em All</i> (1983) (Metallica)
Colpisci la luce	Hit the Lights (Hetfield, Ulrich)
-	The Four Horsemen (Hetfield, Ulrich, Mustaine)
-	Motorbreath (Hetfield)
-	Jump in the Fire (Hetfield, Ulrich, Mustaine)
-	(Anesthesia) Pulling Teeth (Burton)
Frusta scatenata	Whiplash (Hetfield, Ulrich)
-	Phantom Lord (Hetfield, Ulrich, Mustaine)
Nessun rimorso?	No Remorse (Hetfield, Ulrich)
Cerca e distruggi	Seek & Destroy (Hetfield, Ulrich)
Le tristi ali del destino	-
Figli dei dannati	-
Oscuro vendicatore	-

Si noterà che non c'è coincidenza nei brani firmati anche da Dave Mustaine, futuro fondatore dei Megadeth. Viene quasi da chiedersi se il motivo della cacciata di quest'ultimo dalla band sia da rintracciarsi nell'antipatia del chitarrista per le liriche zucchiniane e non, come divulgato dalla versione ufficiale, nei suoi problemi di alcol.

Ad ogni modo le variazioni nei versi, spesso assai modeste in verità, suggeriscono un tentativo di personalizzare

i testi e renderli più adatti alle tematiche di una metal band. In alcuni casi il confronto conferisce alla lirica zucchiniana una qualità quasi profetica, o cupamente ironica: come l'autore presagisse l'uso che sarebbe stato fatto di quelle parole. Si consideri ad esempio l'amarissima *Nesun Rimorso?* - *No remorse?*, rispetto a *No remorse* dell'album *Kill 'em All* (si veda la tabella a pag. 168).

È interessante notare che man mano che la band matura e si distacca da tematiche giovanili di sterile rivolta, aumentano i titoli ispirati dall'opera di Zucchini (sei su otto tracce nel secondo album *Ride the Lightning*), e l'ispirazione si allarga anche ad altri autori, segnatamente Hemingway (o John Donne, cui Hemingway si ispirò a sua volta) per *For Whom the Bell Tolls*, e Lovecraft per *The Call of Ktulu* (d'ora in poi i cognomi degli autori saranno abbreviati: Hetfield - He, Ulrich - Ul, Hammett - Ha, Burton - Bu, Newsted - Ne, Mustaine - Mu).

<i>Dissolvenza al nero</i> (Codice Zucchini)	<i>Ride the Lightning</i> (1984) (Metallica)
Combattere fuoco con fiamme Cavalca il lampo	Fight Fire With Fire (He, Ul, Bu) Ride the Lightning (He, Ul, Bu, Mu)
-	For Whom the Bell Tolls (He, Ul, Bu)
Dissolvenza al nero	Fade to Black (He, Ul, Bu, Ha)
Intrappolato nel tuo ghiaccio	Trapped Under Ice (He, Ul, Ha)
Nessuno scampo	Escape (He, Ul, Ha)
Morte strisciante	Creeping Death (He, Ul, Bu, Ha)
-	The Call of Ktulu (He, Ul, Bu, Mu)
Una stagione nell'Abisso	-

<p><i>Nessun rimorso?</i> (Codice Zucchina)</p>	<p><i>No Remorse?</i> (traduzione Garello)</p>	<p><i>No Remorse</i> (Hetfield e Ulrich)</p>
<p>Nessuna piet� per ci� che ho fatto? Nessun pensiero per quanto gi� compiuto? Non c'� bisogno di sentire dolore Nessun rimorso per chi � caduto?</p>	<p>No mercy for what I've done? No thought for what's already done? No need to feel the pain No remorse for the fallen one?</p>	<p>No mercy for what we are doing No thought to even what we have done We don't need to feel the sorrow No remorse for the helpless one</p>
<p>Guerra senza fine Nessun rimorso, nessun perdono A nessuno importa cosa significhi Un altro giorno, un'altra morte Un altro dolore, un altro terrore</p>	<p>War with no end No remorse, no forgiveness Nobody cares for the meaning Another day, another death Another pain, another dread</p>	<p>War without end No remorse No repent We don't care what it meant Another day Another death Another sorrow, Another breath</p>
<p>Solo i forti sopravvivono Nessuno salva i deboli Sono tutti pronti a uccidere Con una risata puntata sul tuo viso come una pistola</p>	<p>Only the strong survive Nobody saves the weak They're all ready, ready to kill With a laugh like a gun right on you face</p>	<p>Only the strong survive No one to save the weaker race We are ready to kill all comers Like a loaded gun right at your face</p>

Nel terzo album, *Master of Puppets*, ritenuto universalmente il migliore dei Metallica e uno dei più significativi degli anni '80¹², la percentuale di titoli apparentemente ispirati a Zucchini resta altissima, sei su otto. Si confermerebbe così l'importanza avuta da Zucchini nell'ispirare sensibilità a certe tematiche (i disturbi mentali) di cui egli stesso era tristemente esperto. Ad es., il brano *Welcome home (Sanitarium)* per stessa ammissione della band si basa sul film di Milos Forman *Qualcuno volò sul nido del cuculo*¹³.

<i>La Cosa che non doveva esistere</i> (Codice Zucchini)	<i>Master of Puppets</i> (1986) (Metallica)
Aggressione e percosse	Battery (He, Ul)
Pastore di burattini	Master of Puppets (He, Ul, Bu, Ha)
La Cosa che non doveva esistere	The Thing That Should Not Be (He, Ul, Bu, Ha)
-	Welcome Home (Sanitarium) (He, Ul, Ha)
Eroi a perdere	Disposable Heroes (He, Ul, Ha)
Messia lebbroso	Leper Messiah (He, Ul)
Cintura di Orione	Orion (He, Ul, Bu)
-	Damage, Inc. (Ha)
Padrone della realtà	-

¹² Cfr. Classifica del Time Magazine, a cura di Josh Tyrangiel, "All TIME's 100 Album".

¹³ Cfr. Intervista di Richard Bienstock a James Hetfield, pubblicata nell'articolo *Metallica: Talkin' Thrash* in *Guitar World*, y. XXVIII, nr. 12, December 2008.

E veniamo all'album più maturo dei Metallica, *...And Justice for All*. I dati parlano da soli: delle nove tracce dell'album solo due non hanno punti di contatto con l'opera di Zucchini. Una di queste, *Eye of the Beholder*, sembra indicare l'allargamento degli interessi della band a campi molto diversi, il che forse a lunga andare non gioverà¹⁴.

Mietitore di lutti
(Codice Zucchini)

Annerito
Nessuna giustizia
per nessuno

-

Uno

Estrai la paglia più corta
Mietitore di sofferenza

Le mani sfilacciate
della salute mentale

Vivere è morire

-

...And Justice for All (1988)
(Metallica)

Blackened (He, Ul, Ne)

...And Justice for All
(He, Ul, Ha)

Eye of the Beholder (He, Ul)

One (He, Ul)

The Shortest Straw (He, Ul)

Harvester of Sorrow (He, Ul)

The Frayed Ends of Sanity
(He, Ul, Ha)

To Live Is to Die
(He, Ul, Bu)

Dyers Eve (He, Ul, Ha)

Inutili ulteriori confronti con album pubblicati dopo il 1988. L'opera zucchiniana non conta altre liriche. Tuttavia nell'album *St. Anger* (2003) c'è un brano che porta lo stesso titolo della raccolta zucchiniana, utilizzato anche per il film-documentario sulla band uscito l'anno successivo.

Potrebbe non essere una coincidenza che dopo *...And Justice for All* i Metallica non siano più riusciti a produrre album allo stesso livello dei precedenti.

¹⁴ È evidente l'analogia con la creatura fantastica "beholder" sviluppata da Gary Gygax e Robert J. Kunz per il gioco di ruolo *Advanced D&D*, inserita per la prima volta nel manuale di regole aggiuntive *Greyhawk* (TSR, 1975), dove il mostro appariva in copertina dotato di un grande occhio malevolo.

Conclusioni

Il fortunato ritrovamento di una bozza di copertina di un libro in preparazione (e forse mai pubblicato) dalla defunta casa editrice Bomarzo aiuta a chiarire la presenza di un gruppo di testi non attribuibili a Spallanzani nel *corpus* delle sue opere. Il “Codice Zucchina”, come finora è stato identificato questo *corpus* di liriche, comprende ventotto poesie di argomento oscuro e disperato e, nonostante i testi siano autografi, non sono state scritte da Spallanzani.

Sono invece quasi certamente opera di un certo Paul Zucchini, giovane italo-americano che fu brevemente allievo di Spallanzani negli anni scolastici 1971-73 e che subito dopo tornò in America. Spallanzani lo aiutò a esprimere la sua vena poetica e nel 1979 probabilmente decise di aiutarlo a pubblicare la sua prima raccolta di liriche, traducendole in italiano. Non sappiamo come mai il libro non vide la luce. Forse mancanza di finanziamenti, forse gli strascichi della separazione dalla moglie Alice. Sta di fatto che nulla si seppe di questo progetto editoriale spallanzanESCO.

Molti decenni dopo uno studio sui testi del Codice Zucchina e un tentativo di tradurli in inglese ha permesso di svelare un talento poetico sconosciuto e di evidenziare la sua possibile influenza su uno dei fenomeni artistici giovanili più celebri degli ultimi trent'anni. Se quanto ipotizzato in questo articolo è vero, la band americana dei Metallica è infatti ampiamente debitrice del suo successo alle liriche di Zucchini, che probabilmente uno dei musicisti conobbe attraverso la frequentazione della stessa scuola, benché a molti anni di distanza.

Nel riconoscere ancora una volta a Spallanzani lungimiranza e sensibilità letteraria, chiariamo che non stiamo certamente alludendo a un plagio bensì discutiamo di ispirazione subliminale, come sa chiunque sia addentro ai più

recenti studi sulla letteratura post-contemporanea¹⁵. Lungi da noi l'intento di scatenare una guerra di carte bollate.

Quel che ci preme è soltanto restituire i meriti e la gloria a chi ne fu privato, svelare un mistero letterario e ringraziare una volta di più Spallanzani per il lavoro di tutta una vita. Giustizia per tutti, insomma¹⁶.

Nota sull'autrice

Wendy Rattleance è *Senior lecturer in Post-Contemporary Literature* presso l'Università di Cambridge ed è coordinatrice del *Research Group in Unusual and Weird Narrative* del St. Magdalene College. Il suo interesse specifico si concentra sulla letteratura incongruente, sulla contaminatio informatico-letteraria e sull'ispirazione subliminale. Su questo argomento ha recentemente pubblicato *Copy or Paste. This Is the Contemporary Question*, in *Journal of Inconsistent Studies*, n. 35, 2008, pp. 35-60; *Language Massacre: Real Words Percentage in Paris Hilton's Interviews* in *Bulletin of Improbable Statistics*, n. 4, July-August 2009, pp. 81-96; *Inspiration or Plagiarism? Federico Moccia and the Perugina Kisses*, in *Annals of Useless Literature, New Series*, nr. 14, 2010, pp. 57-88; *Do PCs Dream of Electric Plots?*, in *Litterae Nocturnae Technologicae*, n. 4, October-December 2011. Da anni studiosa appassionata di Elia Spallanzani, sta preparando un saggio sul ritrovamento di Pieve di Cento che uscirà per i tipi della Cambridge University Press.

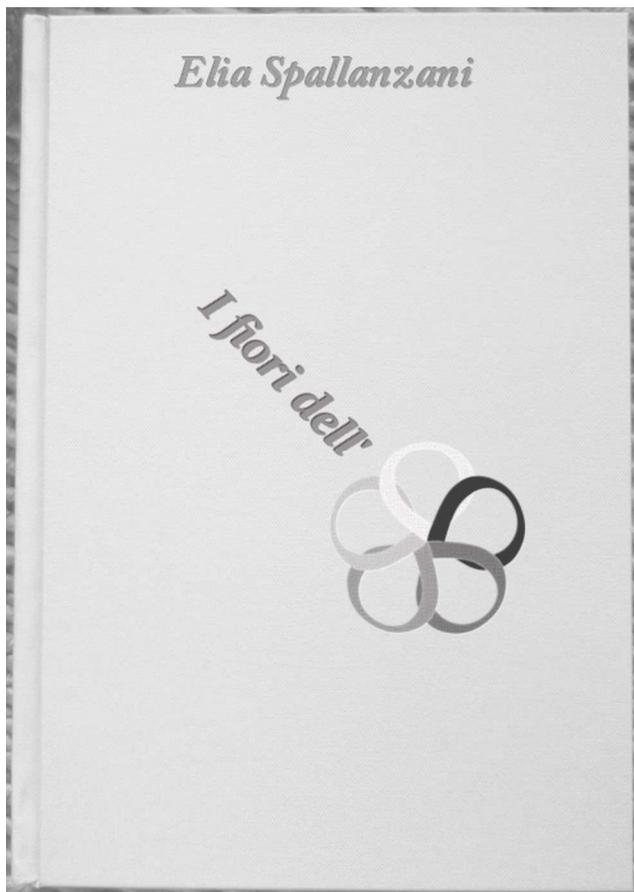
¹⁵ Sia consentito il riferimento a W. Rattleance, *The Wikipedia Lesson: Many Authors, No Responsibilities*, in *Journal of Future Studies*, n. 34, 2007, pp. 77-94

¹⁶ Nel suo sacrosanto entusiasmo l'Autrice sembra trascurare l'ipotesi che Zucchini e i Metallica siano entrambi debitori di una terza, più antica fonte, che rimane congetturale e che per comodità potremmo chiamare "M come fratello metallo". Altra possibilità è che i Metallica, come Kafka, abbiano creato i loro precursori [NDR].

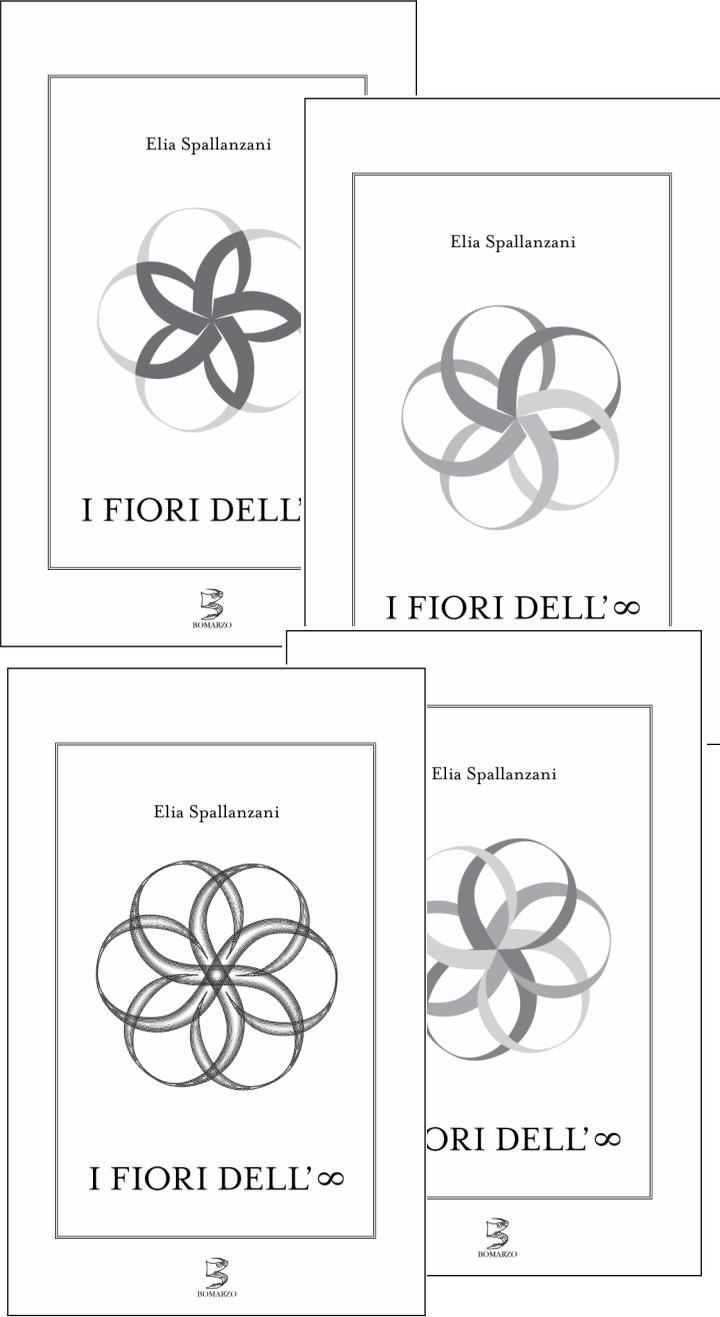


*Liceo Galvani, 1973, foto di classe.
Paul Zucchini è in alto a destra, un po' discosto. Ragioni di riservatezza impongono l'anonimizzazione degli altri.*

Il Fondatore



**Dove tutto diventa chiaro
o definitivamente oscuro.**





Spilling the beans*

di Lorenzo Trenti

La nascita del Progetto Uqbar è dipesa dall'incontro casuale tra la passione per l'arte moderna e la dimestichezza nell'uso del trapano. Tali furono infatti le doti in possesso di quei giovani che, qualche lustro fa, realizzarono i falsi di Modigliani ritrovati in acque livornesi, e che riuscirono a trarre in inganno illustri esperti come Giulio Carlo Argan. Quell'evento segnò indelebilmente la mia infanzia. A lasciarmi piacevolmente esterrefatto, in particolare, era l'ironica giustapposizione tra l'aura di vera arte sprigionata da quei mascheroni di pietra e la prosaicità del trapano necessario a realizzarli.

Falsificatori e costruttori di *fake* sono sempre esistiti (e sempre esisteranno). Basti citare i finti francobolli commemorativi timbrati da distratti impiegati postali nel 1992, che raffiguravano soggetti improbabili come "La prima asta mondiale dei reperti trafugati nei musei italiani" o la statua di un gladiatore romano tra i grattacieli newyorchesi con la scritta "assurdo, sembra vero". O anche i redattori della rivista satirica *Il Male*, che a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta confezionavano falsi quotidiani a perfetta somiglianza di quelli veri, annunciando lo sbarco degli alieni sulla prima pagina del Corriere della Sera.

Sentivo l'urgenza quasi fisiologica di far parte anch'io, in qualche modo, di quella schiera: una sensazione vaga, che

* Il testo riproduce quello pubblicato sul numero 33 di *Maltese Narrazioni - Paranoia*, con alcune significative modifiche che non intendiamo segnalare [NDR].

mi causava un'insoddisfazione di cui prendevo via via sempre maggiore coscienza.

L'occasione di mettere in piedi il mio personalissimo *fake* capitò grazie al concorso "Scrittura Mutante 2003", dedicato alle nuove forme di scrittura in ambito digitale. Già da tempo mi dilettao di letteratura interattiva, di combinatoria, di autori come Calvino, Queneau e Perec, dei modelli di "Opera aperta" teorizzati da Eco: ora avevo la possibilità di scendere anch'io in campo e applicare tutte le competenze acquisite, per dar luogo alla mia forma di scrittura mutante, ossia un falso. Dopotutto la *fiction*, etimologicamente, è finzione. Sì, ma come procedere in concreto?

Ne parlai un po' con alcuni amici, conosciuti per la maggior parte su forum e mailing list di letteratura e giochi di narrazione, e venne fuori l'idea di creare collettivamente uno scrittore immaginario. Come nel racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* di Borges, che poi avrebbe dato il nome al progetto, l'operazione consisteva nell'invadere la realtà attraverso una serie sempre più consistente di prove, rimandi e citazioni che parlassero di questo autore.

Internet, per forza di cose, rappresentava il mare ideale in cui lanciare questi messaggi in bottiglia e lasciare che giungessero all'attenzione di qualcuno. La speranza era quella di riuscire a produrre nella mente del lettore l'impressione che questo scrittore fosse realmente esistito.

D'altra parte il processo è lo stesso che viene messo in atto nella letteratura comune: è il lettore che interpreta un testo, raggranella informazioni sparpagliate e le raduna nella propria mente raffigurandosi la storia in questione. Col Progetto Uqbar avremmo semplicemente dato risalto a una cosa che accade normalmente con qualsiasi altro testo: nel nostro piano l'utente nota il nome dell'autore, magari usa un motore di ricerca per saperne di più, scopre una serie di pagine che lo citano e lo rimandano ad altre pagine; queste, richiamandosi vicendevolmente, contribuiscono ad irrobustire l'impressione di realtà.

L'operazione era intrigante, una cosa a metà tra uno scherzo birbone e una sperimentazione letteraria, con in più la freschezza derivante dall'operare con un mezzo tutto sommato ancora inesplorato da questo punto di vista. Così ci mettemmo di buona lena a ipotizzare una bibliografia di riferimento, a ricercare quali siti Internet avremmo potuto invadere con maggiore profitto e, in generale, a documentarci sui temi del rapporto tra la finzione mediatica e quella cosa sfuggente chiamata "realtà".

La cosa procedette con alti e bassi per un paio di settimane finché Filippo Grassi, uno dei congiurati, non recuperò in una bancarella di *remainders* un vecchio romanzo degli anni '70, tal *Crocevia* di Elia Spallanzani, dicendo che avrebbe potuto essere interessante per il nostro progetto. Ne citò un pezzo di cui poi mi sarei innamorato, e che riporto integralmente:

«Sembra che esistano non soltanto gli impostori, ma i falsi impostori. Ho visto uno, alla televisione, spiegare che era un impostore celebre nel mondo intero. Si era fatto passare per un grande chirurgo, per un fisico di Harvard, per un romanziere finlandese che aveva ottenuto il premio Nobel, per un presidente della Repubblica argentina destituito e sposato con una star del cinema... Ma non si è mai fatto beccare: era un falso impostore. Non aveva recitato nessuno di quei ruoli. Faceva lo spazzino fino al giorno in cui ha letto un articolo su un impostore celebre. Allora si è detto: "Caspita, posso anch'io farmi passare per tutta quella gente famosa". Poi ha riflettuto ancora e si è detto: "Perché fare tanta fatica? Non devo far altro che farmi passare per un impostore". Si è fatto un sacco di grana con questa storia, quanto il vero impostore. E adesso forse ci sono persone che si fanno passare per lui».

Comprendemmo che, come in un frattale o in una stampa di Escher, la falsificazione poteva diventare una spirale sempre più vertiginosa, un tunnel ipnotico e caleidoscopico dove distinguere il vero dal falso diventava pressoché impossibile per via delle stratificazioni progressive con cui l'uno si sovrapponeva all'altro¹. Anche il resto del romanzo fu una fonte di ispirazione senza pari: la storia stessa era narrata come un continuo gioco di specchi tra realtà e finzione, un accavallarsi di diverse interpretazioni relative a un medesimo fatto iniziale. Il romanzo prendeva le mosse dal classico delitto nella baita isolata, con i vari personaggi a chiedersi chi fra di loro fosse l'assassino; con la differenza che all'inizio della storia vengono trovati due cadaveri perfettamente identici del padrone di casa, dando adito a una ridda di ipotesi (clonazione, gemelli, viaggi nel tempo).

Dovevamo assolutamente saperne di più su questo autore, ma l'entusiasmo iniziale si arenò ben presto: pareva che le sue opere fossero introvabili. Anche un'indagine su Internet tramite motori di ricerca non produsse che un solo, misero risultato: la homepage (se devo dire la verità, piuttosto kitsch) di Letizia Spallanzani, la nipote dello scrittore. In mancanza di meglio la contattai e fissammo un appuntamento a Bologna per saperne di più.

Mi rendo conto solo ora che entrare in quell'oscuro bar universitario lungo e nero per parlare con Letizia rivestì per me un'importanza quasi sacrale, come se stessi entrando nell'antro della Pizia per carpirne i segreti oracolari. Poi appena iniziammo a parlare questo incanto svanì,

¹ I *Racconti d'inverno* di Karen Blixen si chiudono con *Un racconto consolatorio*, che tratta del rapporto tra lo scrittore e il suo pubblico (e la critica, e il mondo degli intellettuali). Un tema angosciante, nobilitato però dalla narrazione di come il principe di Persia si fingesse un mendicante per conoscere le idee del suo popolo, e di come un mendicante si fingesse a sua volta "principe travestito da mendicante" per uno scopo più alto ancora. A quanto ne sappiamo, questa è una delle prime apparizioni del meccanismo dell'impostore nidificato [NDR].

lasciando il posto a una piacevole conversazione con una giovane studentessa di lettere.

Venni a scoprire molti particolari interessanti. Elia Spallanzani era stato vicino al Gruppo 63 ed era in contatto con la maggior parte degli intellettuali che negli anni '60-70 avrebbero portato nel panorama letterario nazionale, più che una ventata, un vero e proprio maestrale di novità. Era laureato sia in fisica che in lettere, cosa che avrebbe perennemente inciso in tutta la sua produzione letteraria successiva dando vita a un gustoso abbinamento tra scienza e narrativa. Insegnante presso il Liceo Galvani di Bologna, aveva pubblicato quasi tutte le proprie opere (tranne una) con la casa editrice Il Mulino, di cui era anche correttore di bozze. L'unico libro uscito presso altro editore fu il suo capolavoro, quel *Crocevia* da cui eravamo rimasti tutti impressionati: nonostante gli sforzi, nessuno intendeva pubblicare il romanzo. Ma Spallanzani era convinto - e a ragione, possiamo dire noi oggi col senno di poi - che l'opera doveva essere assolutamente pubblicata. A costo di enormi sacrifici economici mise in piedi una sua casa editrice, la Bomarzo, che prima di dichiarare bancarotta fece in tempo a stampare qualche migliaio di copie di *Crocevia*. Spallanzani rimase attivo fino al 1979, anno in cui pubblicò uno zibaldone di pensieri noto come *Raccontalo alla cenere*; poi improvvisamente, all'inizio degli anni '80, scomparve.

Niente di misterioso, intendiamoci. Già in un paio di occasioni, in particolare durante la sua permanenza in terra di Francia presso il gruppo dell'Oulipo, era svanito senza lasciare traccia. Questa volta, semplicemente, aveva deciso che era stanco. Da quel momento non scrisse più un solo rigo di testo; anche l'imminente pubblicazione de *I fiori dell'otto*, un'antologia di poesia sperimentale, fu interrotta per sua esplicita volontà.

Dopo il pensionamento si ritirò nella campagna ravennate e si dedicò anima e corpo alla coltivazione di un piccolo podere. Chi lo ha incontrato, di ritorno dai campi, giura di non avere mai visto un'espressione più serena su

un volto umano. Si spense serenamente a Passogatto, di ritorno dai campi, nel maggio del 1997.

Giunta a questo punto del racconto Letizia arrossì leggermente, facendomi risvegliare dall'incanto del suo racconto. C'era un'altra questione di cui si parlava nella sua famiglia ma che veniva sempre tirata in ballo con un certo imbarazzo, come quando si parla a bassa voce dello zio bislacco durante le riunioni familiari. Nonostante la volontaria reclusione agreste, Elia Spallanzani riceveva spesso parenti e amici; mantenne inoltre un fitto rapporto epistolare con alcuni colleghi (Letizia ricorda personalmente di aver imbucato lettere dirette addirittura in Brasile). Il contenuto di questi contatti, generalmente, era teso verso un unico obiettivo: cancellare la propria esistenza.

Negli ultimi anni della sua vita, insomma, Spallanzani ambì al raggiungimento di una sorta di nirvana letterario, svincolandosi da quella piccola notorietà che si era ricavato e diventando egli stesso una chimera immateriale. Pre-gò pertanto gli editori di non ristampare le sue opere, impose agli scrittori di non citarlo ulteriormente nei propri saggi e anzi di attribuire le sue frasi ad altri, mentre agli amici che custodivano le copie delle sue opere chiese di gettarle al macero, come del resto aveva già fatto egli stesso con quelle in proprio possesso.

Un'operazione effettivamente strana, indice di un'inquietudine assai lontana dal divismo imperante e, per certi versi, simile al progetto di collettivo letterario anonimo messo in piedi dai Wu Ming, gli autori di *Q*. Anche Manifesta 7, la Biennale Europea di arte contemporanea, ha ospitato un'opera per certi versi affine. Riporto il trafiletto di presentazione:

«In September 1978, the New York based artist accepted an invitation to take part in a group exhibition at Artists Space. His contribution consisted in rigorously deleting all references to his person. This removal of his name left gaps on invita-

tion cards and in catalogues. Since then his trace has been lost».

Comunque, al termine della lunga chiacchierata salutai Letizia con la promessa di risentirci e restai a rimuginare su Spallanzani, profondamente colpito da questa figura così affascinante per via della sua elusività. Proposi così di rendere il Progetto Uqbar ancora più sottile: l'autore falso di cui avremmo dovuto disseminare tracce sarebbe stato proprio Elia Spallanzani. Sparpagliare prove dell'esistenza di uno scrittore falso sarebbe stato, tutto sommato, relativamente facile. Quello che avremmo dovuto fare noi era invece prendere uno scrittore realmente esistito ma progressivamente dimenticato; costruire una fitta serie di tracce che si richiamassero tra loro dando una prima impressione di solidità ma che, a un'analisi più attenta, sarebbero risultate palesemente false; e, quando fosse stato ormai chiaro a tutti che non potevamo più ingannare nessuno, girare le carte in tavola una terza volta e mostrare che in realtà non stavamo affatto scherzando. Come un quadro di Escher, appunto: vertiginoso².

Un complotto di questo genere tradiva solo in minima parte il nostro proposito originale di dare origine a un fake. Come nella storiella del falso impostore, anche un finto *fake* è, ricorsivamente, un *fake*. Venuti a contatto con Elia Spallanzani, inoltre, sentivamo che era giusto proseguire in questo modo il Progetto Uqbar per raggiungere due obiettivi che sentivamo particolarmente cari.

² Il caso di Spallanzani non è unico. Ad esempio, su *Lessico & Nuvole* del 25 luglio 2003 Stefano Bartezzaghi rivelò che la scrittrice bolognese Elena Gardella era solo un'invenzione di Umberto Eco. Paolo Albani, autore del bellissimo *Mirabilia: Catalogo ragionato di libri introvabili*, l'aveva inserita diligente tra gli autori inesistenti citati da altri autori. Il problema però è che Elena Gardella esisteva davvero. La storia di questa ragazza che scriveva racconti brevissimi mentre frequentava il DAMS e che colpirono molto Eco, tanto da indurlo a parlarne in una delle sue "Bustine di Minerva", è stata ricostruita da Helmut Failoni su Repubblica di Bologna del 22 agosto 2003.

Il primo era dare compimento alle ultime volontà di Spallanzani. Quale modo migliore di farlo scomparire dalla realtà che immergerlo nella finzione? Diventando un personaggio di fantasia, inventato da una manica di burlo-ni, nessuno avrebbe mai più pensato che fosse esistito sul serio.

Il secondo obiettivo, se possibile, era ancora più ambizioso. Intendevamo raggiungere la cittadella inesistente di Uqbar, dove Elia Spallanzani si era rifugiato per disillusione (le ultime pagine di *Raccontalo alla cenere* ne sono una chiara testimonianza), e traghettarlo nuovamente da questa parte, nel mondo reale. Insomma, parliamoci chiaro: a noi i vari cantanti, comici e presentatori che si mettono a scrivere insipidi best-seller di centinaia di pagine fanno un po' rabbia. Ci sono molti ottimi autori italiani spesso ignorati dalla critica e dal pubblico, ma che avrebbero meritato ben di più. Elia Spallanzani era uno di essi: noi volevamo dargli quell'occasione di raggiungere il grande pubblico. Fare in modo che si parlasse di lui, moltiplicare la sua presenza in rete quasi all'eccesso finché ci si accorgesse delle sue opere, anche da un punto di vista editoriale.

Voltandoci indietro appare evidente come questi due obiettivi fossero in stridente contrasto tra loro. Dopotutto, o Spallanzani rimaneva un *fake* sospeso nel limbo dei personaggi letterari, o ritornava in auge come autore e iniziava a essere ripubblicato. In realtà non ci ponevamo il minimo dubbio di senso. Forse speravamo di raggiungere almeno uno dei due punti; o magari di toccarli in sequenza, anche se ovviamente il secondo avrebbe cancellato il primo. Personalmente covavo la speranza che rimanesse il dubbio e che la gente, confusa, iniziasse a chiedersi se questo autore fosse realmente esistito o meno. Nelle mie intenzioni i lettori avrebbero dovuto vivere la stessa situazione dei protagonisti di *Crocevia*: trovarsi di fronte a due individui assolutamente identici e domandarsi quale dei due fosse vero (o se fossero veri entrambi; o nessuno dei due).

Il fatto che ora io stia vuotando il sacco (in inglese *spill the beans*, espressione che piaceva tantissimo a Spallanza-

ni) è dovuto alle numerose richieste di chiarimento che ci sono giunte in tal senso. Ovviamente, come Pierino, evocare continuamente il lupo rischia di farsi prendere per falsi anche quando si sta dicendo la verità; ma è un rischio che correrò (dopotutto basta che facciate una ricerca su Internet per verificare di persona).

Non sto a entrare nel dettaglio del Progetto Uqbar perché impiegherei troppo a descrivere i particolari dell'operazione. Basti sapere che ci siamo mossi quotidianamente, per più di quattro mesi, su svariati fronti. Abbiamo scritto a vari newsgroup (it.cultura.libri e it.discussioni.giallo, principalmente), abbiamo messo in piedi numerose pagine di approfondimento su Elia Spallanzani, abbiamo contattato decine di siti Internet relativi alla letteratura, al giallo, all'enigmistica. Ci siamo intrufolati nei siti di recensioni letterarie, nelle riviste di poesia, nei concorsi di grafica. Abbiamo messo in piedi un blog, il sito di una fantomatica "Fondazione Elia Spallanzani", che in poco tempo ha totalizzato più di diecimila accessi grazie al suo aggiornamento quotidiano.

Unico comune denominatore dell'operazione: far sì che, a un esame appena appena approfondito, risultasse evidente la falsità delle nostre affermazioni. Ovviamente il giochino, per essere divertente, doveva mescolare in egual misura realtà e finzione, presentando un numero cospicuo di strizzatine d'occhio indirizzate al lettore capace di coglierle. Così, per esempio, la bibliografia riportata nei vari siti aperti ad hoc è assolutamente esatta, con la differenza che la casa editrice di riferimento è diventata l'inesistente FEIC (che, guarda un po', è la pronuncia di *fake*). Le citazioni sono tratte da Philip K. Dick, da Giorgio Manganelli e da Italo Calvino, mescolandole ad altre cose scritte realmente da Spallanzani. In mezzo ad alcuni articoli di giornale, scannerizzati e messi a disposizione sui vari siti, abbiamo inserito anche finzioni fatte palesemente al volo con programmi di grafica (il font è troppo nitido, la fotografia non è sgranata e così via). Il tocco di classe è stato inserire un link al sito unfiction.com spacciandolo per una

pagina di *trivia*, cioè di giochi e curiosità su Spallanzani. In realtà si tratta di un sito anglofono dedicato agli ARG (*Alternate Reality Games*), giochi di narrazione su Internet che hanno la caratteristica, ancora una volta, di mescolare realtà e finzione in una specie di caccia al tesoro collettiva. Chi si fosse avventurato a spulciare nel forum di questo sito avrebbe trovato un semplice enigma che lo avrebbe rimandato presso una pagina, in italiano, dove diciamo più o meno: «Elia Spallanzani è un *fake*, ce lo siamo inventato; grazie per avere giocato con noi, anche se inconsapevolmente». La stessa pagina è stata presentata come nota d'autore al concorso "Scrittura Mutante".

Al termine di questa baraonda possiamo dire di avere raggiunto l'obiettivo. Nel marzo 2003 l'editore Marco Tropea ha dato alle stampe - ci piace pensare anche grazie alla nostra operazione - il romanzo *Bufo e Spallanzani*, del brasiliano Rubem Fonseca. Leggendolo appare evidente che Fonseca doveva essere il misterioso corrispondente d'oltreoceano durante gli anni dell'esilio: nel romanzo i richiami all'opera e alle tematiche di Spallanzani si sprecano. Curiosamente però, eccezion fatta per il titolo, le citazioni di Spallanzani sono le uniche di cui Fonseca non riporta l'autore: pensiamo che in questo modo il romanziere brasiliano abbia voluto mantenere la parola con l'amico e collega circa il suo desiderio di scomparire (metterlo nel titolo non conta: come tutti sanno, il modo migliore per nascondere una cosa è metterla in bella vista). Ora che il gioco è stato svelato, comunque, abbiamo aperto una pagina Internet dove mostriamo per filo e per segno tutte le dipendenze tra questi due autori.

È del mese successivo, infine, la notizia più importante: *Crocevia* verrà ripubblicato dalla Einaudi, nella pregevole collana a dorso giallo che in questo periodo ci sta regalando continue sorprese. La copertina, come nelle intenzioni originali di Spallanzani, sarà abbellita dall'ultima incisione di Escher, quei *Serpenti* (1969) che si attorcigliano in una spirale ipnotica senza che si riesca più a capire dove inizi l'uno e finisca l'altro. Inutile dire quanto sia grande la sod-

disfazione da parte nostra: la stessa Letizia Spallanzani ha dato l'imprimatur del caso, dicendo che probabilmente suo nonno si sarebbe molto divertito con questo complotto letterario.

Insomma, avete capito. Elia Spallanzani è realmente esistito, non ce lo siamo inventato. Grazie per avere giocato con noi, anche se inconsapevolmente.



Io manco ci volevo stare. Non in questa antologia di materiali di e su Elia Spallanzani. Intendo proprio nel gruppo originario del Progetto Uqbar, quello che poi ha dato vita alla Fondazione Elia Spallanzani.

Cerchiamo di mettere per bene i puntini sulle “i”.

Punto primo: la Fondazione non sono io. Il team di autori che cura il blog da una decina d’anni è più di una persona e nessuna di quelle sono io. Vengo definito pomposamente “il Fondatore”, e in un certo senso è vero: il progetto di falsificare l’esistenza di Elia Spallanzani è iniziato da me. Però non ho fondato la Fondazione. Se ho scritto qualche articolo sul blog, questo risale al 2002-2003, e comunque è poca cosa rispetto a tutti gli articoli, post e segnalazioni prodotti per tutti i dieci anni successivi.

Punto secondo: la Fondazione ormai esiste davvero. Qualcuno mi ha chiesto se non è tutto uno scherzo, nato magari per partecipare al concorso “Scritture Mutanti” di Settimo Torinese. Sì, il Progetto Uqbar è nato in occasione di quel concorso³, ma la Fondazione è rimasta. D'altronde, come potrebbe essere uno scherzo una cosa durata dieci anni, con un flusso continuo di articoli e in-

³ Senza vincerlo. Peraltro, e lo ricordo con una punta di vanità, il sottoscritto vinse l’anno successivo con l’esperimento di wiki-scrittura *L’elenco telefonico di Uqbar*, gioco narrativo molto spallanzaniano, oltretutto con la collaborazione di diversi autori del Progetto Uqbar.

terventi? Senza contare il fatto che un assessore provinciale, durante l'operazione definita #rogodilibri dai Wu Ming, ha chiesto proprio la messa al bando delle opere del Nostro (come potrete leggere più approfonditamente nelle pagine della Fondazione).

Punto terzo: come detto, io manco ci volevo stare. Lo ammetto, ho lanciato il sasso e dopo un po' nascosto la mano. Il mio coinvolgimento è stato solo agli inizi del Progetto Uqbar; esaurita la spinta della partecipazione al concorso, nonostante le insistenze degli altri ho preso altre strade, comunque tangenziali e analoghe (di recente per esempio mi sono occupato del gioco di ruolo rivoluzionario *Brigata Brancaleone*).

Punto quarto, e per ora ultimo: non ho idea di chi sia la Fondazione oggi. Ripeto: non ne ho idea. In più di un senso, è ironico che la segretezza paranoica da noi istituita nel 2002 per il Progetto Uqbar si sia mantenuta tale, e ora mi si rivolti contro. Non so chi ne faccia parte e non lo voglio sapere, perché non riuscirei mai a scoprirlo.

A scanso di equivoci, specifico comunque che i rapporti sono rimasti molto buoni. Tanto che ho accolto con piacere l'invito a chiudere questo volume, che da quel lontano 1997 in cui Elia Spallanzani terminò la sua esistenza terrena, è di fatto la prima pubblicazione contenente materiale di suo pugno. E non solo: in occasione del decennale della Fondazione, è anche una bella occasione per raccogliere appunti, recensioni, articoli e in generale tutto quello che è stato scritto sulla riscoperta spallanzaniana in oltre un decennio.

«Per vedere quello che non c'è bisognerebbe non esserci», affermò una volta Elia Spallanzani. Aveva ragione. Aggiungo: per raccogliere quello che c'è, e dargli veste unitaria, bisogna esserci. E di questo ringrazio la Fondazione Elia Spallanzani: di esserci.

Indice

I	Una biografia a ostacoli	1
II	Appunti sulla poesia giovanile di E. S.	15
III	Sulla struttura di Crocevia	29
IV	Materiali per una storia dell'Opteopo	37
IVa	Perché sei acqua e all'acqua ritornerai	43
IVb	Dio come casella vuota: i Leucolatri	56
IVc	Ultimo foglio	66
V	Apocrypha	71
VI	Imballaggi Pechinesi	77
VII	Interpretazione quantistica del delitto della camera chiusa	109
VIII	Reinterpretazione dell'Interpretazione	117
IX	The counterfeit kingdom	131
X	...e giustizia per tutti	155
XI	Spilling the beans	177

Indice delle figure

Il Resto del Carlino del 30/04/03	7
La Repubblica di Bologna 10/05/13	11
<i>Chouette en abyme</i>	16
Ricostruzione del timbro di E.S.	19
<i>Crocevia</i> , bozza di copertina per Einaudi	28
<i>Crocevia</i> , copertina dell'ed. pirata	35
Icona catabattista, di Tatiana Martino	47
Espansione catabattista, cartina	53
Pesce Vescovo, incisione	55
Pala d'altare leucista	60
Trinità eretica, rielaborazione	65
Foto misteriosa	69
Schema del racconto-gioco	102
Dietro una porta nera, schizzo di E.S.	109
Curva della morte	119
Locandina di Amleto Schizofrenico	133
Locandina di Q.E.D.	136
<i>Some kind of monster</i> , bozza di copertina	161
Paul Zucchini, foto di classe	173
Bozze di copertina dei <i>Fiori dell'otto</i>	175-6



Notazioni



Errata

