

Paolo Albani
ALCUNE CONSIDERAZIONI SPARSE SULLA PAROLA «LEGGÈRE»
E SULLA LEGGEREZZA DELLE PAROLE

#DIZIONARIO
PAOLO ALBANI
LEGGERE #7
“Leggére”
a cura di Andrea Tomasini

STANZA DELLE PAROLE ore 17

23 gennaio 2019
MACRO – Museo di Arte Contemporanea
Roma

La parola LEGGERE può significare cose diverse a seconda di dove mettiamo l'accento: «lèggere», con l'accento grave sulla prima *e*, un accento che scende, è un verbo all'infinito che sta per «riconoscere dai segni della scrittura le parole e comprenderne il significato», mentre «leggère», con l'accento grave sulla seconda *e*, è un aggettivo femminile plurale che significa invece, in una prima accezione, entità «che hanno poco peso».

C'è un racconto di Achille Campanile intitolato *La “o” larga* in cui un giovanotto sussurra qualcosa all'orecchio della contessa Mara, collaboratrice di un rotocalco dove tiene la rubrica mondana intitolata «Sono tutta per voi». Finito il bisbiglio all'orecchio, la contessa Mara sviene. La nobildonna aveva scritto: «Se avete un quesito da porci [leggi «pòrci»], rivolgetevi a me che sono qui per soddisfarvi». Al termine del racconto il giovanotto confessa: «Che posso sapere io, leggendo, se una vocale è stretta o larga? Ho letto "Una domanda da pòrci", e ho rivolto una domanda da pòrco».

Nella classificazione dei giochi di parole stilata da Giampaolo Dossena, l'esempio di «lèggere» e «leggère» rientra nel caso di due parole semi-identiche nella scrittura ma non nella pronuncia, ovvero si tratta di due parole *omografe non omofone per fonema*, come «vènti» e «vénti» che hanno due significati diversi a seconda che la *e* sia chiusa o aperta (*omografe non omofone per accento*

sono ad esempio le due parole «sùbito» e «subito», qui il significato cambia con lo spostamento dell'accento su un'altra vocale, dalla «u» alla «i»).

A proposito di «vènti» e «vénti», circolava durante il regime fascista questa barzelletta:

Mussolini telefona al maresciallo Graziani in Africa e grida: “Perché avete fermato la nostra avanzata?”

Risponde Graziani: “Sono arrivati i monsoni”.

Mussolini: “Sterminateli!”

Graziani: “Ma sono venti [vènti]!”

Mussolini: “E avete paura di venti [vénti] straccioni negri? Fossero anche ventimila, sterminateli!”

Dunque la parola LEGGERE, scritta senza accento, può dar luogo a una doppia lettura: può essere *lèggere* in quanto azione della lettura, ovvero riconoscimento di segni della scrittura, e *leggère* in quanto elementi dotati di leggerezza.

Io mi occuperò delle parole *leggère*, cioè della leggerezza delle parole. Il che presuppone che in qualche modo le parole, come i chiodi, i mattoni (di cui parlerò dopo) o altri oggetti, abbiano un loro peso, e si possano pesare. In effetti nel linguaggio comune si dice: «Cerca di pesare le parole» che significa: «misurare, valutare con prudenza ciò che si dice, tenendo conto degli effetti che questo può produrre sull'interlocutore: è molto suscettibile, con lui bisogna pesare le parole».

Voglio partire da un racconto di Tommaso Landolfi che s'intitola *Da «La melotecnica esposta al popolo»* (1942), dove la *melotecnica* è uno studio dettagliato su peso, consistenza, colore e su altre particolarità fisiche delle note emesse da una gola umana. Il peso delle note, spiega il conferenziere Landolfi, cambia a secondo della bravura e della potenza dei cantanti. Si è calcolato, ad esempio, mediante appositi apparecchi, che “un *do* di centro del celebre basso Maini pesasse 14 tonnellate in cifra tonda”. Il peso delle voci tenorili e delle femminili in generale è in media assai più esiguo, mentre medio è quello delle note baritonali: “i centri d'un Tamagno s'aggiravano fra le 3 e le 7 tonnellate al massimo. Una sola contralto, la celebre Publinska, raggiunse in un'emissione isolata le 10 tonn.”. Dotate di grande elasticità e fluidità, le note possono conservare, anche a una certa distanza dalla bocca del cantante e in determinate posizioni, una parte del loro peso e della loro compattezza originaria. In alcuni rari casi possono addirittura presentarsi più dure del ferro e costituire una vera e propria minaccia per gli ascoltatori e per gli stessi artisti, ragione per cui questi ultimi si preoccupano di emetterle verso l'alto o al disopra delle teste degli ascoltatori e dei compagni. Durante l'esecuzione di un'opera di Verdi, un tenore sbadato colpì il baritono che stava eseguendo con lui un duetto con un *si naturale*, emesso con tale precisione e forza timbrica, da uccidere l'infelice. Vi sono cattivi cantanti che non riescono a espellere interamente la nota così che questa rimane “a metà nell'interno del cantante stesso”.

Il colore delle note, diverso a secondo della loro altezza, intensità e giustezza, è apprezzabile solo se nell'atmosfera siano diffusi vapori di bario e di sodio e luce radente. Le note si presentano in generale come “una sostanza gassoliquescente biancastra, dotata di una vaga fluorescenza”. Le note alte, o acute, mostrano “un'insistente tendenza all'azzurro tenero, ma possono tuttavia apparire persino vagamente vermiglie o verdognole in determinati casi; le centro-basse offrono allo sguardo una gamma sempre più cupa a misura che si procede verso il registro profondo e si aggirano in generale sui colori detti dai pittori golapiccione o verdebruciato o verdefogliamorta (fino a un certo limite, oltre il quale di nuovo schiariscono), ma possono in determinati casi assumere una brillante colorazione grigio-perlacea. Le note sovracute (o ultracute) appaiono il più delle volte fortemente decolorate e di un candore abbagliante; mentre le subbasse (o infrabasse), sebbene più chiare delle centrobasse e persino delle centracute, sembrano orientarsi costantemente verso un bigio unito e smorto, bassissimo di tono e alquanto fumoso”. Le qualità dei colori sono influenzate anche dalla qualità delle voci. Ad esempio la voce del famoso tenore di grazia spagnolo Gayarra è punteggiata di note i cui toni dominanti appaiono di un rosapallido, di un verde tenue e vaporoso, di un celeste brillante e delicato, di velature d'avorio e di sfumature di biondo; un *fa* del grande basso De Angeli

è invece quasi completamente nero, con solo qualche zona d'un cupo e funebre rossocardinale. Al contrario il *fa* sovracuto dell'eccelsa soprano Buliceva sembra fosse del tutto bianco, incandescente e vivido al punto da riuscire insostenibile allo sguardo. Tanto più giusta è una nota e tanto più vivo brillante e sonoro risulta il suo colore, ne consegue che una nota comunque sbagliata resta sempre, per quanto poderosa, sorda di tono e, come dicono i pittori, matta.

Le note emesse da gola umana hanno inoltre un loro proprio sapore o gusto (nella maggior parte amaro), un odore (dal più gradevole al più sgradevole), un calore (le note sono dotate di forti proprietà termiche), una forma (in genere vaga, ma anche sferica, cubica, icosaedrica, che è la forma di un poliedro con venti facce, ecc.) e infine una composizione chimica (formata da alcuni metalli nobili, come oro, argento, platino, da alcuni gas lievi, come idrogeno, elio, ecc., e da due elementi ignoti battezzati dall'azerbaigiano Onisammot Iflodnal (il nome dello scrittore all'incontrario) *Cinodium Oniflium* e *Ippodium O.*, con simboli *Cnf.* e *Cpf.*

La *melotecnica* di Landolfi ci ricorda che il linguaggio è musica, fatto di suoni, basti pensare alle onomatopее. Diceva Manganeli: «Personalmente, credo che le parole siano certamente un suono, ma non sono sicuro che abbiano un significato». In letteratura esistono numerosi linguaggi musicali in senso stretto, ovvero sistemi di comunicazione basati sulle note musicali. Fin dall'antichità, la musica è considerata un linguaggio "puro", insieme a quello matematico, dotato del carattere di universalità e quindi libero dalle ambiguità delle lingue locali. Fra i molti linguaggi musicali inventati mi piace citare quello delle classi superiori della Luna che comunicano i loro pensieri attraverso una differenza di toni non articolati, raccontato da Savinien de Cyrano de Bergerac nel romanzo *L'altro mondo ovvero Stati e imperi della Luna* (*L'Autre Monde ou les États et Empires de la Lune*), pubblicato postumo nel 1657, dove si legge:

Dovete sapere che in quel paese [la Luna, n.d.r.] si usano due lingue, delle quali una è riservata ai grandi e l'altra al popolo.

Quella dei grandi non è altro che una differenza di toni non articolati, press'a poco simile alla nostra musica, quando non vi sono aggiunte le parole. È certamente un'invenzione nell'insieme molto utile e gradevole; perché quando sono stanchi di parlare o quando non si degnano di abbassare la bocca a tale uso, prendono ora un liuto, ora un altro strumento di cui si servono altrettanto bene che della voce per comunicarsi i pensieri; di modo che possono incontrarsi a volte più di quindici o venti persone per discutere su un argomento di teologia, o sulle difficoltà di un processo, e lo fanno con il più armonioso concerto che sappia allietare l'orecchio.

Se gli abitanti della Luna parlano un linguaggio musicale, i loro libri non possono che essere "sonori". Ecco come Cyrano de Bergerac spiega la natura di alcuni volumi scritti in lingua lunare:

All'apertura della scatola, trovai dentro un non so che di metallico quasi in tutto simile ai nostri orologi, pieno di un numero infinito di piccole molle e congegni impercettibili. Effettivamente è un libro, ma un libro prodigioso che non ha né fogli né caratteri. Insomma è un libro dove, per leggere, gli occhi non servono, ma si ha bisogno solo degli orecchi. Quando qualcuno dunque desidera leggere, carica, con una gran quantità di ogni specie di chiavi, quella macchina, poi volge l'ago sul capitolo che desidera ascoltare, e subito escono da quel congegno come dalla bocca di un uomo, o da uno strumento musicale, tutti suoni distinti e differenti che servono, tra i notabili della Luna, all'espressione del linguaggio.

Con questa descrizione del 1657, Cyrano de Bergerac precorre la nascita del grammofono, invenzione del 1887.

Le caratteristiche fisiche che Landolfi attribuisce alle note potremo estenderle alle parole che, come diceva il filosofo Ludwig Wittgenstein, sono immaginabili come degli utensili: «Pensa agli strumenti che si trovano in una cassetta di utensili. – scrive Wittgenstein nelle sue *Ricerche filosofiche*. – Quanto differenti sono le funzioni di questi oggetti, tanto differenti sono le funzioni delle parole. (E ci sono somiglianze qua e là.)».

Le note, fra le altre qualità, hanno un colore, afferma Landolfi. C'è una famosa poesia di Arthur Rimbaud, *Vocali* (Voyelles), che inizia così:

A nera, E bianca, I rossa, U verde, O blu: vocali,
Io dirò un giorno i vostri ascosi nascimenti:

Rimbaud si è inventato i colori delle vocali, in modo fantastico, poetico, precisando quale sensazione è suggerita da ogni colore. Il nero è un colore funebre, il bianco è associato alla freschezza e alla purezza, il rosso allo splendore e alla violenza, il verde è un colore riposante, che fa pensare alla quiete, alla calma meditativa, il blu è il colore dei cieli.

Le lettere o le parole non hanno solo un colore. Parlando delle sue *Fanfole* (1966), poesie con parole inventate, inesistenti, che hanno perduto il loro significato e sono rimaste solo come puri suoni, scintille musicali (*Ci son dei giorni smègi e lombidiosi / col cielo dagro e un fonzero gongruto / ci son meriggi gnàlidi e budriosi / che plògidan sul mondo infrangelluto*), Fosco Maraini paragona la parola a una caramella, che si può rigirare, rivoltare tra lingua e palato con voluttà per gustarne i valori cromatici e tattili, i sapori e gli umori, la pelle e il profumo, come le note del Landolfi. Si scoprono allora, precisa Maraini, parole tonde e gialle, lunghe e calde, voluttuose e lisce, oppure parole polverose e bigie, sfilacciate e verdi, parole a pallini e salate, parole massicce, fredde, nerastre, indigeste, agosciose.

A proposito del sapore delle parole, le avanguardie artistiche hanno creato delle opere d'arte verbo-visive da mangiare. Ad esempio nel 1976 Carlo Belloli, esponente dell'ultima generazione di poeti legati al Futurismo, ha realizzato dei *poemi commestibili* offerti dallo studio Santandrea di Milano in occasione dell'esposizione «Omaggio a Carlo Belloli precursore della poesia visuale e concreta». Questi poemi, scrive Belloli, «potevano considerarsi "pagine d'artista" e vennero divorati dagli invitati alla vernice della mostra come parole di dessert».

Lamberto Pignotti, uno dei padri fondatori del movimento noto come «poesia visiva», ha creato delle poesie da masticare:



Sempre guardando alle qualità fisiche delle parole, esistono delle parole gelate, di ghiaccio. Ne parla François Rabelais nel quarto libro di *Gargantua e Pantagruelle*. Prima di arrivare all'isola di Messer Gaster ("lo stomaco"), Pantagruelle e Panurgo fanno una strana esperienza. Mentre si trovano al confine col mar Glaciale, avvertono passare nell'aria suoni misteriosi, che corrispondono a parole che al sopraggiungere dell'inverno si sono "congelate", rapprese al freddo dell'aria e quindi non vengono comprese. Divenute oggetti fisici, le parole non hanno più alcun significato, non hanno più il potere di comunicare messaggi. L'unica alternativa a esse rimane allora il silenzio, invocato da Pantagruelle: «Vender parole è cosa da avvocati... Vi venderei piuttosto un po' di silenzio».

Un artista contemporaneo, lo scultore Stefano Bianco, ha “scritto” un romanzo, intitolato in tedesco *Ein ziegelstein*, cioè «Un mattone»; il sottotitolo, davvero geniale, è «romanzo edificante». Il libro d’artista, con tanto di copertina bianca rigida, è davvero un mattone: in questo caso uno s’immagina che le parole di questo romanzo siano pesanti, gravi, come un mattone appunto:



Nel romanzo di Michele Mari *Tutto il ferro della torre Eiffel* (Einaudi 2002), Walter Benjamin va in un passage parigino (galleria coperta) alla ricerca della casa di Louis-Ferdinand Céline, la trova e scopre che ora è una bottega cinese dove si vendono le merci più disparate: soia, canfora, stringhe, riso, lenticchie, candele. Sopra la bottega, in un abitacolo angusto e oscuro, abita un nano che chiama Benjamin e gli porge un piccolo scatolino di latta, di quelli che gli entomologi adoperano per trasportare gli insetti. Benjamin apre lo scatolino: dentro, adagiate sopra un letto di bambagia, ci sono tre minuscole sfere nere, ognuna non più grande di un pallino da caccia. Il nano riferisce a Benjamin che sono i tre puntini di Céline, gli originali, non sono una copia, lui li vende a 30 franchi l’uno. Sono la più grande invenzione del secolo, per quel che riguarda la letteratura, sostiene il nano per invogliare Benjamin a concludere l’affare.

C'incamminammo verso la stazione... Ci eclissammo alla chetichella mentre lo zio stava ancora tortoreggiando... Ma mio padre non era per nulla contento... Specie se ci ripensava... Masticcava amaro, dentro di sè... Non si perdonava di non avergli detto il fatto suo... Non aveva avuto il coraggio. Ci tornammo ancora una volta. Aveva una nuova barchetta con tanto di vela, Arthur... e perfino con una trinchettina a prua... Bordeggiava cantando «Sole mio». Destava molti echi sui Renai con la sua bella canzone. Era beato... Il babbo era al limite della sopportazione... Così non si poteva andare avanti... Molto prima dell'aperitivo ce ne filammo via come merdosi... Nessuno ci notò... Non ci andammo mai più a trovarlo... Frequentarlo era diventato impossibile... Ci frastornava...

(Il brano è tratto da Louis-Ferdinand Céline, *Morte a credito*, traduzione di Giorgio Caproni, Tea 1997, p. 99.)



I puntini di Louis-Ferdinand Céline

Torniamo ora al tema della leggerezza. In materia di leggerezza, non si può non partire da una delle lezioni americane che Italo Calvino ha dedicato proprio a questo argomento (Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti 1988). La definizione complessiva per il mio lavoro, scrive Calvino, si risolve in questo: la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere alla struttura del racconto e al linguaggio. Per Calvino la leggerezza è un valore anziché un difetto.

Questo concetto della leggerezza come sottrazione di peso mi ha fatto venire in mente quello che ha detto Giorgio Manganelli a proposito dei raccontini di *Centuria* (Rizzoli 1979) in un'intervista a Stefano Giovanardi: queste «centurie» sono come romanzi (il sottotitolo del libro è «cento piccoli romanzi fiume») a cui sia stata tolta tutta l'aria; da qui la bizzarra definizione di romanzo offerta da Manganelli, provocatore di professione: *quaranta righe più due metri cubi di aria*. In *Centuria*, dice Manganelli, ho lasciato solo le quaranta righe.

A proposito: come potremmo rappresentare la parola «leggere» dal punto di vista visivo? Una mia proposta è questa:

e é e

l g g r

Ma si potrebbe anche rappresentare, la leggerezza della scrittura, prendendo due fogli A4 (sui fogli in genere si scrive, sono perciò adeguati a simboleggiare la scrittura), si spillano le due estremità in modo da formare una sorta di uccello che, agitato su una mano, ricorda il movimento del volo. Uno scrittore svizzero, Ludwig Hohl, autore fra l'altro di un romanzo breve, *La salita*, un gioiello di rigore stilistico, sosteneva che la scrittura deve essere «più leggera di un pezzo di carta» (dal 1937 fino alla morte, avvenuta nel 1980, Hohl visse a Ginevra praticamente rinchiuso in una cantina).



Torniamo a Calvino e alla sua «lezione americana». La leggerezza per Calvino è associata con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso. Ci sono almeno tre accezioni diverse della leggerezza, precisa Calvino:

- 1) un alleggerimento del linguaggio grazie al quale i significati assumono una consistenza rarefatta, senza peso;
- 2) la narrazione di un ragionamento o di un processo psicologico in cui agiscono elementi sottili e impercettibili, o una qualunque descrizione che comporta un alto grado di astrazione;
- 3) un'immagine figurale con cui la leggerezza assume un valore emblematico: ad esempio quando in una novella di Boccaccio c'è Guido Cavalcanti che volteggia con le sue smilze gambe sopra la pietra tombale.

A proposito della leggerezza Calvino porta una serie di esempi, fra cui i vari sistemi escogitati da Cyrano de Bergerac per salire sulla luna, uno più ingegnoso dell'altro: con fiale piene di rugiada che evaporano al sole; unendosi di midollo di bue che viene abitualmente succhiato dalla luna; con una palla calamitata lanciata in aria verticalmente ripetute volte da una navicella.

Per rappresentare la felicità, aspirazione irraggiungibile, Leopardi – ricorda Calvino – utilizza alcune immagini di leggerezza: gli uccelli, una voce femminile che canta da una finestra, la trasparenza dell'aria, e soprattutto la luna: e qui Calvino riporta una serie di versi leopardiani dedicati alla luna fra cui il famoso «Che fai tu, luna, in ciel? Dimmi che fai/ silenziosa luna?» In un primo momento, rivela Calvino, lui voleva dedicare questa conferenza sulla leggerezza tutta alla luna, seguire le apparizioni della luna nelle letterature d'ogni tempo e paese. Poi ha deciso che la luna andava lasciata tutta a Leopardi.

In conclusione, Calvino sottolinea come la ricerca della leggerezza sia nient'altro che una reazione al peso di vivere, all'«Ineluttabile Pesantezza del Vivere», parafrasando Milan Kundera.

La leggerezza si coniuga anche con la brevità. In un'altra lezione americana, quella dedicata alla «rapidità», Calvino confessa che avrebbe voluto mettere insieme una collezione di racconti di una sola frase, o di una sola riga, se possibile, come il racconto dello scrittore guatemalteco Augusto Monterroso che recita: «Quando si svegliò, il dinosauro era ancora lì».

Esistono varie antologie di racconti brevi, una (citata anche da Calvino) l'hanno confezionata Borges e Bioy Casares (Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, *Racconti brevi e straordinari*, traduzione di Gianni Guadalupi, Franco Maria Ricci 1973), un'altra, intitolata *I racconti più brevi*

del mondo, è a cura di Gianni Toti (Edizioni Fahrenheit 451 1993) dov'è riportata anche una *Pagina vuota* dello scrittore ungherese István Örkény, un racconto tratto dalle sue *Novelle da un minuto*, composto realmente da una pagina bianca e da questa nota a piè di pagina: «Questa “pagina vuota” parla di cose che non esistono oppure di cose che esistono, ma sulle quali l'autore non ha niente da dire» (István Örkény, *Novelle da un minuto*, edizione italiana a cura di Gianpiero Cavaglia, edizioni e/o 1988, p. 108).

Voglio ricordare anche, tra i tanti esempi possibili di brevità narrativa, i *Racconti in un palmo di mano* di Kawabata Yasunari, premio Nobel per la letteratura del 1968, trentacinque racconti «in miniatura», nati per dare colori e forme a un'emozione istantanea (Kawabata Yasunari, *Racconti in un palmo di mano. Suggestioni e artifici*, traduzione dal giapponese di Ornella Civardi, Marsilio 1990).

Quello che segue s'intitola *Il porto*:

Il porto, qui, è uno strano porto.

Mogli e ragazze «rispettabili» vengono alla pensione. E durante la permanenza dei clienti anche le donne vi alloggiano. Si levano la mattina, e poi a colazione insieme e insieme a passeggio. Proprio come Coppiette in luna di miele...

Nondimeno, se chiedi d'accompagnarle anche solo alle vicine terme, le donne inclinano il capo, ci pensano su. Però se proponi di prendere in affitto una casa al porto, quando la donna è una ragazza, di solito dice felice:

«Vengo a farti da moglie. Se non è un periodo troppo lungo. Se non sono sei mesi o un anno».

Lui faceva i bagagli in fretta, che doveva imbarcarsi quel mattino, quando la donna che l'aiutava disse:

«Non me la scriveresti una lettera?».

«Cosa? Adesso?».

«Ma ormai smetto di essere la tua donna, no? Perciò puoi anche farlo. Il tempo che ti sei fermato qui non ti son sempre stata al fianco? Ho forse fatto qualcosa di male? Eppure ormai smetto d'esser la tua donna».

«D'accordo, d'accordo» disse lui, e le scrisse una lettera indirizzata a un uomo. Probabilmente un altro, come lui, ch'era stato una quindicina di giorni nella stessa pensione con questa donna.

«Anche a me manderai una lettera? Un mattino che qualcun altro s'imbarca. Nel momento che smetterai d'esser la donna di qualcun altro».

A proposito di brevità non si possono dimenticare i *Romanzi in tre righe* di Félix Fénéon, circa millecinquecento micro-romanzi scritti senza mai firmarli per il quotidiano «Le Matin» dallo scrittore francese che aderì al movimento anarchico fin dal 1886 e nel 1894 subì un processo con l'accusa di aver compiuto un attentato dinamitardo, dal quale ne uscì completamente scagionato (Félix Fénéon, *Romanzi in tre righe*, a cura di Matteo Codignola, Adelphi 2009).

Ecco tre esempi di «mini-romanzi» di Fénéon:

In un cabaret di boulevard Rochechouart una giovane creatura della notte ha colpito con un'ascia A. Renaudy. Subito dopo si è allontanata.

Harold Bauer e Casals si esibiscono oggi in concerto a Saint-Sébastien. A seguire, non è escluso che si battono a duello.

Il tribunale dei minori di Costantina ha spedito in riformatorio un fauno quattordicenne, reo di avere fatto propria, a forza, una maltese molto antica.

Fra gli scrittori di racconti brevi quello che preferisco è Sławomir Mrożek, uno scrittore polacco che con delicato e pungente umorismo, nei racconti e nel teatro, ha trattato i temi più urgenti della nostra contraddittoria esistenza.

Riporto di Mrożek il racconto *La rivoluzione* (da *La vita da principianti. Un ABC senza tempo*, con disegni di Chaval, traduzione di Giovanna Agabio, a cura di Daniel Keel e Daniel Kampa, postfazione di Jan Sidney, Bompiani 2015, pp. 23-27):

Nella mia stanza il letto era qui, l'armadio là e il tavolo al centro.

Finché lo trovai noioso. Spostai il letto di là e l'armadio di qui.

Per un po' sentii il flusso stimolante del nuovo. Ma dopo un po' di tempo – di nuovo noia.

Giunsi alla conclusione che la fonte della noia era il tavolo o piuttosto la sua posizione centrale invariata.

Per cui spostai il tavolo di là e il letto al centro. Non conformista.

Il nuovo rinnovato mi stimolò di nuovo, e finché durò fui soddisfatto della scomodità non conformista che ne conseguiva. In effetti così non potevo più dormire con il viso rivolto verso la parete, da sempre la mia posizione preferita.

Tuttavia dopo un po' il nuovo smise di essere nuovo, rimase soltanto la scomodità. Perciò spinsi il letto di qui e l'armadio al centro.

Finalmente un cambiamento radicale. Perché l'armadio al centro della stanza era più che non conformista. Addirittura avanguardista.

Ma dopo qualche tempo... Ah, se solo non ci fosse questo "dopo qualche tempo"! In breve, anche l'armadio al centro della stanza per me smise di essere qualcosa di nuovo e d'inconsueto.

Bisognava arrivare a una rottura, prendere una decisione di massima. Se nell'ambito concesso non è possibile un cambiamento vero e proprio, bisogna uscire da quell'ambito. Se il nonconformismo non basta, se l'avanguardismo è inefficace, bisogna passare alla rivoluzione.

Decisi di dormire nell'armadio. Chiunque abbia tentato una volta di dormire nell'armadio in piedi, sa che in questa posizione scomoda è assolutamente impossibile addormentarsi, per non parlare poi del formicolio ai piedi e dei dolori alla schiena.

Sì, era la decisione giusta. Il successo, vittoria piena. Perché questa volta non subentrò neppure il ben noto effetto di "dopo qualche tempo". Dopo qualche tempo non solo non mi abituai al cambiamento, il cambiamento rimase un cambiamento, al contrario, lo sentii sempre più fortemente, perché con il passar del tempo i dolori divennero più forti.

Tutto quindi sarebbe stato perfetto se la mia capacità di resistenza psichica non avesse rivelato i suoi limiti. Una notte non resistetti più. Abbandonai l'armadio e mi sdraiai a letto.

Mi svegliai dopo tre giri completi d'orologio. Poi spinsi l'armadio contro la parete e il tavolo al centro, perché l'armadio in mezzo alla stanza mi dava fastidio.

Adesso il letto è di nuovo qui, l'armadio di nuovo là e il tavolo al centro. Quando la noia mi assale, ricordo i tempi in cui ero un rivoluzionario.

Una curiosità che, in un certo senso, riguarda le forme brevi di scrittura. Esiste un dizionario (sì, proprio un dizionario) di più di 200 pagine, scritto da Craig Conley, un insegnante definito lo studioso più creativo e diligente d'America di lettere, parole e segni di punteggiatura, un fanatico della lingua, un dizionario intitolato *One letter words. A dictionary*, che contiene oltre mille sorprendenti definizioni associate a ogni singola lettera dell'alfabeto inglese (Craig Conley, *One letter words. A dictionary*, HarperCollins Publishers 2005). La prima e l'ultima lettera del *One letter words. A dictionary* sono queste:

A IN PRINT AND PROVERB

1. (phrase) *A per se* means "a by itself makes the word a."
2. (phrase) *Not to know A from B* means to be ignorant. "How are your brains?" "I know A from B and two plus two," I answered him. "That'll do. The rest you can learn."—Karen Cushman, *Matilda Bone*
3. (phrase) *Not to know A from a windmill*, a popular expression until the nineteenth century, means to be ignorant. [Mid-fifteenth-century poet Friar Daw Topias's] characterization of himself as . . . not knowing an "a" from a windmill or a "b" from a bull's foot seems to go beyond the conventional modesty topos of other writers. —James Dean, *Six Ecclesiastical Satires*
4. (in literature) *A, black hairy corset of dazzling flies/Who boom around cruel stenches,/Gulfs of darkness* —Arthur Rimbaud, "Vowels"
5. (in literature) Nathaniel Hawthorne's *Scarlet Letter* concerns a woman condemned to wear an *A* (for the crime of adultery) embroidered on her breast. Any woman wearing such a letter was shunned by society. Here's what Hawthorne writes in the first chapter: "On the breast of her gown, in red cloth, surrounded with elaborate embroidery and fantastic flourishes of gold thread, appeared the letter A." The description makes it seem beautiful—doesn't that make the symbolic meaning all the more serious and chilling? *After all, A is really harmless enough, even if A is the scarlet letter.* —William H. Gass, *The Tunnel*



Z IN PRINT AND PROVERB

1. (in literature) *"In the purple distance neatly scripted alphabet vultures with Zs for eyes soared in the thermals swirling over and around an alphabet volcano spewing what appeared to be incomplete, fractured sentences and clustered gobs of words that were half submerged in a river of blood red lava."*—George C. Chesbro, *The Language of Cannibals*
2. (in literature) *"Thou whoreson zed! / thou unnecessary letter!"*—William Shakespeare, *King Lear*, II.ii.65.
3. (in literature) *Z Was Zapped* is the name of a 1987 play in twenty-six acts, by Chris Van Allsburg.
4. (in literature) *As a high level of thought, reached via the near-genius ability to repeat every letter of the alphabet from A to Z accurately in order: "How many men in a thousand million, he asked himself, reach Z after all? . . . One in a generation. Is he to be blamed then if he is not that one?"*—Virginia Woolf, *To the Lighthouse*
5. (in literature) *As a letter of the alphabet with dynamic energy: "[T]he letter Z has a dynamic energy to it, and it is the diagonal line connecting the two short horizontal lines that creates that energy."*—Brenda Tharp, *Creative Nature & Outdoor Photography*
6. (in literature) *"Z is lightning, the sign of God."*—Victor Hugo, quoted in *ABZ* by Mel Gooding
7. (in film) *Alphabet Zelda* is a 2004 short film by Eva Saks about a little girl's hunt for the letter Z. The film was created for the *Sesame Street* television program.



Per le forme brevi in teatro mi limito a segnalare il «Teatro futurista sintetico» e le *Tragedie in due battute* di Achille Campanile.

Nel 1915, in opposizione al teatro contemporaneo, definito prolisso, analitico, psicologico, statico, ammuffito, pacifista e neutralista, esce *Il manifesto del Teatro futurista sintetico* di Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli e Bruno Corra. Per i firmatari il nuovo teatro dev'essere: «sintetico», «atecnico» (al contrario della scrittura drammatica del teatro borghese, naturalista e tecnica), «dinamico» e «simultaneo» («cioè nato dall'improvvisazione, dalla fulminea intuizione, dall'attualità suggestionante e rivelatrice»), «autonomo», cioè svincolato dalla tradizione, «alogico» e «irreale».

Nascono così le cosiddette «sintesi futuriste», azioni teatrali rapidissime, che dovevano «stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli».

Le «sintesi» non devono fotografare la realtà, ma combinare «a capriccio» elementi tratti dalla realtà. In *Il teatrino dell'amore*, un dramma di oggetti di Marinetti, per esempio, si assiste a un dialogo tra un buffet e una credenza. In *Le basi*, altro dramma marinettiano, in scena appaiono solo i piedi degli interpreti.

Nelle «sintesi futuriste» i dialoghi sono ridotti al minimo (dalle otto alle dieci battute), in molti casi il «discorso» è affidato ai suoni, ai ritmi, alle luci, agli oggetti in scena (Mario Verdone, *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste*, Officina Edizioni 1970).

Di Guglielmo Jannelli e Luciano Nicastro vediamo questa *Sintesi delle sintesi*:

Scena vuota: lungo corridoio bujo in fondo al quale guizza a tratti un lumicino rosso, lontanissimo.
Poi, una scia di luce bianca si svolgerà, come un tappeto, lungo il corridojo.
5 secondi.
Una revolverata. Urla. Rumori.
Grida confuse.
Pausa.
Una fresca risata di donna.
Contemporaneamente, una porta, in fondo, si spalancherà d'un colpo violentando la platea di luce massiccia.
Il sipario si stacca,
e piomba.

Rappresentate per la prima volta intorno al 1925, le *Tragedie in due battute* di Achille Campanile sono fra le prime sue opere (la sua prima tragedia in due battute esce nel 1924 sul «Corriere Italiano» diretto da Filippo Filippelli, personaggio che quello stesso anno sarà coinvolto nel delitto Matteotti; secondo quanto scrive lo stesso Campanile in *Autoritratto* la prima tragedia in due battute sarebbe stata *Le Due Locomotive*, dove una Prima Locomotiva dice alla Seconda: «Le dà fastidio il fumo?», e la Seconda Locomotiva risponde: «Per carità, s'immagini, fumi pure. Fumo anch'io»).

Le tragedie in due battute sono piccoli atti, sceneggiati per il teatro, composti da un titolo, che spesso gioca un ruolo fondamentale, e da un numero irrisorio di battute. Si è detto che le *Tragedie in due battute* portano alle estreme conseguenze gli esperimenti provocatori del teatro sintetico di Marinetti e anticipano di una trentina d'anni il teatro del silenzio assoluto di Beckett (c'è una tragedia in due battute che s'intitola *Il silenzio è il più gran disprezzo*, dove un tale dice a un altro: «Lei è un grande imbecille!», e l'altro tace).

Per Masolino D'Amico queste tragedie campaniliane sono «un monumento, forse insuperabile, alla brevità».

LA MALIARDA E I VIZIOSI

Personaggi:

IL PRIMO SIGNORE

IL SECONDO SIGNORE

La scena si svolge in un luogo qualunque, dove i due s'incontrano.
All'alzarsi del sipario i due stanno conversando.

IL PRIMO SIGNORE

E che fa la tale?

IL SECONDO SIGNORE

Si dice che seduce sedici sudici sadici.

(*Sipario*)

QUANDO NACQUE LA CURIOSITÀ

Personaggi:

IL PADRE DELLA CURIOSITÀ
L'INFERMIERA

La scena rappresenta il corridoio d'una clinica per gestanti. Porte da una parte e dall'altra. Passano silenziosi carrelli su ruote di gomme con medicinali e bende, spinti da infermiere. All'alzarsi del sipario è in scena IL PADRE DELLA CURIOSITÀ. In una delle camere è sua moglie che sta per dare alla luce il sospirato erede. Nell'attesa del lieto evento IL PADRE passeggia nervosamente in preda a un'ansia che è più facile immaginare che descrivere. Egli tende l'orecchio cercando di afferrare le voci e di capire se tutto si svolga felicemente. A un certo punto s'apre la porta della camera dov'è sua moglie e vien fuori un'infermiera. Il suo viso ilare dice chiaro che ancora una volta s'è manifestato coi più lieti risultati il dolce mistero della natività.

IL PADRE DELLA CURIOSITÀ

ansioso: Bè?

L'INFERMIERA

con un dolce sorriso: È femmina.

(Sipario)

DRAMMA INCONSISTENTE

Personaggi:

NESSUNO

La scena si svolge in nessun luogo.

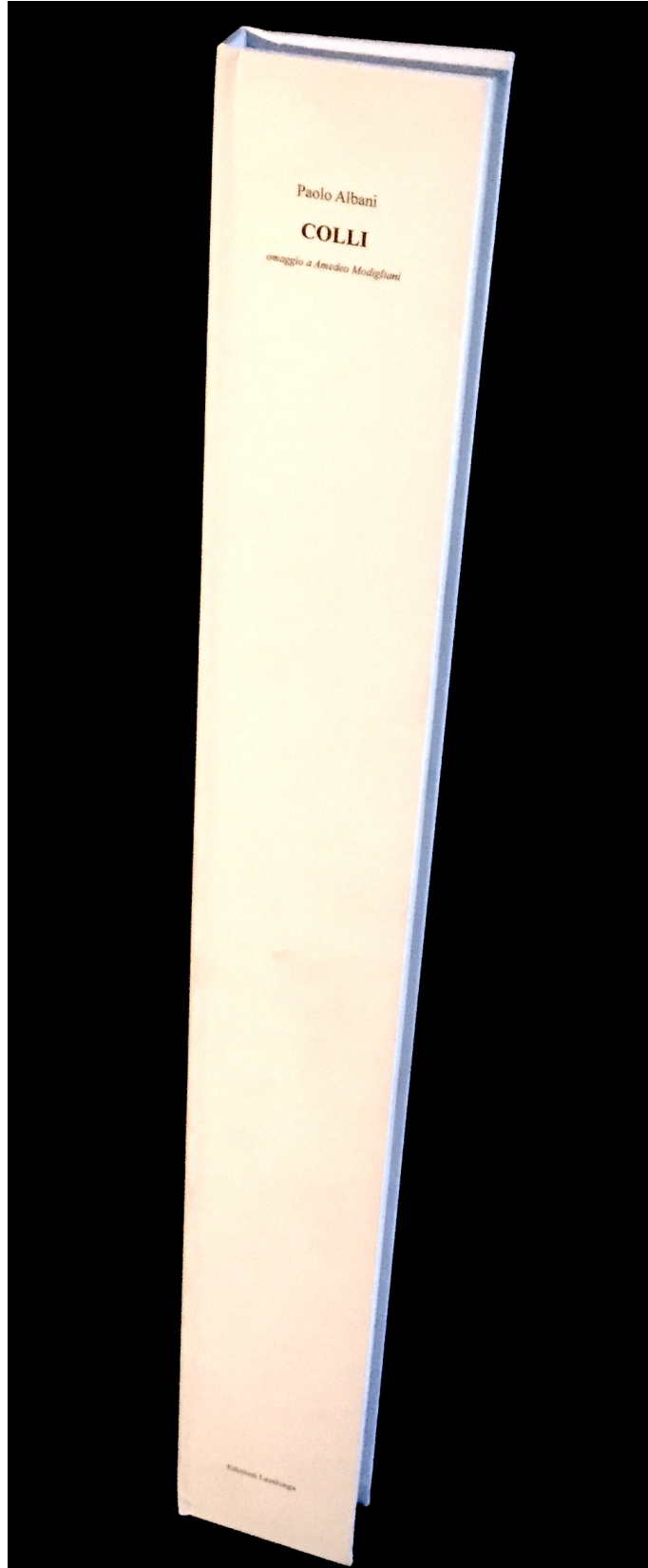
NESSUNO

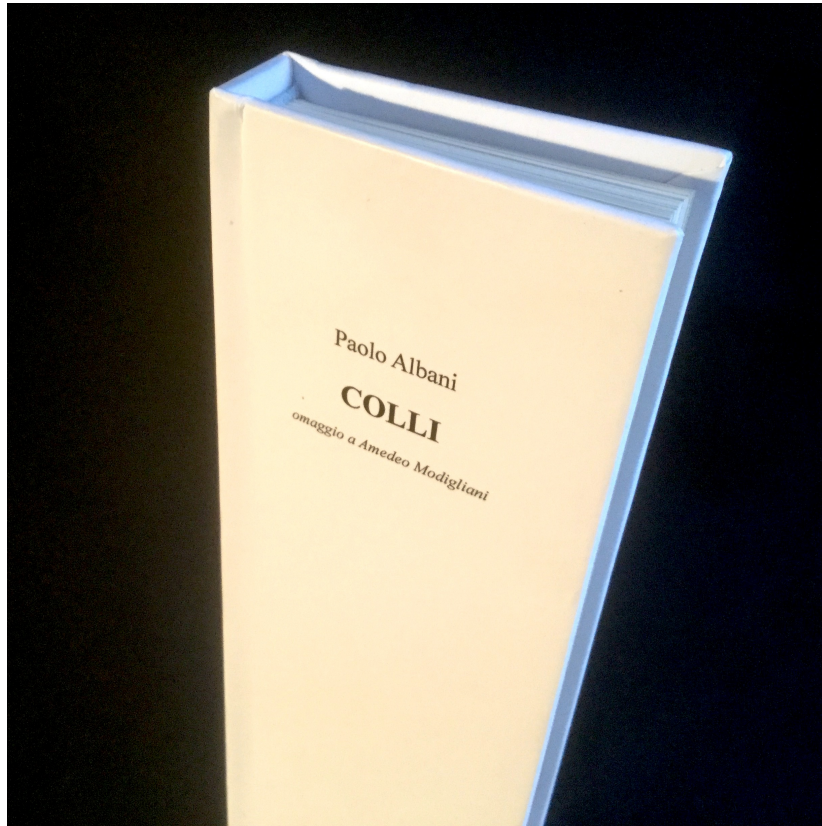
tace.

Voglio concludere questo intervento sulla leggerezza con un omaggio ai lunghi colli di donna di Amedeo Modigliani. Com'è noto, Modigliani s'ispirò per i colli lunghi alle maschere di legno africane, con volti caratterizzati da grandi occhi vuoti, nasi stilizzati e schiacciati e colli elegantissimi allungati. Con questa iperbole, Modigliani voleva sottolineare la flessuosità e diversità

del genere femminile, che può assurgere, attraverso la bellezza, a mete elevate, spirituali, e distaccarsi dalla banale realtà di tutti i giorni. Dunque il collo lungo, tanto amato da Modi, altro non è che una allegoria della perfezione, stilistica e morale, un tratto connotativo del sublime e della leggerezza.

In omaggio ai colli di Modigliani, nel 2016 ho creato un libro che s'intitola appunto *Colli*, un libro rilegato lungo 66 centimetri, largo 8,7 e profondo 2,2:





Nella quarta di copertina, a proposito delle qualità fisiche delle parole, è scritto che «Le parole di questo libro fanno pensare all'aroma di un caffè lungo»:

