# LE FRONTIERE DELLA PEDAGOGIA

*a cura di Salvatore Colazzo*

La collana intende esplorare territori epistemologici liminari, che pongono la pedagogia in una dimensione interrogativa sul suo statuto e la spingono al confronto con domini disciplinari prossimi e lontani, nell'ansia di leggere l'attualità e di disegnare i nuovi impegni educativi che scaturiscono da una complessità, quella dell'era che viviamo, che esige di essere interpretata con categorie concettuali rinnovate.
Vuole anche ospitare contributi di chi da altri lidi della conoscenza guarda con curiosità e interesse alla pedagogia e alle sue elaborazioni scientifiche, alla ricerca di un dialogo produttivo.
Nella convinzione che l'identità non possa che essere un processo che scaturisce dalla ricorsività delle relazioni che si stabiliscono con l'alterità, la collana vuole proporsi come il luogo in cui si realizzano nuove ibridazioni, prove di ardite elaborazioni, che aprono alla possibilità di articolare in modo nuovo temi antichi, di individuare nuove problematiche da affrontare pedagogicamente.
In un momento in cui le discipline accademiche sono spinte ad asserragliarsi ognuna nel proprio specifico e i settori all'interno delle discipline ad ispessire i loro confini, si vuole rispondere con un gesto di apertura all'interdisciplinarità, che, ove correttamente intesa, non è confusività, ma arricchimento generativo, che consente di coltivare l'immaginazione, capace di disegnare inediti orizzonti e procurare un allargamento delle frontiere del sapere pedagogico, altrimenti costretto ad una standardizzazione, alla lunga sterile.
Da ciò deriva la scelta del comitato scientifico, che contempla una pluralità di competenze, solo in parte riconducibili a quelle canonicamente pedagogiche.

**Comitato Scientifico**

Giuliana Adamo (*filologa e comparatista*, Trinity College Dublin), Maurizio Agamennone (*etnomusicologo*, Università di Firenze), Luca Bandirali (*critico cinematografico*, DAMS – Università del Salento), Elvira Brattico (*psicologa*, Università di Bari; Aarhus University), Michele Carducci (*costituzionalista*, Università del Salento), Alessandro Distante (*cardiologo*, già professore Università di Pisa, direttore dell'ISBEM, istituto di ricerca bio-medica), Laurent Lwanga Falay (*pedagogista*, Università di Lubumbashi, Repubblica Democratica del Congo), Andrea Gargiulo (*musicista*, Conservatorio "N. Piccinni" di Bari), Alessandro Gentile (*sociologo*, Universidad Zaragoza), Teresa Grange (*pedagogista*, Università della Valle d'Aosta), Roberto Maragliano (*pedagogista*, già docente RomaTre), Laura Marchetti (*pedagogista*, Università Mediterranea di Reggio Calabria), Franca Pinto Minerva (*pedagogista*, già docente Università di Foggia), Giuseppe Mininni (*psicologo*, già professore Università di Bari), Antonio Palmisano (*antropologo*, Università del Salento), Giuseppe Piccioli Resta (*geografo*, Università del Salento), Daniele Pisanò (*microbiologo*, Ospedale "Veris Delli Ponti" di Scorrano, Le), Gianni Nuti (*pedagogista*, Università della Valle d'Aosta), Mario Pireddu (*pedagogista*, Università della Tuscia), Prisco Piscitelli (*epidemiologo*, ricercatore ISBEM), Vittorio Raeli (*giurista*, giudice Corte dei Conti di Bari), Demetrio Ria (*pedagogista*, Università del Salento), Marina Santi (*pedagogista*, Università di Padova), Daniele Stasi (*storico delle dottrine politiche*, Università di Foggia).

Giuliana Adamo

(a cura di)

# DÉSORDRE

## *Futurismi di ieri e di oggi*

*Saggi di*
Paolo Cherchi, Giuliana Adamo, Salvatore Colazzo,
Cosimo Colazzo, Bianca Battilocchi, Marco Sonzogni

ARMANDO
EDITORE

“Désordre” è un progetto culturale di Associazione Culturale “Piazza del Mondo” – Rovereto – www.piazzadelmondo.it

in collaborazione con:

con il contributo di:

Comune di Rovereto

In copertina: immagine di Silvio Cattani, www.silviocattani.it

ISBN: 978-88-6992-963-2
Tutti i diritti riservati – All rights reserved
Copyright © 2021 Armando Armando s.r.l.
Via Leon Pancaldo 26, Roma.

www.armandoeditore.it
segreteria@armando.it – 06/5894525

# Sommario

*Introduzione* 7
Giuliana Adamo

**Disordine ordinato nelle "Selve" rinascimentali** 15
Paolo Cherchi

**Riordinare il disordine: Palazzeschi e le sue poesie giovanili** 41
Giuliana Adamo

**Futurismo giocoso e dilettevole** 68
Salvatore Colazzo

**Il suono futurista e post-futurista. Esplosione del possibile e perdita del futuro** 103
Cosimo Colazzo

**L'officina dei "Tarocchi" di Emilio Villa. Tra iperdeterminazione e indeterminazione** 130
Bianca Battilocchi

***Slithy*. Monologo monotono in 30" per voce maschile in là con gli anni; in sottofondo il rumore dell'acqua che bolle in pentola** 153
Marco Sonzogni

*Autori* 157

# Introduzione

Giuliana Adamo

La associazione culturale non-profit "Piazza del mondo", a cui si deve la realizzazione di questo volume, in questi tempi di Covid-19 e misure anti-Covid ha promosso una serie di iniziative per confrontarsi sull'impatto tra l'uomo e il caos, tra la volontà ordinatrice e il disordine del mondo esterno e interno. Adottando una prospettiva storica si è cominciato a interrogare e riflettere su quanto fatto nel passato quando ci si è trovati in circostanze analoghe. I contributi qui raccolti discutono il rapporto tra il mondo artistico (letteratura, poesia, teatro, musica) e il mondo circostante analizzando alcuni episodi cruciali, dal Rinascimento al Novecento, in cui sono emerse forti criticità storico-culturali che hanno innescato scelte poetiche e artistiche che potessero rappresentare il disordine del tempo attraverso sperimentazioni e soluzioni espressive che potessero stare in qualche modo dietro al flusso sfuggente e imprendibile del Tutto. Nel Cinquecento di cambiamenti epocali, mentre nell'ambito umanistico erano in corso le violente polemiche e gli accesi dibattiti sui nuovi generi letterari (p.es., il *romanzo* come era considerato il poema di Ariosto) che comportavano la messa in discussione del millenario paradigma aristotelico delle unità di luogo, di tempo e di azione, si costituiscono accaniti drappelli di scrittori di *selve*, un genere letterario che già nella denominazione riflette la *wilderness* del mondo che sfugge a regole, prescrizioni, confini. Attitudine che, con balzo di secoli, ritroviamo nell'epoca della *Belle Époque* a inizio Novecento. Laddove – mentre con assordante silenzio, anno dopo anno si disseminavano le cause dell'imminente Grande Guerra –, tutto un fremito da cambio di secolo, fine del vecchio e speranza del nuovo, si diffondeva

trasversalmente e oltre qualunque confine geografico e, soprattutto, i *giovani* artisti con un entusiasmo (poi rivelatosi pernicioso per tanti di loro), si gettavano nella temperie elettrica, veloce, performante della modernità. E per cogliere e riuscire a rendere quello *Zeitgeist* ricorrevano a soluzioni artistiche le più aberrate e aberranti rispetto ai secoli di densa tradizione che volevano lasciarsi alle spalle. Davanti al nuovo che avanza gli irregolari, gli audaci, gli avanguardisti di ogni epoca ricorrono a poetiche di strenuo *désordre*, per necessità storica, volontà di esserci, gesto apotropaico.

Fedele al principio del *post hoc ergo propter hoc*, ricordando che la letteratura nasce dalla letteratura e che l'antichità delle radici ha un suo peso che non si può né ignorare né tralasciare, il presente volume si apre con il saggio di Paolo Cherchi, *Disordine ordinato nelle "Selve" rinascimentali*, dove attraverso parole chiave quali *silva, tassonomia, enciclopedia, encomio paradossale, problemata, cuccagna*, il grande erudito inquadra la poetica del disordine nel particolare ambito del genere della *silva* rinascimentale. La prima parte del saggio di Cherchi chiarisce un assioma di capitale importanza nel nostro dibattito ovvero che «la creazione, incluso quella artistica, è un mettere ordine, armonia, regola, perfezione; pertanto tutto ciò che contravviene a tale principio è disordine. Ma «gli assiomi normalmente non ammettono i loro contrari, e tuttavia proprio nel campo della creazione artistica, non sono mancati i casi in cui il creatore ha voluto produrre il *disordine,* il disarmonico e il brutto per affermare il proprio potere infinito. In effetti non mancano i casi e i campioni di siffatta perversione creativa, anzi abbondano in tale misura da costituire una normale o almeno frequente operazione accompagnata dalla ricerca di una legittimazione che approda quasi sempre a consolidarsi in un *genere* che, in quanto tale, impartisce delle regole le quali normalizzano il disordine o il contro-ordine». (p. 15) Una serie di esempi, tra cui parecchi moderni (Prévert, Marinetti, Toti Scialoja, etc.), aiuta a fare il punto. La seconda parte del saggio è occupata dalla dotta analisi fenomenologica che ci porta dalle origini remote del genere, identificate nelle *Noctes Atticae* di Gellio, attraverso una ridda di realizzazioni in epoca medievale e pre-rinascimentale, fino alla svolta della *Silva de varia lección* di Pedro Mexía pubblicata a Siviglia nel 1540,

che, per la prima volta in volgare, raccoglie in un'opera unitaria gli argomenti più svariati e il cui disordine costitutivo richiama quello della foresta. Opera-selva che è "un tripudio di curiosità in assoluto e libero disordine" (p. 30). Seguendo l'eterna dialettica tra ordine e disordine, il saggio analizza anche il correttivo alla *silva*, ovvero l'*enciclopedia* dalla tassonomia ordinatrice. Mostrandoci, inoltre, come alla *silva* si accompagni il genere dei *problemata*, che nel disordine cercano le cause dei fenomeni. L'ampio, profondo, stimolante saggio parte da un punto che illumina il titolo di questo volume: «In principio era il Verbo, recita il Genesi, e quel Verbo-Dio con un *Fiat lux,* ricavò dal Caos il Creato, portando la luce nell'informe mondo delle tenebre e dando vita all'universo che noi conosciamo. E lo creò dandogli una forma che non poteva esser altro che *ordine»* (p. 1). Importante cogliere subito come dal testo di Cherchi si irradino linee che vanno a intrecciarsi con gli altri saggi del volume il cui oggetto ci riporta nel Novecento. Penso, per esempio, agli indovinelli e al *nonsense* che costituiscono la misteriosa cifra delle prime raccolte di Palazzeschi a cui è dedicato il saggio di chi scrive; alla creazione linguistica che molto ha a che vedere con la sperimentazione del linguaggio espressivo di Emilio Villa, il poeta-demiurgo di cui tratta il saggio di Bianca Battilocchi; alla presenza del registro ludico che è al centro del saggio sul teatro futurista di Salvatore Colazzo; alla creatività dissonante del saggio sulla musica tra futurismo e dopo di Cosimo Colazzo e alla *follia* disordinante delle tessere intetestuali del testo-mosaico multimediale di Marco Sonzogni.

Il secondo saggio del volume, *Riordinare il disordine: Palazzeschi e le sue poesie giovanili* di Giuliana Adamo, è una riflessione sulla portata dell'*agency* di una lunga vita che il poeta fiorentino (1885-1974) dedicò alle proprie sperimentazioni poetiche giovanili (1905-1914). Individuando nel 1914 un anno cruciale nella vita privata e letteraria di Palazzeschi, il saggio mostra al lettore, ricorrendo a pregnanti squarci storico-culturali, l'atteggiamento del poeta adulto e vecchio nei confronti dei versi scritti durante la follia spensierata, ludica, spontanea, pre-metrica, ad alto tasso teatrale e musicale della sua gioventù. Atto di fedeltà e di amore verso il proprio giovanile sé, forse per contrastare davanti agli altri e a se stesso fosche ombre retrospettive di un'errata

interpretazione della sua meglio gioventù poetica dopo i terribili accadimenti del feroce *Secolo breve* da lui attraversato in tutte le sue stagioni. Il saggio, che muove dall'edizione critica delle poesie giovanili di Palazzeschi (oggetto della tesi di laurea dell'autrice nell'a.a. 1986-1987), mostra l'*iter* del poeta dal disordine compositivo ed espressivo giovanile *vs* un mondo avvertito come passato e superabile, al poeta maturo che ha voluto tramandare all'insegna di un proprio rigoroso ordine quel folle e incantato disordine. Dal 1913 al 1958 (date di inizio e fine del processo di antologizzazione autoriale della propria opera giovanile in versi) Palazzeschi si cimenta per lunghi decenni a voler salvare l'autenticità di quell'originaria orgia poetica di libertà e sregolatezza, attraverso mille variazioni soprattutto metriche, mai ritmiche, nel conseguimento di un ordinato *canzoniere* ideale, inteso come storia di una gioventù poetica, che dicesse di quella giovinezza sua e del mondo di allora. Una riflessione sulla vitalità di un poeta misterioso e irridente, giocoso e inquieto, profondo e filosofo che sempre sorridendo insegna a non prendersi mai troppo sul serio e a contrastare le intemperie storiche e esistenziali con il riso e il gioco, come dichiarato nel manifesto identitario della sua poetica *Il controdolore* (1913), dove ribadisce: «Maggior quantità di riso un uomo riuscirà a scoprire dentro il dolore, più egli sarà un uomo profondo».

La temperie culturale primonovecentesca in cui si muove il giovane Palazzeschi è oggetto anche del saggio sul teatro della sorpresa, del colore e dell'assolutismo ludico di Salvatore Colazzo, dal titolo *Futurismo giocoso e dilettevole*. Qui *s'agit* della presenza, nell'ambito futurista, di un filone del gioco e della ludicità, che trova espressione soprattutto nelle figure di Francesco Cangiullo (1884-1977) e di Fortunato Depero (1892-1960), analizzate e richiamate dal loro mondo popolato da concetti chiave quali *onomalingua*, *teatro sintentico*, *intonarumori*, *valori plastici* e *colori.* L'aspirazione dei futuristi che approfondiscono questo possibile percorso del movimento è quella di contaminare la vita intera con l'allegrezza del gioco, la forza dell'immaginazione e la prorompenza del desiderio. Facendo riferimento a Nietzsche, a Bateson e ad altri teorici del gioco si scorge la paradossalità di tale aspirazione. Nella seconda parte del saggio Salvatore Colazzo si spinge oltre, fino a soffermarsi

su un fertile confronto tra l'operato dei futuristi e quello di Maria Montessori (1870-1952) che pongono al proprio centro l'importanza del gioco. Infatti sia gli uni che l'altra: «quando pensano al giocattolo, implicitamente (ma anche esplicitamente, in verità) criticano il giocattolo imitativo degli oggetti del mondo degli adulti, il balocco; pensano piuttosto a dei congegni capaci di esercitare e stimolare le facoltà del bambino, proprio a partire da quelle sensoriali. Un'intuizione sicuramente dalle potenti valenze pedagogiche è quella del *tattilismo*, che troverà una declinazione operativa nel *libro tattile* di Munari [1907-1998 ndc], il quale giovanissimo aderì al movimento, ricavandone motivi di suggestione, che saprà sviluppare in autonomia. Egli proprio dalla vena carsica della ludicità, pure presente in un movimento che altrimenti si presenta aggressivamente proteso all'affermazione del proprio credo, saprà attingere per le sue proposte, che hanno tutte un'intrinseca valenza educativa» (p. 99). E nella riflessione conclusiva si ridelinea quella felice dimensione ludica che secondo Salvatore Colazzo è stata la cosa migliore dell'internazionale stagione futurista italiana e che, purtroppo, è andata perduta sotto la spessa coltre, ardita e interventista, che ha sopraffatto l'intero movimento Futurista: «Ma se così è, il gioco – affinché abbia umanamente un senso – ha bisogno di qualcosa che non sia gioco, altrimenti il senso ludico si trasforma in senso tragico e angoscioso dell'esistenza (Rovatti & Dal Lago 1993; Zavatta 2002). Una cosa è *giocare alla guerra* e un'altra *fare la guerra*, se tutt'intera la vita è gioco, si perde questa differenza. Forse proprio in ciò è il viluppo in cui sono rimasti irretiti i futuristi, che hanno finito col rovesciare il loro slancio ludico in *cupio dissolvi*, travestito da esaltazione della guerra, "igiene del mondo"» (p. 102).

In un allargamento storico e prospettico, il saggio successivo del compositore e studioso Cosimo Colazzo, intitolato *Il suono futurista e post-futurista. Esplosione del possibile e perdita del futuro*, affronta con ricchezza e perizia una tematica rara e preziosa, che accompagna il lettore nel dipanarsi della dialettica ordine *vs* disordine nell'ambito della composizione musicale. Lo studioso prende l'avvio dalla stagione futurista – dove si sofferma su poeti e compositori come Aldo Palazzeschi, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), Luigi Russolo

(1885-1947) e Alfredo Casella (1883-1947) –, per arrivare agli anni più recenti popolati da compositori che vanno dallo statunitense John Cage (1912-1992) all'ungherese György Sándor Ligeti (1923-2006). Cosimo Colazzo inizia la sua riflessione partendo dalla metafora della metropoli che non dorme mai, satura di segnali e stratificata di voci e suoni-rumore, ipermeccanizzata ed elettrica, che spinge i futuristi, contro le retoriche del sentimento, a ridisegnare una nuova umanità che sappia *gettarsi* dentro il futuro. Un futuro che predilige il disordine, la lotta, il rumore, il dinamismo simultaneo del diverso. La dissipazione della storia e della cultura va di conserva con la promessa di un nuovo futuro musicale rappresentato dagli *intonarumori* di Russolo. Alcuni decenni dopo si assiste, in collegamento ideale con il futurismo, a un'ideologica e radicale decostruzione dell'atto compositivo e dell'autore in favore del fuori e dell'aperto con John Cage e il movimento artistico da lui ispirato *Fluxus* (nato nei tardi anni Cinquanta del Novecento). Questa dissipazione di ogni centro può essere l'occasione di una metamorfosi della composizione, che si rifà propositiva progettando fenomeni complessi tendenzialmente disordinati, come avviene nell'opera di Ligeti. Ma può essere anche l'abbrivio di una composizione musicale che riduce le sue aspettative, fatta del poco, del quotidiano, di un'umanità minima e anonima, ingranaggio di un processo che non può essere trasceso, come nel caso della musica di Steve Reich (1936-), che traguarda un futuro ennesimo presente, automatico e ripetitivo. Cosimo Colazzo svela al lettore una fenomenologia lungo la quale «il mito dell'uomo-macchina dei futuristi, paradossalmente, viene a realizzarsi in questa forma, di un uomo, privo di anima, ridotto a un modulo tra altri, dentro una corrente che scorre», perché il «minimalismo racconta la condizione dell'uomo moderno che è la condizione dello spossessamento di sé» (p. 129).

Si ritorna alla poesia creatrice, origine e fine del proprio universo, nel saggio di Bianca Battilocchi dedicato a Emilio Villa (1914-2003), dal titolo *L'officina dei "Tarocchi" di Emilio Villa*. Tra *iperdeterminazione e indeterminazione*. Soffermandosi sull'ultima raccolta inedita del poeta, la studiosa ci offre un'analisi attenta e dettagliata, al rallentatore, degli aspetti fondativi della difficile poetica del caos ontologico, espressivo e poliglotta di Villa, individuando intenzioni, relazioni, grumi tematici, giochi

linguistici, *etc.*, tra i testi sparsi lasciati nei suoi incompiuti appunti zibaldonici dei *Tarocchi* e accompagnando il lettore attraverso l'abbacinante e oscuro arcobaleno delle infinite, germinative e performanti soluzioni verbali e visuali villiane. Il saggio mostra l'officina poetica dei *Tarocchi* di Villa, opera degli anni Ottanta particolarmente interessante per la ricchezza tematica e per la cifra stilistica tutta giocata tra l'iperdeterminazione e l'indeterminazione. La Battilocchi con pazienza e efficacia, mostra l'incandescenza magmatica della scrittura di Villa, votata alla "ribellione dell'immagine", attraverso un corpo a corpo con il linguaggio, stravolto, slogato e ricomposto di continuo per dare vita all'inaudito, a un passaggio verso una trascendenza dal mondo, svalutato in prospettiva neognostica. La lingua del poeta d'Affori si nutre spesso del francese e del latino ibridati in neologismi, calchi, omofonie che ne amplificano i significati costringendo il lettore a mantenere letture aperte e ambigue, in linea con una perseguita enigmaticità dei versi. Al caos dell'universo Villa risponde con il caos del suo peculiare, misterioso, perturbante *désordre* neolinguistico, espressivo, compositivo. Il lavoro di Villa è «uno studio continuo della lingua e al contempo una ricerca che si nutre anche delle più libere associazioni mentali. I versi dei *Tarocchi* ne riproducono l'azione di scavo, la labilità e la molteplicità delle ipotesi, i dubbi e i silenzi. La poesia si gioca così sul binomio paradossale della pluralità e della perdita: "poesia è l'esserci moltiplicato per/ il nonesserci". In ultima analisi, il poeta sembra mirare a una poetica del flusso continuo, a una ricerca di suoni nuovi e inauditi per superare la diretta comunicatività e rappresentare l'Eternità, punto d'arrivo e punto di partenza» (p. 151).

Conclude il volume *Slithy*. *Monologo monotono in 30" per voce maschile in là con gli anni; in sottofondo il rumore dell'acqua che bolle in pentola* di Marco Sonzogni. Breve componimento vorticosamente futuristico e parossistico in cui l'autore facendo incontrare e cozzare lingue, stili, e i registri più diversi, in un sapiente e delirante intarsio di tessere citazionali tratte da innumerevoli opere di molti autori a lui ben noti (si veda la nota autoriale al testo), dai più aulici ai più modesti, dispiega secondo le modalità dell'acrostico il termine del suo nativo dialetto pavese '*Disordin'*. È un esempio di atto creativo performante che

mette in scena l'arduo ordinare un compulsivo disordine compositivo. Una *performance* (lettura) delle parole, dove accanto alla dimensione visiva e della pagina poetica – con le sue cancellature, gli sfasamenti, il gioco verbale-visivo sempre teso sull'orlo del baratro della non espressione e non comprensione – si collocano una nota paratestuale che fa da tramite per non venire travolti dal labirintico caos testuale e l'immagine – disegnata da Giulia Consiglio – volta a chiarire leggermente l'oscurità del testo. Sfrenata libertà, allegro gioco compositivo, tra calchi, richiami, irridenti innesti, *calembours*, giochi di parole, omofonie, onomatopee, alliterazioni al fine di evocare il rumore di sottofondo: l'acqua che bolle in una pentola in cui è immersa un'aragosta viva. E l'aragosta dentro l'acqua che bolle scoppietta. Aragosta interpretata nel tempo del "Me too*"* come femmina *underaged* vittima di un vecchio bavoso. Il "Ticchettante corallo" è richiamo all'*Arancia Meccanica* di Burgess; "saluto di corpo verace" è parodia dell'*Ave verum corpus*; in Maori "Heke Mai ki rarao" significa "get down" (inglese) ossia "stattene giù" detto dall'aragosta al liquido che la sta cuocendo viva.

L'acrostico-rompicapo di Sonzogni – il cui titolo è citazione di un celebre *nonsense* di Lewis Carroll («Humpty Dumpy says: "'Slithy' means 'lithe and slimy'"») – richiama la passione di Cage per questo *genre*, e fa menzione e uso di modalità compositive già care al primo Palazzeschi, ai futuristi, alle sperimentazioni linguistiche demiurgiche di Villa, a quelle analoghe nel campo delle dissonanze organizzate da Russolo a Casella e a Ligeti, nonché a quelle teatrali sorprendenti e colorate di Depero e Cangiullo – sigilla molto appropriatamente il volume. Nel quale abbiamo visto muoversi, fin dalle cinquecentesche *silve*, una miriade di autori contro-corrente – avanguardisti, sperimentatori, sfidanti tutti i paradigmi del "politically correct" dei rispettivi tempi –, che affascinati dal disordine esterno, caotico e primordiale, spontaneo e seducente, voluttuoso e inafferrabile, libero e ludico, colorato e prepotente, hanno intentato di rappresentarlo, nelle maniere più diverse, *ordinandolo* dentro testi di semiotica finitezza, ma veicolanti elusive multi-significazioni e fertili polisemie che li hanno resi resistenti nel Tempo.

# Disordine ordinato nelle "Selve" rinascimentali

Paolo Cherchi

In principio era il Verbo, recita il *Genesi*, e quel Verbo-Dio con un *Fiat lux* ricavò dal Caos il Creato, portando la luce nell'informe mondo delle tenebre e dando vita all'universo che noi conosciamo. E lo creò dandogli una forma che non poteva esser altro che "ordine"; e ordine non significa altro che *pondus, numerus et mensura*, cioè proporzione e armonia in cui tutte le cose stanno in relazione reciproca senza mai eccedere i propri limiti e sopraffare le altre, onde evitare di ricadere nel Caos. Il ricordo di questo fatto semplice e complesso insieme serve a introdurre un assioma fondamentale: la creazione, incluso quella artistica, è un mettere ordine, armonia, regola, perfezione; pertanto tutto ciò che contravviene a tale principio è disordine. Non è necessario ripercorrere la storia che conferma questo principio tanto esso è divulgato e accettato dai filosofi come Platone ai poeti come Orazio; anzi è così radicato nelle *doxai* di molte epoche storiche che il bello è divenuto sinonimo di ordine e di armonia, perché chi crea deve saper imporre alla materia la propria volontà ordinatrice. Gli assiomi normalmente non ammettono i loro contrari, e tuttavia proprio nel campo della creazione artistica, non sono mancati i casi in cui il creatore ha voluto produrre il *disordine*, il disarmonico e il brutto per affermare il proprio potere infinito. In effetti non mancano i casi e i campioni di siffatta perversione creativa, anzi abbondano in tale misura da costituire una normale o almeno frequente operazione accompagnata dalla ricerca di una legittimazione che approda quasi sempre a consolidarsi in un *genere* che, in quanto tale, impartisce delle regole le quali normalizzano il disordine o il contro-ordine. Tale approdo fa cadere le valutazioni negative del

disordine perché lo si considera come un "ordine alternativo", come se fosse un elemento di un processo dialettico in cui un ente ricava la propria ragione d'essere dal suo opposto. Insomma, anche il disordine ha le sue regole, ma non le esibisce, come invece fa la sua antitesi. Pensiamo alla criptografia e ai suoi messaggi a prima vista disordinatissimi, ma poi, un lettore esperto, identifica le regole di quel disordine e lo decodifica. Nella storia letteraria è accaduto normalmente che a periodi di creazioni formalmente impeccabili si alternino periodi di creatività che adottano il disordine per motivi che sono di volta in volta diversi, ma in tutti i casi creano secondo regole. In questo nostro lavoro studieremo alcuni generi del "disordine" o del "senza ordine" fra i quali alcuni hanno un valore puramente polemico, ma altre volte hanno propositi letterari degnissimi e attingono cime di valori letterari.

* * *

Forse la più elementare forma di disordine è quella linguistica vista nella sua funzione primaria di comunicazione la quale prevede che i segni corrispondano alle cose e abbiano quindi un significato. E bisogna distinguere tra una serie di suoni senza senso, come "*tum tum tan tan*" del futurista Marinetti, o il *Babariol Babariol Babariol* del primo trovatore Guglielmo d'Aquitania (1071-1126), ed espressioni come "questa tavola rotonda è quadrata" perché sono forme diverse di disordine di cui hanno fatto uso frequente gli autori d'avanguardia e i logici in alcune loro dimostrazioni. Talvolta si arriva a vederne l'ordine se ne scopriamo l'origine: ad esempio, in un sonetto come *L'idol. Sonnet du trou du cul* dall'*Album Zutique* di Arthur Rimbaud (1854-1891) riusciamo a recuperare molti significati se capiamo che si tratta di una parodia di un sonetto di Albert Mérat (1840-1909). Sono disordini che possono manifestare patologie mentali, ma possono anche essere calcolati per sovvertire un tipo di ordine con finalità che variano da caso a caso. Certo è che la parola ridotta al suo puro valore sonoro può acquistare un significato musicale ma non verbale, e una parodia, posto che si identifichi l'oggetto parodiato, rivela anch'essa le sue regole.

Esiste un disordine di senso e di comunicazione anche dove è presente un ordine formale, cioè sintattico e grammaticale, e in tal caso l'iden-

tificazione del disordine rivela facilmente le regole che lo sostengono. Vediamo, per esempio i casi delle *fatrasies* la cui perfezione metrica è posta in risalto dal contrasto con un contenuto che è un groviglio di cose irrelate tra di loro come immaginiamo si diano nel Caos primordiale. Anche in questo caso riusciamo a vedere che il disordine può avere a base delle regole. E aggiungiamo anche che l'applicazione di tali regole può mettere in luce l'ingegno di chi le sfrutta. Una *fatrasie* può essere più divertente di un'altra a seconda del livello di stramberia raggiunto dall'autore: infatti non basta scegliere le parole che con la loro misura assolvano una specifica funzione metrica, ma è interessante trovare parole che siano tanto irrelate alle vicine che creino un effetto grottesco o comunque umoristico. Pertanto una cosa è una *fatrasie* di un giullare medievale e un'altra è una composizione di Jacques Prévert.[1] Il discorso si può ripetere per le filastrocche italiane, che concedono, anzi richiedono la libertà di uscire di tema e scrivere senza un ordine rigoroso di cose varie. Anche in questo caso si notano differenze di qualità riconducibili agli autori, e una frottola di Francesco di Vannozzo (nato 1330-40, morto1389 ca) (ad es., *Se Die m'aide*) non regge il confronto con quella di Petrarca (1304-1374), *Mai non vo' più cantar com'io solea* (*Rvf*, 105).

Potremmo anche considerare l'indovinello come un genere le cui norme vogliono che si crei un tipo di disordine che viene appianato nel momento in cui si intuiscono i principi con i quali lo si costruisce. Intanto un indovinello si annuncia con una domanda alla quale segue la sfida di indicare l'oggetto che un testo nasconde con un linguaggio ricco di metonimie. Una volta risolto, quel linguaggio che sembra denotare altre cose, viene riportato ai significati primari nascosti nelle metonimie e si restaura il significato recondito.

E sono molte altre le creazioni del disordine che giocano sul "non senso", preferibilmente combinando su un piano formalmente ordinato e canonicamente corretto molti segni che non creano alcun messaggio letteralmente comprensibile, con l'unica eccezione dello stesso "non senso". È un modo che ha del paradosso perché combina due mezzi di comunicazione contraddittori. Si capisce che certa letteratura d'avanguardia

[1] Sul tema si veda, Paul Zumthor, *Langue,texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, il capitolo *Fatrasie, Fatrassiers*, pp. 68-88.

abbia sfruttato con successo l'idea di base, considerando l'interesse attualmente così vivo per i problemi della comunicazione e dei canali comunicativi, oltreché, naturalmente la convinzione che la società contemporanea sia fatta di persone che comunicano solo con se stesse. Autori contemporanei come Milli Graffi, Mariano Bàino ed Elio Pecora e soprattutto Toti Scialoja e Alessandro Giammei offrono esempi fulgidi di come il gioco del *nonsenso* possa creare un senso e ricavare dall'incompreso un messaggio nitido sulla materialità del segno linguistico che può creare disegni di realtà di armonie il cui significato va oltre il senso primario dei segni individuali. La letteratura inglese ha dato molta dignità a questi generi che si chiamano ora *limerick* ora *wogon poems*, e molti poeti rinomati (Edward Lear, Lewis Carrol, Christopher Isherwood) hanno scritto poesia di questo disordinatissimo genere.

Tutte queste forme di "disordine studiato o mirato" hanno un peso relativo per il nostro discorso in quanto per la maggiore sono prodotti *leggeri* e moderni, vicini allo sperimentalismo delle avanguardie e non hanno alle spalle teorie letterarie provate nel corso del tempo; sarà questo il motivo principale per cui raramente in questo genere di letteratura troviamo richiami a modelli antichi. Il solo principio che possiamo ricavarne è che il disordine presuppone spesso un ordine, e che insieme costituiscono una coppia perenne dove l'uno controlla l'altro e si avvicendano nel raggiungere il primato. Si può dire in un altro modo: nell'ordine è sempre insita, in maniera più o meno evidente, una sorta di disordine nel quale, però, vige sempre una qualche regola che rimane celata in misura sempre diversa. E poiché dietro questi due poli opposti abbiamo sempre indicato una volontà creatrice – eccetto che nella prima forma di Caos, del mondo increato – vorremo capire come il disordine-ordinato possa assurgere a *bello letterario*, e quando siffatta anomalia risponda ad un bisogno culturale, fatto che già in partenza preclude ogni valutazione negativa dal momento che quel disordine-ordinato risponde ad un'esigenza storica.

La ricerca in tale direzione ci consiglia di non indugiare più a lungo sulla letteratura appena vista perché, anche se riuscissimo a costruirne una ragionevole tipologia, troveremmo arduo indicare un contesto storico dal momento che ci mancano in parte la distanza storica e soprattutto la competenza per farlo. Perciò ripieghiamo sulla letteratura del Cinquecento, nel cuore del mondo *classicheggiante* ossia dell'ordine,

dove, con sorpresa dei non frequentatori di quell'epoca, troveremo temi e generi ben più impegnativi per dimostrare in modo clamoroso che il disordine possa produrre magnifiche e ordinatissime opere.

* * *

Cominciamo con un tema che sovverte l'ordine naturale per creare un mondo ideale ma completamente assurdo perché in fondo risulta del tutto disordinato: è un mondo unito e perverso ma di fatto inesistente, imparentato con i prodotti del *nonsense* e composto nel regno dell'onirico. Il tema ha l'etichetta del "mondo alla rovescia" la cui ragion d'essere è immaginare un nuovo sistema d'ordine supplendo ai difetti esistenti nel sistema che abbandona.[2] Non è esattamente un rovescio ma una modifica così radicale da sovvertire il mondo che conosciamo. In effetti il "mondo alla rovescia" ha due tipi e quindi due diversi modelli d'ordine, in uno abbiamo i fiumi che tornano alla fonte e tartarughe che cacciano le lepri, mentre nell'altro abbiamo case fatte di zucchero e di panna, e abbondanza di cibo ovunque. Sono entrambi irreali e proiettano stati d'animo diversi. Un mondo in cui tutte le leggi naturali sono rotte trova la genesi in uno stato d'animo caotico da disperato immerso in un'apocalisse in corso; il mondo in cui si trovano i maccheroni pronti in ogni dove nasce da un desiderio intenso di fuggire l'indigenza e la fame. Sono due espressioni dell'impossibile, e siccome la prima è tipica degli innamorati – ricordiamo la celebre chiusa della canzone del trovatore Arnaut Daniel, "nuoto contro corrente, caccio la lepre con il bue e insacco aria" –, alberga prevalentemente nella lirica e trova il suo modo d'espressione più congeniale nella figura retorica dell'*adynaton*, e le norme del suo disordine sono prevedibili in quanto diametralmente opposte a quelle naturali. La fame, invece, molto spesso è un fenomeno sociale e il desiderio di chi vorrebbe che tutte le pietre fossero pagnotte spesso è condiviso da molti. La voce di questi cori è l'espressione più frequente nella prosa che può essere disordinata anche perché, a differenza della poesia, non ha limiti formali prescritti. A questo genere

[2] Sul tema si veda Giuseppe Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1963.

di realtà ordinata con regole assurde, fa capo un tipo di letteratura che conduce gli affamati al paese di Cuccagna, il paese costruito dall'immaginario di chi evade il mondo dalla fame.[3]

Nel paese di Cuccagna le strade sono lastricate di lasagne, gli alberi hanno prosciutti al posto di foglie, e tutta una serie di fantasie simili e tutte irrealizzabili fino ad essere strambe. Ne abbiamo una descrizione in un passo della *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tomaso Garzoni (1585):

> Di queste e di molto più stravaganti cose fanno un catalogo i pellegrini che se venisser di Cuccagna non potrebbero allegarne di più stolte, né delle più estreme di queste perché non mi par quasi niente che ivi le simie giochino a scacco; che il Re prigione dorma tre anni di lungo in un letto di cialdoni cucciti con un spago di lucaniga per suo diporto; che i fagiani corrano in bocca cotti al suon d'una tromba; che il ciel mandi per pioggia brodetto di capponi tutto l'anno; che la terra produca tartuffoli grandi come la campagna di Verona; che le vacche del paese faccian zibetto e muschio a mese per mese; che i fiumi corran di manna, e quai di latte, quai di ribolla del continuo; che i monti in cambio di neve sian carichi d'inverno tutti di ricotta; che da tutti i fonti fluisca in copia grandissima di butiro, e puina; che tutte le case habbian per tegole grandissime forme di formaggio piacentino; che i lastricati sian di lasagne e maccaroni composti alla mosaica vagamente insieme; che le mura sian fabricate di pasta da Genua, e mostaccioli napolitani benissimo acconci fra loro; che i puntelli sian grossissimi salami alla similitudine di quei che producono Milano e Parma; che le foglie de gli alberi sian frittole di carnevale da mangiare a tutte l'ore; che le pepone sian grosse com'è la cuba del Duomo di Fiorenza; che le zucche sian lunghe e storte come la torre de gli Asinelli; che l'insalata si venda a un batagino la campagna; che l'oro s'adopri a far tacconi da stivali; che le

[3] Per la letteratura italiana sull'argomento si vedano Giuseppe Cocchiara, *Il paese di Cuccagna. L'evasione nella fantasia popolare,* raccolto nel suo *Il paese di Cuccagna e altri studi di folklore*, Torino, Einaudi 1956, pp. 159-187. Piero Camporesi, *La scienza del ventre. Declino e morte di Cuccagna*, nel suo *Il paese della fame*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 77-126. Martine Boiteaux, *L'immaginario dell'abbondanza alimentare*, in E. Di Renzo (a cura di), *Strategie del cibo. Simboli, saperi, pratiche*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 23-40.