



**GM**

**Gramsci Magazine**  
**n. 2 maggio 2020**

**GM** Gramsci Magazine

Maggio 2020 – N. 2

LICEO SCIENTIFICO STATALE  
**A. GRAMSCI**



Rivista del Liceo Scientifico  
A. Gramsci di Firenze  
n. 2 maggio 2020

esente da autorizzazione ai sensi della C.M. n. 242 del 2 settembre 1988.

## **INDICE**

### **Interventi**

- F. Amaraschi, *Riscrivere un classico* p. 6
- C. Mariotti, *A cosa serve la poesia* p. 9
- C. Berolli, *La papirologia, ovvero: come scrivevano gli antichi* p. 15
- G. Maciocco, *Entra nel fantasmagorico mondo dei Beatles* p. 21
- L. Eva, *America, anniversari, scrittori rock (n. 2)* p. 37
- M. Nocentini, *Note a margine del convegno Abitare la Terra* p. 41

### **Resoconti**

- D. Picchi, *WIMUN-New York 2020: un'esperienza indimenticabile* p. 46

### **Giovani scrittori crescono**

- F. Smorti, *Guido Ardozzi* p. 49
- S. Euzzor, *Dolci note* p. 52

# **Interventi**

## Riscrivere un classico

di Francesca Amaraschi

Nella testa di una classicista come me, alcuni classici della letteratura hanno un doppio nome. Se è Catullo a descrivermi gli effetti dell'amore, mi viene da chiamarlo Saffo; leggere in classe il sonetto più celebre di Cecco Angiolieri o qualche poesia tratta dall'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Master mi fa venir voglia di cantarli alla maniera di Fabrizio De André; per capire Ariosto mi rifugio nella versione dell'*Orlando furioso* di Italo Calvino; se racconto del mito di Orfeo e Euridice lascio parlare l'uomo antico Virgilio e l'uomo moderno Pavese; se voglio che le narrazioni immortali di un Omero o di un Boccaccio arrivino in maniera più semplice e diretta ai miei giovani (e non sempre ben disposti) lettori, suggerisco loro di affidarsi all'*Iliade* di Baricco o al *Decameron* di Busi; infine, se parlo di Bob Dylan quale premio Nobel per la letteratura, chiamo in causa Francesco De Gregori, che ne ha cantato le canzoni nella nostra lingua e con la sua musica tutta italiana.

Da prof di lettere (e prima ancora da fiera sostenitrice della bellezza e della portata rivoluzionaria dello studio e del sapere), mi ritrovo dunque a confrontarmi con numerosi esempi di riscrittura: una modalità narrativa attraverso cui molti scrittori (di romanzi, poesie, canzoni, sceneggiature...è pur sempre letteratura!) hanno pensato, in momenti ed epoche diverse, di dare nuova voce ai classici della tradizione letteraria. Si tratta di un atto che, secondo la critica letteraria, è da considerarsi vecchio quanto lo stesso sistema letterario. Chi si cimenta in una riscrittura intende non solo riprendere e rinnovare un testo esistente, ma anche creare un dialogo con il passato, facendo incontrare classico e moderno: ce lo suggerisce il verbo latino *rescribere* (da cui "riscrivere"), il quale, oltre al già noto significato di "scrivere di nuovo", ha anche quello di "rispondere".

Del resto, non è il libro, o più in generale il testo, a cambiare nel corso delle riletture che ne possiamo fare, ma siamo noi. I classici rappresentano, in definitiva, una sorta

di punto fermo dal quale partire per trovare nuovi sensi e nuovi messaggi.

Secondo Ernest Hemingway la narrazione è paragonabile ad un iceberg: ciò che è visibile, ovvero una minima parte superficiale, è il racconto, mentre la grande porzione che rimane sommersa è la storia, ossia quanto lo scrittore sa ma non palesa; partendo da questo affascinante presupposto il lettore sembra invitato a dar vita a molteplici interpretazioni, oltre ad immaginare molteplici sviluppi... Ecco che allora la riscrittura può nascere anche dall'intuizione di ciò che il testo non dice in maniera esplicita, e dal tentativo di provare a dirlo. Scrivere, per usare le parole di Calvino, è pur sempre "nascondere qualche cosa in modo che venga scoperto".

Non c'è un metodo univoco di riscrittura: a volte può essere riscritta una struttura, a volte possono essere rivistati temi e/o personaggi, e nel passaggio da testo primo a testo secondo può modificarsi il genere, il punto di vista, l'ambientazione. La riscrittura può passare anche dalla citazione del testo stesso: si tratta quindi di imitare e/o manipolare un modello, proprio un artista davanti al suo soggetto da ritrarre. Una domanda in ogni caso accompagna sempre l'autore di fronte alla sua fonte di ispirazione: voglio difendere con rigore il testo originale, senza in alcun modo tradirlo, o permettergli di essere liberamente reinterpretato per trovare più vasta platea di lettori, oppure per parlare ad un pubblico diverso?

Se dovessi improvvisarmi scrittrice per un giorno (e solo per voi!) darei nuova voce a quella che molti giudicano una delle più belle novelle della letteratura italiana, *Ciàula scopre la luna*. Nessuna operazione eversiva o competitiva (come potrei mai?), ma un breve e modesto omaggio: non solo a Pirandello, ma anche ai molti che, in questo periodo di reclusione forzata, anelano ad uscire. Spero che la bellezza della Luna, scoperta in un giorno qualunque, li inviti ad

aver voglia anche di esplorare: il mondo là fuori, o quello dentro ad un libro.

*Ciàula non lo sa, ma la miniera di libri da cui si sente sepolto è il luogo che lo prepara alla scoperta del mondo. Nel ventre scuro della casa in cui trascorre i suoi giorni ignora l'umanità, i suoi slanci così come le sue violenze: emarginato dalla vita sociale, ma col corpo sfiancato dalla noia quotidiana è assuefatto all'isolamento. Laggiù, nelle cave sotterranee del suo cuore, è sempre notte; nelle tenebre della sua camera troppo stretta, fuori dalla quale la morte è ad ogni angolo in agguato, non ha paura: sa sempre dove si trova. Cammina scalzo, imitando a ogni passo, sul pavimento freddo, il verso della cornacchia: per questo chi vive con lui l'ha soprannominato Ciàula. Vive nell'alveo materno delle mura in cui è nato e dove il nome che ha nel mondo non ha più un peso: sulle spalle porta già il carico di quello che gli viene detto di fare. Le sue fatiche si concentrano quasi tutte sui libri: sfogliarli distrattamente è il suo lavoro, tenerli aperti sulle sue ginocchia gli fa tremare le gambe. Eppure non gli mancano l'aria, né il calore del sole, né una camicia nuova da indossare nei giorni diversi che l'orizzonte buio e crudo non lascia intravedere. Ha il volto spento e gli occhi che non hanno voglia di sapere. L'unico mezzo per restare aggrappato al mondo là fuori è un vecchio pc, che ogni volta che si blocca gli ricorda quanto spesso le connessioni (con i pensieri, con i desideri e con la realtà) siano più sottili di quello che si crede. Ma una sera tra tante il suo fedele compagno di viaggi interattivi decide di abbandonarlo ad un grande silenzio. Preso dallo sconforto e dal timore di non potersi più sintonizzare sulle onde di una vita virtuale, Ciàula si siede sul letto, disorientato dalla sua stessa liberazione. È allora che nella penombra, che è stata fino a quel momento illuminata solo dal riverbero artificiale di uno schermo, intravede dietro le tende tirate uno strano chiarore: sul soffitto, dalla piccola*

*finestra posta in alto sulla parete – come se dovesse restare per sempre chiusa – è proiettato un occhio chiaro, d'una deliziosa chiarezza d'argento. Possibile? Ciàula sa cos'è la Luna, ma non ha mai ambito ad andarci. Per essere certo di cosa si tratta deve solo salire fin lassù: non dovrebbe essere troppo difficile vista la quantità di libri a disposizione nella stanza. Ora, in piedi sulla sua scala di carta, Ciàula è frenato nella risalita e ha paura: teme il vuoto che troverà là fuori e la notte nera a cui sta per affacciarsi, in cui le cose, non più viste da nessuno, traspirano senz'altro solitudine, e finiscono per parlargli della sua. Ma la curiosità, a volte, è la più grande forma di coraggio. Appena sbucato con la testa al di là delle tende polverose rimane sbalordito: grande, placida, come in un fresco, luminoso oceano di silenzio, gli sta in faccia la Luna. Ciàula si mette a piangere, senza volerlo né tanto meno saperlo. Solitario e in lacrime scopre per la prima volta, come un bambino appena venuto al mondo, la luce della luna, che illumina le strade deserte con un ampio velo, e senza alcun filtro. Nella penombra, che ora modifica i contorni delle cose, resta in bilico a contemplare la bellezza stupefacente e liberatoria della natura solitaria, del tutto ignara e inconsapevole di lui, così come di tutti gli altri uomini. Non ha più paura, né si sente più annoiato, nella notte adesso piena di conforto, di dolcezza e del suo stupore. Scoprirà più tardi che il libro sotto i suoi piedi, quello che gli ha fatto vedere il mondo e la sua vita da un'altra prospettiva, è stato scritto da un signore che chiamavano Pirandello.*

## BIBLIOGRAFIA

- I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995.  
I. Fantappiè, *Riscritture*, Carocci editore, Roma 2014.

E. Hemingway, *Il principio dell'iceberg. Intervista sull'arte di scrivere e narrare*, Il Nuovo Melangolo, Genova 1996

C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Ciulio Einaudi Editore, Torino 1985.

L. Pirandello, *La giara e altre novelle per un anno*, Mondadori, Milano 2011

#### SITOGRAFIA

D. Coste, *Rewriting, Literariness, Literary History*, «Revue LISA/LISA ejournal» (online) vol. II, n. 5, 2004

<https://journals.openedition.org/lisa/2893>

M. Rebei, *A Different Kind of Circularity: From Writing and Reading to Rereading and Rewriting*, «Revue LISA/LISA e-journal» (online) vol. II, n. 5, 2004

<https://journals.openedition.org/lisa/2895>

L. Terrin, *Quando il classico incontra il moderno: la pratica della riscrittura. Iliade, Orlando furioso, Promessi sposi - Baricco, Calvino, Eco*, tesi di laurea magistrale, 2017

[http://tesi.cab.unipd.it/54486/1/LAURA\\_TERRIN\\_2017.pdf](http://tesi.cab.unipd.it/54486/1/LAURA_TERRIN_2017.pdf)



# A cosa serve la poesia?

di Claudio Mariotti

“Susanita: Quando sarò grande voglio avere tanti, tanti vestiti

Mafalda: E io tanta ma tanta cultura

Susanita: Ti portano in galera se esci per strada senza cultura?

Mafalda: No.

Susanita: Prova a uscire senza vestito!...

Mafalda (la picchia): È tristissimo dover menare chi ha ragione.” (1)

## 1. Necessaria premessa (in punta di piedi)

“Dance, dance, otherwise we are lost” (2)

Il presente lavoro procede per frammenti (*fragmenta*, dalla stessa radice di *fragile*): si è voluta evitare la stoppa discorsiva di cui troppo spesso si fa abbondante uso. Lo spazio, ricordava Arturo Onofri, è una cretina illusione. Si è scelto di parlare attraverso figure frammentarie (*rerum vulgarium fragmenta*) perché è il frammento l'immagine del moderno. Il pensiero frammentario è per sua stessa natura compassionevole, perché, non essendo esaustivo e totalizzante (non vuole potere) e nascendo dall'incertezza, non ha intenzione di ricondurre tutto a compiutezza e organica unità essendo esso stesso incompiuto. Ai frammenti, tuttavia, si è cercato di dare colore e senso.

Ma quand'è che davvero si compie il destino di qualcosa? Quando una pianta è completa? Quando fiorisce o quando produce i semi? E se il compimento fosse solo una parola vacua?

“E il giorno della fine non ti servirà l'inglese” (3)

“magis utile nihil est artibus his, quae nihil utilitatis habent” (4)

## 2. L'isola degli inutili

L'educazione racchiude anche l'inutile e l'inutilizzabile e in questo senso è in-attuale

rispetto all'epoca attuale, fortemente caratterizzata dall'utilità. La società non deve essere un insieme di uomini *correnti* nel senso in cui si chiama *corrente* una moneta, diceva Nietzsche (5). La cultura, infatti, non è né servizio né merce. Se noi valutiamo qualcosa solo per l'utilità pratica, allora dovremmo disimparare gran parte di ciò che abbiamo appreso.

(Atto superfluo e gratuito, la poesia non porta a niente, se non a se stessi)

### 2.1. Il baluardo dell'arte (6)

Durante la Seconda Guerra Mondiale dall'Hermitage furono evacuati oltre un milione di inestimabili dipinti, sculture e tesori archeologici. Il museo fu chiuso. Quelle pareti vuote ricordano la transitorietà e la fragilità dell'opera umana o dell'uomo stesso, ma anche che laddove c'è guerra, viene meno la civiltà e tutto ciò che la fonda. Ci ricordano che laddove viene meno l'arte (la poesia) tutto diviene deserto e rovina. Nessuna armonia vince di mille secoli il silenzio.

Gli studi letterari possono *servire* (ma non certo come serve il cesso, per parafrasare Gautier): (7) possono aiutare a prendersi cura dell'altro. Valéry, mentre infervorava la seconda guerra mondiale, a chi gli aveva domandato che cosa facesse, rispose che badava a tradurre al meglio le *Bucoliche* di Virgilio. Se tutti si fossero dedicati alla poesia, non ci sarebbe stata la guerra; alla

violenza è necessario opporre la forza della vita. Con altre parole Keats aveva detto: “Fine writing is next to fine doing”. (8)

Scavare nella lingua mette in contrasto con il potere. Il 10 maggio 1933 sulla Opernplatz di Berlino (così come in altre città) avviene il rogo dei libri da parte dei nazisti: i regimi totalitari temono la letteratura, perché i tiranni cercano sempre di imporre un'unica narrazione. Vengono dati alle fiamme anche le opere di Heinrich Heine, poeta dell'Ottocento (le cui poesie, che apparivano nelle antologie dell'era nazista, venivano raccolte con la dicitura “autore sconosciuto”), il quale aveva profeticamente scritto che “laddove si bruciano i libri, si bruceranno un giorno gli uomini.” (9)

Gli studi letterari sono un baluardo contro le atrocità della guerra perché presuppongono sempre una cura dell'Altro che vuol dire ascolto e comprensione delle sue ragioni: ciò significa che in essi non può esserci né forza né volontà di potenza. Che poi è quello che dice Porzia nel *Mercante di Venezia*, l'uomo senza musica può cedere facilmente alla violenza:

“L'uomo  
Che non ha musica in se stesso, né è  
commosso  
Dal concerto di dolci suoni, è adatto  
Ai tradimenti, agli inganni, alle rapine:  
in lui  
I moti del cuore sono spenti come la  
notte  
E gli affetti scuri come l'Erebo: non  
fidarti  
D'un tale uomo - ascolta la musica.”  
(10)

Così il violoncellista Rostropovich suonò Bach davanti alle macerie del muro di Berlino: la musica vince la barbarie.

## 2.2. Polli da batteria

Quel che Rodari diceva delle fiabe, vale per la poesia. La poesia serve alla matematica come la matematica serve alla poesia.

“Serv[e] proprio perché, in apparenza, non serv[e] a niente: come [...] la musica, come il teatro o lo sport (se non diventano un affare). Serv[e] all'uomo completo. Se una società basata sul mito della produttività (e sulla realtà del profitto) ha bisogno di uomini a metà - fedeli esecutori, diligenti riproduttori, docili strumenti senza volontà - vuol dire che è fatta male e che bisogna cambiarla. Per cambiarla, occorrono uomini creativi, che sappiano usare la loro immaginazione.” (11)

La poesia è creativa e l'*homo poeticus* è l'uomo dal pensiero divergente che sa guardare con distacco al rumore esterno e analizzare criticamente la realtà mutevole. E magari sa prospettare nuove soluzioni - o nuove domande - fuori dai canoni consueti. La poesia educa all'eresia, a una scelta contro l'ortodossia dominante, contro i polli da batteria.

## 2.3. La grotta magica

Nel finale del film *Melancholia* di Lars von Trier assistiamo a questo dialogo:

- Ho paura che il pianeta ci colpisca lo stesso  
- Non fare così, per favore  
- Papà ha detto che se fosse così non c'è niente da fare... Nessun posto dove potersi nascondere  
- Se l'ha detto tuo padre allora si è dimenticato qualcosa. Ha dimenticato la grotta magica.  
- La grotta magica?  
- Già  
- La può fare chiunque? Zia Indistruttibile, sì?  
- Ok, andiamo a cercare dei legni, va bene?

In fondo la «grotta magica» dentro la quale si rifugiano le due sorelle e il bambino mentre il pianeta Melancholia colpisce la Terra è il cinema (la poesia), un posto in cui poter stare nonostante la nostra precaria condizione. Una

difesa dal dolore e dalla sofferenza, un anelito alla speranza. L'arte può accrescere l'attenzione vitale e rendere il vivere più appassionante e gustoso.

#### 2.4. Il flauto magico

Amo molto Calvino. Amo molto Cioran.

“Non si creda che i classici vanno letti perché “servono” a qualcosa. La sola ragione che si può addurre è che leggere i classici è meglio che non leggere i classici. E se qualcuno obietta che non val la pena di far tanta fatica, citerò Cioran (non un classico, almeno per ora, ma un pensatore contemporaneo che solo ora si comincia a tradurre in Italia): «Mentre veniva preparata la cicuta, Socrate stava imparando un'aria sul flauto. ‘A cosa ti servirà?’ gli fu chiesto. ‘A sapere quest'aria prima di morire’».” (12)

Non è utile solo ciò che produce profitto.

#### 2.5. Anemoni

Quando penso alla poesia, penso alla bellezza e alla fragilità dei fiori. Penso all'anemone che Rilke aveva visto a Roma in un giardino: si era talmente aperto durante il giorno che non riusciva più a richiudersi per la notte; al contrario degli altri fiori, il calice spalancato assorbiva gli ultimi raggi del sole. Forse non ce l'avrebbe fatta a proteggersi prima dell'avvento della gelida notte ed i petali si sarebbero irrimediabilmente lacerati. Ma se non si fosse aperto, avrebbe mai potuto godere dell'ultima luce? Sì, bisogna essere come quell'anemone, inguaribilmente rivolti verso l'esterno, senza rifiutare nulla.

(La poesia insegna l'apertura alla vita)

#### 2.6. Il dolore della perdita

Necessità di accettare la perdita, perché il mutamento è parte costitutiva dell'essere e della vita. Noi viviamo in un mondo caduco, la nostra stessa identità perisce, corrosa dal

“vento di cosmici spazi”. (13) E tuttavia sta a noi celebrare con il canto questa caducità e questa fragilità delle cose. Dobbiamo cantare quel mondo che vive di mutamento ed accogliere in noi questa metamorfosi, mutando noi stessi: solo in questa accettazione, in questo inaudito sì alla vita è la salvezza. Una volta, a questo proposito, Pavese ha scritto pagine intense. Tutti sanno di Orfeo: quando sua moglie Euridice morì per il morso di un serpente, scese negli inferi sperando di riportarla in vita, riuscendo a convincere Ade a lasciarla tornare. Il dio promise di farlo se Orfeo, durante il cammino, non si fosse voltato prima di arrivare alla sua casa. Ma Orfeo, diffidente, si girò a guardare la moglie: così ella riprecipitò nel buio degli inferi. Ebbene, dice Pavese: non fu per errore o capriccio che Orfeo si voltò, ma lo fece volontariamente, di proposito.

“Pensavo alla vita con lei, com'era prima; che un'altra volta sarebbe finita. Ciò ch'era stato sarebbe stato ancora [...]. Valeva la pena di rivivere ancora? Ci pensai, e intravidi il barlume del giorno. Allora dissi “Sia finita” e mi voltai.” (14)

Bisogna saper accogliere anche il lutto, e bisogna saper guardare avanti, a quel «barlume del giorno». Di fronte all'incessante trasformazione di tutto ciò che ci circonda, possiamo cedere al dolore e alla malinconia, oppure, più saggiamente, possiamo cantare come Orfeo, riconoscendo la precarietà e accettandola. Nella disponibilità a trasformarsi è la pienezza.

(La poesia aiuta a lasciar andare ciò che ci è caro)

#### 2.7. Il funambolo (Reizinho do Parque)

Roberto Rivelino, la *patada atomica* come fu soprannominato dopo il gol di punizione contro la Cecoslovacchia nel mondiale messicano, protagonista della batteria dei numeri 10 che formava il Brasile campione del mondo del 1970 (Jairzinho, Gérson, Pelé, Tostão), è l'inventore dell'elastico o flip-flap:

la palla si muove nel giro di una frazione di secondo, dall'esterno all'interno dello stesso piede. È il passo di un funambolo che coniuga rapidità, genialità, intuito, controllo di palla. È un volo di gambe, un ritmo di samba: nel vedere Rivelino ci si accorge che il gol è superfluo, un ornamento, perché la bellezza della sua arte è già scintillante. È l'allegria di un gatto che gioca con un gomitolino di lana, che gioca per il gusto di giocare, gratuitamente.

## 2.8. La poesia dell'incontro

La poesia ha a che fare con l'incontro: è il manifestarsi del *nonostante* nella quotidianità. Come l'incontro, è sorpresa, apparizione di un altro da me inaspettato e su cui non posso potere. La poesia è comunicazione per sottrarre l'altro alla sua stranezza e avvicinarlo a un comune terreno. È un volto ri-volto verso un *tu*, perché senza un faccia a faccia, non esiste poesia.

(La poesia insegna ad incontrare il mistero dell'Altro)

## 2.9. Dell'amore

Il fatto che l'arte debba essere amata di per se stessa, credo che trovi un'analogia con l'amore. Nella *Vita Nuova*, Dante è sorpreso da alcune donne che gli chiedono quale sia il fine per cui ama Beatrice. Da questa semplice richiesta, il poeta si rende conto che il suo non era mai stato amore puro, perché dall'amata aveva sempre voluto qualcosa in cambio, sia pure un semplice saluto, mentre la vera beatitudine sarebbe dovuta consistere soltanto "In quelle parole che lodano la donna mia", (15) cioè nella lode di Beatrice, senza nulla aspettarsi da lei. È l'amore disinteressato: il desiderio è *absolutum*, sganciato dal tempo, da ogni fine, quindi libero e gratuito.

Nel canto XIV del Paradiso, Salomone spiega al poeta la resurrezione dei corpi che, dopo il Giudizio Universale, saranno rivestiti di luce, ma di una luce che non potrà affaticare la vista perché gli organi del corpo risorto, più potenti di quelli avuti in vita, saranno in grado

di percepire tutto ciò che è fonte di piacere. Alle ultime parole di Salomone, il coro dei beati risponde *Amen* e così scrive Dante:

Tanto mi parver sùbiti e accorti  
e l'uno e l'altro coro a dicer «Amme!»,  
che ben mostrar disio d'i corpi morti:  
forse non pur per lor, ma per le  
mamme,  
per li padri e per li altri che fuor cari  
anzi che fosser sempiterne fiamme.

Anime belle che desiderano - ma allora la loro beatitudine non è perfetta - e desiderano per uno slancio appassionato: bramano la resurrezione dei loro corpi non tanto per se stessi, ma per i familiari della vita terrena, per poterli rivedere così come li avevano amati. Un sentimento così forte che fa rimare *amen* con *mamme*, la parola più intima e domestica, con la parola di Dio.

(E se la poesia insegnasse ad amare?)

## 2.10. Promessa di fiori

*La nascita del giorno* di Colette si apre con la lettera della madre Sidonie che annuncia a Henry de Jouvenel, suo genero, che non verrà a soggiornare dalla sua amata figlia:

“Signore,  
Lei mi invita a passare una settimana in casa Sua, vale a dire insieme alla mia adorata figliola. Lei, che le vive accanto sa quanto di rado io la veda, quanta gioia mi dia la sua presenza, e sono commossa che mi proponga di venirla a trovare. Non accetterò tuttavia il suo cortese invito, almeno per ora. Ecco perché: il mio cactus rosa dev'essere sul punto di fiorire. È una pianta rarissima, che mi è stata donata e che, a quanto mi dicono, nel nostro clima fiorisce soltanto una volta ogni quattro anni. Ma io sono già molto vecchia, e se me ne andassi quando il mio cactus rosa sta per fiorire sono sicura che non lo vedrei fiorire mai più...  
Voglia quindi accogliere, insieme ai miei più sinceri ringraziamenti,

l'espressione del mio rammarico e i miei migliori saluti." (16)

Il 24 gennaio 1953 «Le Figaro» pubblicò ciò che veramente Sido aveva scritto, traendolo dagli archivi di Colette:

Signor de Jouvenel, il suo invito formulato con tanta gentilezza mi induce ad accettare per molte ragioni, fra le quali ve n'è una cui non resisto mai: vedere l'amato volto di mia figlia, sentire la sua voce. [...] Ma dovrò abbandonare, per parecchi giorni, due esseri che hanno solo me su cui contare: la Minnie... e un magnifico cactus che sta per fiorire... Soffriranno senza di me, ma mia nuora promette di prendersene cura.

Non era stata dunque la madre a scrivere la lettera, ma, con orgoglio, Colette stessa che ne voleva mettere in luce l'intensa dedizione. Perché non doveva mai dimenticare che era «figlia di una donna che chinava, tremante, tutte le sue rughe su una promessa di fiore fra gli aculei di un cactus, di una donna che non smise mai di sbocciare anche lei, inesauribile, per tre quarti di secolo...». (17) La letteratura come reinvenzione (di sé) che aiuta a vivere. Come la fiaba serale letta al bambino che ha la virtù magica di far sopportare meglio il buio.

2.11. A conclusione degnissima di come la poesia salvi la vita

“I poeti che strane creature ogni volta che parlano è una truffa” (18) Sceso Attila in Italia, devastando e rapinando senza che nessuno potesse fermarlo, giunse ad Aquileia i cui abitanti, disperando della loro salvezza, si rifugiarono sulle isolette antistanti. A loro seguirono velocemente i Padovani e i cittadini di Monselice le cui città il re unno assediava con ferocia. Date queste premesse, stupisce che Attila, incontrando l'inerte Leone I, abbia deciso di fermare la sua avanzata risparmiando così molte genti, se si pensa che, a detta delle fonti antiche, fu uno

degli uomini più crudeli e sanguinari, che non aveva pietà né per donne né per bambini.

Piace pensare che in realtà, il Flagello di Dio si ritirò scornato perché non aveva capito quel che il papa gli aveva detto. Un po' come accade in *La messa è finita* di Nanni Moretti. Don Giulio e il suo amico Gianni vengono aggrediti e sono fermati soltanto dalla recitazione a memoria del primo canto del *Paradiso* dantesco da parte del parroco:

- Io t'ammazzo!

- Aspetta: ti recito Dante, eh? Quale canto preferisci? Il primo del *Paradiso*? Voglio morire facendoti conoscere finalmente qualcosa di bello. "La gloria di colui che tutto move / per l'universo penetra, e risplende / in una parte più e meno altrove. / Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può..."

- Noo, ma questi sono proprio deficienti. Sono troppo \*\*\*. (19) Andiamo via, dai.

- Andiamo.

"È troppo \*\*\*", (20) deve aver pensato Attila. E si ritirò. La poesia salva la vita.

#### NOTE

1) Tratto da *Mafalda* di Quino.

2) 'Balla, balla, altrimenti siamo perduti', frase di Pina Baush, tratta da *Dance, dance, otherwise we are lost*, in «La porta aperta», n. 7, settembre-ottobre 2000, pp. 52-59, a p. 52.

3) F. Battiato, *Il Re del mondo*.

4) 'Niente è più utile di quest'arte che non serve a niente' (Ovidio, *Epistulae ex Ponto*, I, 5 53-54).

5) F. Nietzsche, *Sull'avvenire delle nostre scuole*, in Id., *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, vol. III, to. 2, p. 109.

6) In altro modo, così poeticamente, cantavano i Ratti della Sabina in *La*

*Rivoluzione*: « Però mi raccomando / Che ci vuole convinzione / E gli strumenti giusti / Per far rivoluzione. / Io quelli che consiglio / Per l'esperienza mia, / Sono matite colorate / E tanta fantasia!».

7) Nella prefazione a *Mademoiselle de Maupin*, Gautier scriveva: «Il luogo più utile di una casa è il cesso».

8) Lettera a J.H. Reynolds del 25 agosto 1819.

9) Nell'opera *Almanson*.

10) W. Shakespeare, *Il mercante di Venezia*, V, 1 83-88 (trad. Agostino Lombardo).

11) G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 2013, p. 178.

12) I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995, p. 13. L'aneddoto è in Cioran, *Squartamento*.

13) R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, 1.

14) C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1968, p. 77.

15) *Vita Nuova*, XVIII 6.

16) Colette, *La nascita del giorno*, Milano, Adelphi, 2011, p. 9.

17) Ivi, p. 10.

18) F. De Gregori, *Le storie di ieri*.

19) Fosse stata una trasmissione televisiva la parola sarebbe stata censurata con un sonoro bip, qui si sono usati dei graziosi (ma non innocui) asterischi. Chi volesse sapere qual è il vocabolo censurato non ha che da vedere il film di Moretti.

20) È la stessa parola del film di Moretti. Mi si dirà che anche la *Commedia* accumula diverse deiezioni linguistiche e che una di esse è presente in un solenne affresco del 1100 che orna non i muri di un lupanare o di una cloaca, ma l'importante basilica romana

di San Clemente. Si aggiungerà che se esiste una gerarchia nell'uso delle parole, allora, di fatto, esiste una gerarchia delle cose e che poche parole non possono esprimere la complessità del mondo. A queste giustissime critiche rispondo che l'articoletto è pubblicato su una rivista scolastica: ci son dei minori, bisogna riconoscere questa dolorosa verità. Spero però che crescano presto, così che si possa finalmente dire le cose come sono.

## La papirologia, ovvero: come scrivevano gli antichi

di Cristiano Berolli

Nei pressi del cosiddetto Arco di San Pierino, al n. 12 di Borgo Albizi, sorge lo storico Istituto Vitelli, vero e proprio fiore all'occhiello della cultura umanistica fiorentina.

Chi avesse voglia di assistervi a una lezione introduttiva ad un corso elementare di papirologia imparerebbe presto a ripetere quasi mnemonicamente che tale disciplina studia i papiri (ma non solo) scritti in greco (ma non solo) e provenienti dall'antico Egitto (ma non solo).

Superato l'imbarazzo iniziale, sarebbe rapito dal fascino di una vastissima collezione di antichi manufatti comprendente testi in greco e in latino, oltre che in lingua egiziana (geroglifico, ieratico, demotico, copto), in arabo e anche un raro esemplare in siriano; il tutto arricchito da circa 50000 volumi 'moderni', tra i quali spiccano l'edizione del 1826 della *Description de l'Égypte ou Recueil des Observations et des Recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'Expédition de l'Armée française*, opera imponente voluta da Napoleone e arricchita da splendidi disegni; l'edizione originale della *Collectio prior* dei papiri di Ercolano; la *Palaeographia graeca, sive de ortu et progressu literarum graecarum* (Parigi 1708) del monaco benedettino Bernard de Montfaucon, padre della scienza paleografica; due bifogli contenenti la carta storica dell'Egitto realizzata dal cartografo Ortelius alla fine del Cinquecento.

La papirologia è una scienza giovane, almeno relativamente ai materiali che si occupa di prendere in esame. Se, infatti, il termine 'papiro' appare per la prima volta, in cuneiforme, in un testo del re assiro Sargon (721-705 a.C.), è opportuno ricordare che fino al 1752, anno della scoperta ad Ercolano di ottocento antichi rotoli, il papiro come materiale scrittoria era divenuto del tutto estraneo alla pratica dell'uomo comune, tanto che la parola latina *papyrus* era allora comunemente e da tempo usata per indicare la carta (basti qui pensare alla descrizione

dantesca della nauseabonda fusione e metamorfosi in serpenti delle anime dei ladri "come procede innanzi da l'ardore, / per lo papiro suso, un color bruno / che non è nero ancora e 'l bianco more", *Inferno, Divina Commedia*, canto XXV, vv. 64-66, in cui è evidente il riferimento al fenomeno di combustione, appunto, della carta).

Si tratta di una disciplina che ha a che fare, lato *sensu*, con la storia della cultura (principalmente) greca in un paese del mondo ellenistico (anche se possiamo ipotizzare che il papiro come materiale scrittoria fosse in uso già molto tempo prima, i più antichi manufatti a noi pervenuti furono scritti nel IV secolo a.C.), quindi romano e bizantino quale fu l'Egitto, dove le inondazioni periodiche del fiume Nilo, apportando fertile limo, hanno da sempre reso particolarmente facile la crescita della pianta di papiro.

Il papiro forniva alla popolazione molto di più della 'carta': se ne ricavano, tra l'altro, combustibile, cibo, farmaci, vesti, stuoie, vele, cordami e persino una sorta di gomma da masticare.

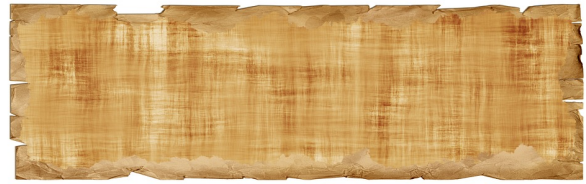


La pianta del papiro.



Per fabbricare una superficie scrittoria, dapprima veniva rimossa la corteccia da un pezzo appena reciso della parte inferiore del fusto della pianta, che ha sezione triangolare. Ciò rendeva possibile staccare verticalmente sottili strisce della sostanza interna che venivano quindi adagiate su una superficie dura, accostate le une alle altre e tutte rivolte nella stessa direzione; un secondo strato veniva poi sovrapposto in modo che le strisce corressero perpendicolarmente a quelle dello strato inferiore. Infine, dei colpi di martello permettevano la rottura, all'interno delle fibre, della linfa, che costituiva un potentissimo collante. Il foglio che ne risultava, essiccato e levigato con la pomice (ricordate il "*lepidum novum libellum / arida modo pumice expolitum*" di Catullo?), era resistente, flessibile e di colore chiaro. Una media di venti fogli così formati andavano a costituire un rotolo. La faccia in cui le fibre corrono orizzontalmente (l'interno, per intenderci, ovvero il lato le cui strisce costituiscono la lunghezza del rotolo e su cui sono visibili le cosiddette *kolléseis*, le giunture tra i singoli fogli del papiro) è comunemente detta *recto*;

la faccia esterna in cui le fibre corrono verticalmente e perpendicolarmente alla lunghezza del rotolo, *verso*.



Rotolo in bianco destinato ad un defunto, trovato a Saqqara, nel basso Egitto, nella tomba di un visir della prima dinastia (ca. 3000 a.C.) e conservato al museo del Cairo. (COPYRIGHT mediterraneoantico.it)

Se è vero che Platone, ma anche Cicerone, chiamava spontaneamente libro ("*býblos*", "*biblion*", "*volumen*", dal verbo *volvo* che significa 'arrotolare') il rotolo di papiro, è vero altresì che il prezzo via via crescente della materia prima egiziana spinse ben presto le classi meno elevate a ricercare materiali scrittori a miglior mercato, se non addirittura a raschiare e riscrivere rotoli già utilizzati per altri scopi (non si dimentichi che al più celebre scopritore di simili palinsesti - dal greco *pálin*, di nuovo, + *psáo*, raschiare -, il cardinal Angelo Mai, Leopardi dedicò una nota canzone proprio in occasione della scoperta, resa possibile dall'utilizzo di reagenti chimici a base di tannino, di ampi frammenti del *De re publica* di Cicerone all'interno di un manoscritto in pergamena su cui era stato riscritto il commento ai *Salmi* di Sant'Agostino).

Dobbiamo quindi immaginare che, ad esempio, giovani scolari o soldati romani dovessero utilizzare piuttosto gli *óstraka*, veri e propri cocci di vasi rotti su cui apprendevano i rudimenti della scrittura o del disegno; su lamine di piombo, invece, venivano scritte maledizioni contro i nemici, le cosiddette *defixiones*, che venivano poi sotterrate.

Ma, tra i materiali scrittori più comuni, oltre alle classiche lastre in pietra (antenate delle nostre lavagne in ardesia) in uso nella scuola ateniese del V secolo a.C., vanno annoverate da sempre anche le tavolette lignee: imbiancate col gesso o scavate e riempite con una particolare cera colorata, erano tenute insieme con un anello o un legaccio di cuoio a



formare, a seconda del numero dei componenti, un dittico, un trittico oppure un polittico, in latino *codex*.

Ben presto, poi, il formato *volumen* iniziò a risultare poco pratico, duraturo e capiente: erano necessarie entrambe le mani per svolgerlo, tenerlo aperto e riavvolgerlo; il titolo, scritto su un cartellino applicato al rotolo (il *sillybos*), finiva spesso per essere strappato via; mentre l'intero rotolo, anche se protetto da cassette cilindriche (gli *scrinia*), era assai vulnerabile. Fu così, intorno al IV secolo d.C., che il codice formato da tavolette di legno incernierate diede origine al codice fatto di fogli di papiro singoli sovrapposti, piegati, uniti insieme quaderno per quaderno, cuciti e protetti da una legatura di assicelle lignee a formare un libro dalla forma molto più simile a quella odierna.

La 'nuova' forma codice cominciò così a diffondersi nei contesti in cui era richiesta una certa praticità: scuole, cantieri edilizi, lavori agrimensori, ... e non solo.

In apertura del suo primo libro di epigrammi, subito dopo la consueta dedica al lettore, il poeta latino di età flavia Marziale ci parla di un'edizione dei propri libri realizzata in una sorta di formato tascabile, reperibile all'epoca solo in una precisa bottega libraria della capitale:

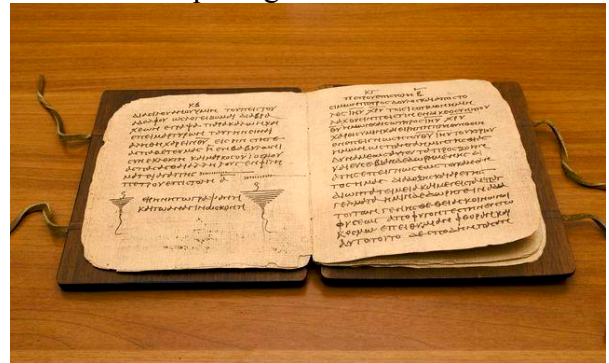
*“Qui tecum cupis esse meos ubicumque libellos  
et comites longae quaeris habere viae,  
hos eme, quos artat brevibus membrana tabellis:  
scrinia da magnis, me manus una capit.  
Ne tamen ignores ubi sim venalis et erres  
urbe vagus tota, me duce certus eris:  
libertum docti Lucensis quaere Secundum  
limina post Pacis Palladiumque forum”*

—  
“Tu che desideri che i miei libriccini siano ovunque con te e cerchi di averli come compagni della lunga via, compra questi, che una pelle rilega in piccole paginette: lascia le cassette a quelli grandi, i miei ti stanno in una mano.

Tuttavia, perché tu sappia dove io sono in vendita e non vaghi, perduto, per tutta Roma, sarai più sicuro se ti faccio io da guida:

chiedi di Secondo, liberto del dotto Lucenzio, dietro il tempio della Pace ed il Foro di Minerva”.

La forma codice non era confinata ai soli ambiti tecnici: oltre all'appena citato Marziale, infatti, sappiamo che anche i Vangeli si diffusero fin da subito (dunque tra II e III secolo d.C.) in formato codice; in ogni caso, si vede bene che la mentalità culturale antica considerava questi due casi in qualche modo 'umili': mentre il Cristianesimo si rivolgeva all'*humillimum vulgus*, l'epigramma era ritenuto infatti uno dei generi letterari meno prestigiosi.



Le due lettere di Pietro dal codice di papiro Bodmer VIII, p. 72.

(COPYRIGHT gliscritti.it)

Un discorso a parte merita il passaggio del materiale scrittoria da papiro a pergamena, a sua volta soppiantata in età moderna dalla carta. Al capitolo XI del tredicesimo libro della sua monumentale *Naturalis historia*, Plinio il Vecchio (il famoso dotto contemporaneo di Marziale travolto il 24 agosto del 79 d.C. dall'eruzione del Vesuvio) riporta una notizia di Varrone secondo cui i papiri (*chartae*) furono inventati in Egitto al tempo di Alessandro Magno. I re Tolomei d'Egitto, poi, bloccarono l'esportazione del papiro verso Pergamo (Asia Minore) per impedire a quella fiorente città di divenire una rivale nella produzione culturale e libraria. Ma Pergamo non si perse d'animo e inventò un metodo di conciatura delle pelli per fabbricare un materiale adatto alla scrittura,

chiamato appunto pergamena (esattamente il termine ‘*membrana*’ usato da Marziale al v. 3!), costoso tanto quanto il papiro (se non di più!), ma di gran lunga più resistente nel tempo.

La pergamena, eccezion fatta per l’antesignano Marziale, dovette soppiantare il papiro nello stesso periodo (IV secolo d.C.) in cui il codice si affermò a spese del rotolo.

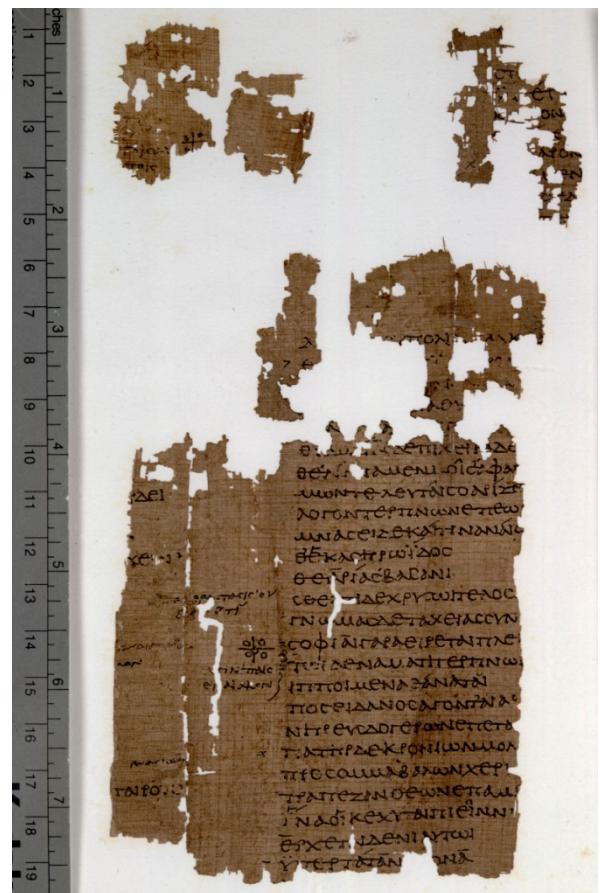
Tuttavia, rotoli di papiro venivano usati occasionalmente nel VI secolo d.C. per opere letterarie, e il papiro continuò a costituire la principale materia scrittoria per documenti, lettere e conti negli *scriptoria* ravennati o di altre parti d’Italia ancora nel X secolo d.C., fino ad arrivare al 1057 d.C., data dell’ultima bolla papale su papiro della storia.

Se si considera che il primo documento papiraceo è un contratto di matrimonio firmato alla presenza di sei testimoni, ritrovato ad Elefantina, nell’estremo sud dell’Egitto, e datato al 311 a.C., si potrà cogliere ancor più a fondo il fascino della papirologia di cui parlavamo all’inizio.

Questa scienza parla all’uomo moderno di almeno un millennio di letteratura, attraverso le informazioni che trasmette sui gusti dei lettori dell’antichità, sulla fortuna dei vari autori, sulla trasmissione e quindi il lavoro di grammatici e insegnanti nella scuola intorno ai loro testi, fino a restituire dalle sabbie del deserto l’unica opera autografa precedente l’avvento della pergamena e poi della carta, quella dello sconosciuto avvocato e poeta bizantino Dioscoro di Afrodito (VI secolo d.C.); ma gli apre nuovi orizzonti anche nel campo della storia, perché fotografa, quasi in un’istantanea a grandezza naturale, uomini comuni che prendono moglie, famiglie alle prese con le dinamiche della vita di tutti i giorni, società eterogenee, documenti imperiali, cristiani che da perseguitati diventano persecutori... (1)

Molte delle più grandi università mondiali, oggi, possiedono e pubblicano (ovvero trascrivono, traducono ed interpretano in lingua moderna) una serie di fondi papiracei di loro proprietà: la più famosa è, naturalmente, Oxford con la serie dei P. Oxy. (sigla con cui si indicano i papiri rinvenuti nella città di Ossirinco, di gran lunga quelli

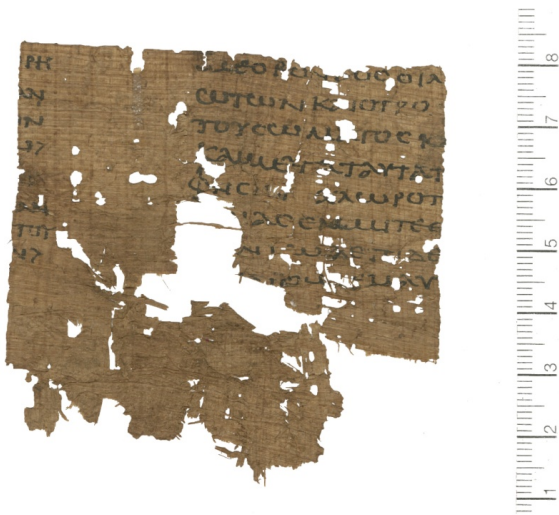
più numerosi ed importanti al mondo), seguita da Berlino con la serie dei P. Berol. (dal nome latino della città) e da Ginevra con quella dei P. Bodmer (dal nome dell’antiquario che curò gli scavi di un’intera biblioteca tardoantica in Egitto e finanziò la costruzione dell’omonima e super equipaggiata biblioteca moderna in Svizzera).



Uno dei più famosi papiri provenienti dall’antica città di Ossirinco e conservato a Oxford: il P. Oxy. XXVI 2441. Risalente al II secolo d.C., contiene alcuni frammenti, altrimenti ignoti, dei peani (antichi carmi in onore del dio Apollo) del poeta greco Pindaro, accompagnati da note marginali e segni critici, opera di studenti o di un maestro di scuola.

Se l’Italia può ancora sedere ai tavoli internazionali della papirologia, lo deve proprio all’Istituto fondato il 1 giugno 1908 come sede di quella che si chiamava “Società italiana per la ricerca dei Papiri greci e latini in Egitto” da Girolamo Vitelli, uno dei più illustri grecisti italiani di quel periodo. Al

2018, l'Istituto, ora struttura scientifica annessa alla Facoltà di Lettere e Filosofia con lo status di centro di studi, è arrivato alla pubblicazione di ben diciassette volumi contenenti la stragrande maggioranza dei papiri acquistati o rinvenuti da campagne italiane di scavo in Egitto (i cosiddetti PSI, Papiri della Società Italiana).



Uno dei manufatti più pregiati dell'Istituto Papirologico Vitelli: il PSI XV 1470. Risalente al II o al III secolo d.C., riporta un commento critico ai versi 14-16 della famosissima *Ode alla gelosia* di Saffo. La sua particolarità consiste nel fatto di aver reso possibile la lettura del finale dell'ode, che non ci era stato altrimenti tramandato: a partire dal 1965, data della scoperta e pubblicazione del papiro, sappiamo che la poetessa greca, con ogni probabilità, concludeva il suo componimento con il classico stilema della *Ringkomposition*.

Tutto ciò, *Google Maps* alla mano, a tre chilometri esatti dalla nostra scuola.

#### BIBLIOGRAFIA:

E. G. Turner, *Papiri greci*. Edizione italiana a cura di M. Manfredi, Roma 2002.  
O. Montevecchi, *La papirologia*, Milano 2008.

#### SITOGRAFIA:

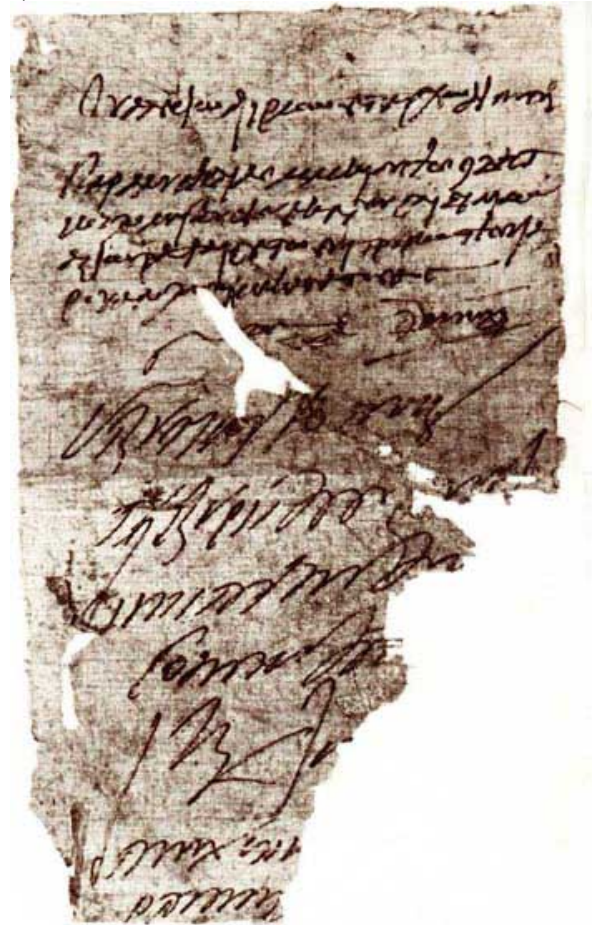
Il più ampio archivio online di papiri trascritti ed interpretati è offerto dal sito

<http://papyri.info/>, dove è contenuta ed aggiornata la *Checklist of Editions of Greek, Latin, Demotic, and Coptic Papyri, Ostraca, and Tablets* <http://papyri.info/docs/checklist>

Le fotografie a colori di molti manufatti sono reperibili, invece, sul sito internet delle varie collezioni; quello dei PSI è [psi-online.it](http://psi-online.it)

#### NOTE

1)



(COPYRIGHT unipa.it)

P. Oxy. X 1271. Nel 246 d.C., una donna, cittadina di Side in Panfilia, chiede al prefetto Valerio Firmo il permesso di lasciare l'Egitto, via Faro. Alla domanda, in greco, segue l'autorizzazione, in latino (secondo la prassi dei funzionari imperiali). Per provare a entrare 'nell'officina di un papirologo', si forniscono di seguito la trascrizione diplomatica, le integrazioni e la traduzione del testo:

Οὐαλερίω Φίρμω ἐπάρχῳ Αἰγύπτου  
 παρὰ Αὐρηλίας Μαικιανῆς Σιδήτ(ιδος)  
 βούλομαι κύριε ἐκπλεῦσαι διὰ Φάρου.  
 ἀξιῶ γράψαι σε τῷ ἐπιτρόπῳ τῆς Φά-  
 ρου ἀπολῦσαι με κατὰ τὸ ἔθος

“Valerius Firmus  
 Asclepiade salutem  
 dimitti iussi de P[haro]  
 commendo t[ibi]  
 vale iu[ssi]  
 datum XVII K[al(endas)]...  
 Presenti A[lbino co(n)s(ulibus)]”

—  
 “A Valerio Firmo prefetto d’Egitto  
 da parte di Aurelia Meciane di Side.  
 Voglio, signore, partire attraverso  
 Faro.  
 Ti chiedo di scrivere al procurator  
 Phari  
 di (lasciar)mi partire come è d’uso.  
 Il primo (del mese) di Pacone (26  
 aprile). Ti saluto.

Valerio Firmo  
 ad Asclepiade (procurator  
 Phari) salute.  
 Ordinai che partisse da Faro...  
 ti raccomando...  
 ti saluto...ho ordinato...  
 dato il XVII giorno prima delle  
 calende...(di giugno? 15 maggio?)  
 Presente e Albino co(n)s(oli)”

Nel 1931, si tenne un convegno internazionale  
 nella città olandese di Leiden (Leida), dove fu  
 ideato il sistema standard di edizione dei testi  
 antichi (impiegato oggi dai papirologi di tutto  
 il mondo), detto appunto di Leiden (Leida).  
 Schematicamente, lo si può riassumere come  
 segue:

- *ab* = lettere sulla cui lettura esistono  
 fondati dubbi, oppure talmente inutile  
 che, in mancanza del contesto,  
 potrebbero esser lette in più di un  
 modo;

- ..., oppure [-2-], oppure ±2 = lettere  
 illeggibili di cui si conosce il numero  
 approssimativo;
- [..], oppure [-2-], oppure [±2] = lettere  
 mancanti di cui si conosce il numero  
 approssimativo;
- [, oppure [ ], oppure [= = lettere  
 mancanti di cui si ignora il numero;
- [ab] = lettere integrate dall’editore del  
 testo;
- <>, oppure \*\*\* = omissioni dello  
 scriba;
- <ab> = supplementi introdotti  
 dall’editore allo scopo di ovviare alle  
 omissioni;
- (ab) = soluzioni di abbreviazioni;
- {ab}, oppure {...}, oppure {ab} =  
 interpolazioni, cioè lettere o parole  
 inserite per errore dallo scriba e  
 cancellate dall’editore;
- |[ab]| = cancellature dello scriba;
- `ab´ = aggiunte interlineari.

# Entra nel fantasmagorico mondo dei Beatles (a cinquanta anni dallo scioglimento del gruppo)

di Giovanna Maciocco

1. I Beatles nella (breve) storia della mia vita  
Sono nata un anno dopo che i Beatles si erano sciolti. Devo averli ascoltati fin da quando ero in pancia di mia madre, perché mi risulta che i miei avessero portato, nel villaggio sperduto della savana dove nacqui, vari LP in vinile, tra cui anche due raccolte del gruppo di Liverpool.

I dischi dei Beatles suonavano spesso in casa mia, durante la mia infanzia. Poi cominciai ad ascoltarli da sola e ricordo che il primo grande amore fu per il pianto struggente di George Harrison in *While My Guitar Gently Weeps* (White Album, 1968), quando avevo dieci anni. Nello stesso periodo iniziai a studiare pianoforte e la mia insegnante, Paola, era appassionata dei Beatles quanto me, più di me. Mi iniziò alla discografia completa, che andavo a comprarmi da sola, con la paghetta settimanale. Si tratta di tredici album, composti in meno di dieci anni (dal 1963 al 1970), più vari singoli, con alcuni dei loro brani più belli che non trovarono posto negli LP, per un totale di oltre 200 canzoni, tutte (quasi tutte) bellissime.



Erano gli anni della competizione tra i Duran Duran e gli Spandau Ballet, ma a me piacevano i Beatles. Lo scrivevo dappertutto, sui poster, sul diario di scuola e sui miei jeans: "I love the Beatles". Alle superiori contagiai qualche mia compagna, con cui a

ricreazione cercavo di riprodurre le armonizzazioni (noi dicevamo "coretti") di Paul, John e George.

Sono diventati la colonna sonora della mia vita: li ascolto per distrarmi, per scoprire nuove sonorità, per ritrovare un suono familiare che fa ormai parte della mia identità quando arriva un po' di tristezza, per cantare, ballare, suonare, sognare, pensare... Sono andata in pellegrinaggio a Abbey Road e a Liverpool. A giugno coronerò il mio sogno di andare a sentire Paul McCartney dal vivo, insieme a Paola.

Ma non è di questo che volevo parlarvi, bensì di come la loro storia si sia intrecciata indissolubilmente con quella del secondo '900 e in particolare del decennio degli anni '60 che ha cambiato tanto in profondità la società e i nostri valori.

2. Dai Quarry Men ai Beatles: i primi anni.

I quattro componenti dei Beatles (Ringo Starr, John Lennon, Paul McCartney e George Harrison, in ordine di età) nacquero nei quartieri operai di Liverpool, sotto i bombardamenti della Luftwaffe, durante la seconda guerra mondiale.

"John Lennon nacque il 9 ottobre 1940, durante una delle più violente incursioni notturne della Luftwaffe di Hitler su Liverpool. Tutta l'estate, dopo il tè, la gente accendeva la radio a basso volume, porgendo però l'orecchio non al suono smorzato di una musica da ballo, ma al cielo, fuori della porta che dava sul retro della casa. Quando la musica si interrompeva, si sapeva, prima ancora che suonassero le sirene, che i bombardieri stavano tornando.

Liverpool pagava a caro prezzo i propri cantieri navali e le numerose migliaia di banchine dove i convogli si fermavano per prepararsi ad affrontare coraggiosamente l'Atlantico settentrionale. La città era l'ultimo canale inglese per le forniture di viveri oltremare" (1)

Liverpool pagava a caro prezzo non solo i danni della guerra contro Hitler, ma anche la perdita dell'immenso impero coloniale, che nel '900 la Gran Bretagna, pezzo dopo pezzo, fu costretta a lasciare.

Fu Mimi, la zia di John, a scegliere il secondo nome del nipote, Winston, in onore del Primo Ministro Churchill, che aveva resistito alle lusinghe di Hitler e aveva portato l'Inghilterra in una dolorosa, ma onorevole guerra totale.

I ragazzi che avrebbero poi composto la band più famosa e celebre del mondo crebbero dunque nei quartieri popolari di una città industriale e portuale, che era stata la punta di diamante dello sviluppo economico britannico tra '700 e '800, ma che negli anni '40-'50 del 1900 era ormai in declino.

John Lennon e Paul McCartney ebbero un'infanzia piuttosto difficile. Il primo, figlio di Julia Stanley e Fred Lennon, non conobbe il padre, un marinaio, cameriere di bordo, che fece perdere ogni traccia di sé dopo il 1942 (le ultime notizie ricevute dalla famiglia lo davano in Nord-Africa); John crebbe accudito dalla sorella di Julia, Mimi. Julia, che mantenne, pur vivendo in una casa diversa, i rapporti con il figlio, morì tragicamente in un incidente stradale, quando John aveva otto anni (Julia, la canzone dedicata da John a sua madre, contenuta nel White Album, 1968). Paul, figlio di Jim McCartney e Mary Mohin (cattolica irlandese), ebbe una prima infanzia piuttosto serena, ma sua madre, che di lavoro faceva l'ostetrica, morì precocemente di cancro al seno, quando Paul aveva solo 13 anni (Let It Be, la canzone che Paul dedicò alla madre, quando i Beatles stavano per sciogliersi, nel 1970).

John e Paul si incontrarono quando frequentavano le scuole superiori. Il primo invitò il secondo a far parte di una giovane band locale: i Quarry Men, creati da John Lennon e un suo amico, quando frequentavano La Quarry Bank Grammar School, nel 1956.

Quell'anno fu terribile per l'Inghilterra, un anno di umiliazione nazionale: gli inglesi si "impegolarono" con i francesi nel tentativo di evitare la nazionalizzazione del canale di Suez, voluta da Nasser, il premier egiziano, e furono duramente sconfitti dagli egiziani, sotto lo sguardo beffardo degli USA e dell'URSS, le nuove superpotenze mondiali, che guardavano con piacere il crollo dei vecchi imperi coloniali europei.

Paul si unì ai Quarry Men nel 1957 e poco dopo portò con sé un quattordicenne timido e riservato, che aveva conosciuto sull'autobus per andare a scuola: George Harrison. La band si esibiva in concerti per feste rionali o in piccoli pubs, e solo sul finire degli anni '50 riuscì a fare un primo tour in Scozia. Il loro idolo era la star del Rock & Roll che veniva dagli USA, Elvis Presley, un bianco che cantava con un nero e che univa la tradizione blues degli Afroamericani con il country dei cow-boys, facendo impazzire i giovani e soprattutto le giovani, con i suoi movimenti del bacino (e terrorizzando i loro genitori); ma anche Chuck Berry, Buddy Holley, Jerry Lee Lewis, Bo Diddley, Fats Domino... In generale a quell'epoca l'Inghilterra non aveva una musica pop/rock autonoma, ma più o meno pallide imitazioni dei rocker americani, tra cui Lonnie Donegan, che lanciò lo skiffle (un Rock & Roll molto basico) sulle rive del Mersey (il fiume di Liverpool).

Il primo banco di prova serio per il gruppo fu l'ingaggio che ottennero grazie al loro manager, Allan Williams, ad Amburgo. La città si stava riprendendo dai durissimi bombardamenti degli Alleati, che avevano restituito, dal 1943, il trattamento subito dalle città inglesi e stava anche riconquistando il suo spirito libero che le apparteneva per la sua storia di città-stato anseatica. Amburgo era conosciuta dagli inglesi come città della trasgressione, con i suoi numerosi locali notturni. E i Beatles (ancora teenagers) si buttarono a pieno in quella vita trasgressiva. All'epoca il gruppo si componeva di cinque elementi: John Lennon, il suo compagno alla scuola d'arte Stuart Sutcliffe, George Harrison, Paul McCartney e Pete Best (alla batteria, prima di Ringo Starr). Erano stati John e Stuart a cambiare il nome del gruppo: da Quarry Men a Johnny and The Moondogs, a Silver Beatles, a Beatles (i nomi degli insetti andavano di moda, come i Crickets – grilli – di Buddy Holly – e Stuart propose Beetles – coleotteri – cambiati poi in Beatles da Lennon, un gioco di parole con la musica Beat e i poeti Beat).

Gli anni di Amburgo servirono ai Beatles a fare un salto di qualità enorme nelle esibizioni dal vivo e nell'affiatamento del gruppo: nei

locali della Reeperbahn (il quartiere a luci rosse di Amburgo) suonavano 8 ore per notte, 7 giorni alla settimana, si cambiavano nelle toilet, mangiavano sul palco e dormivano dietro allo schermo del Bambi Kino, un cinema malfamato e cadente. Fu ad Amburgo che iniziarono ad accostare le cover dei musicisti del momento con i loro primi brani, anche accompagnando un cantante inglese con una certa fama, Tony Sheridan.

Quando tornarono a Liverpool cominciarono ad attrarre l'attenzione di un pubblico sempre più ampio, grazie alla capacità di tenere il palco che avevano acquistato ad Amburgo. Si esibivano spesso al Cavern Club e fu lì che furono contattati da Brian Epstein, l'uomo che avrebbe dato una svolta alla loro carriera discografica, diventando il nuovo manager della band.

Epstein vendeva dischi, in un negozio non lontano dal Cavern, e dopo aver ricevuto vari ordini per il 45 giri che i Beatles avevano inciso con Tony Sheridan, decise di andare a sentirli al Cavern. Rimase folgorato dalla loro vitalità, dalla loro ironia e anche dalle reazioni del pubblico, già in parte composto da giovani ragazze urlanti che venivano travolte dall'appeal fresco e originale di Paul, George e John (2). Epstein riuscì ad ottenere per il gruppo un'audizione con il manager della Parlophone (una sotto-etichetta della EMI), George Martin e nel frattempo impose loro di cambiare look (dai vestiti in pelle, ai completi con giacca e cravatta) e dare un'immagine più pulita ed educata, pur permettendo loro di mantenere il taglio di capelli a caschetto, creato da Astrid Kirchherr, la fidanzata di Sutcliffe.

George Martin è passato alla storia come il quinto Beatle, perché fu lui a curare la maggior parte degli arrangiamenti del gruppo, suggerendo o assecondando gran parte delle innovazioni musicali introdotte dai quattro di Liverpool. George Martin accettò di fare il primo contratto ai Beatles, a patto che cambiassero batterista: fu così che Pete Best fu licenziato, alla vigilia del successo, e Ringo Starr (nome d'arte di Richard Starkey) entrò a far parte della band, componendo in questo modo la formazione definitiva.

Con la Parlophone i Beatles pubblicarono il loro primo singolo di successo, Love Me Do, che raggiunse la 17° posizione nella chart inglese, e la prima Hit, Please Please Me, che raggiunse il primo posto nelle vendite e diede nome anche al loro primo Long Plain. Gli studi della Parlophone si trovavano a Londra, in Abbey Road. Era il 1963.



Da quel momento iniziò l'inarrestabile scalata alle classifiche di tutta Europa e, a breve giro di ruota, di tutto il mondo. E da quel momento iniziò anche il fenomeno Beatles, che non era solo un fenomeno di musica pop, ma anche un fenomeno sociale, che pose alla ribalta una categoria sociale quasi sconosciuta fino ad allora, i teenagers, ed economico: l'industria discografica britannica cominciò a "galoppare" grazie ai Beatles, che erano in grado di vendere centinaia di migliaia di dischi in poche settimane (un fenomeno impensabile ai giorni nostri, dominati dalla digitalizzazione) (3).

Il fenomeno di costume più appariscente fu la Beatlemania: centinaia, migliaia di ragazze (e anche ragazzi) che urlavano, svenivano, scalcavano ringhiere, sfondavano i cordoni della polizia, cercando di toccare, vedere o essere guardate dai Beatles.



I Beatles furono travolti da un turbine di concerti, interviste, apparizioni in TV o alla radio, nei quali risultavano sempre disinvolti, ironici, spontanei. Tutto ciò determinò nei quattro ragazzi un'incredibile euforia, visto che pochi anni prima erano ancora un gruppo conosciuto solo a livello locale, che faceva fatica a guadagnare il minimo che serviva per vivere.

L'euforia raggiunse il massimo quando, mentre erano in tournée in Francia all'inizio del 1964, arrivò la notizia che il loro singolo *I Want To Hold Your Hand* era primo nelle classifiche americane.

“Il grande successo di *I Want to Hold Your Hand* colse di sorpresa la produzione della Capitol che stampava i dischi nello stabilimento a Scranton in California. Non riuscendo a tenere il passo delle richieste, l'azienda impose un orario di lavoro di 24 ore ai suoi dipendenti chiedendo anche l'aiuto ad una ditta concorrente (la RCA Victor) per ulteriori 200.000 stampe del disco” (4).

Non era mai successo nella storia che un musicista inglese raggiungesse la vetta delle classifiche statunitensi. I Beatles aprirono la strada di quella che è conosciuta come “British Invasion” (dopo i Beatles, seguirono i Rolling Stones, gli Animals, i Birds, gli Who etc...).

Sull'onda del successo raggiunto, i Beatles sbarcarono negli Stati Uniti per la loro prima tournée oltre-manica. Il paese era ancora stordito e scosso dalla tragica morte del suo

più giovane presidente, J.F. Kennedy. Ma aveva anche voglia di risollevarsi, e proprio in quell'anno gli studenti di Berkeley (California) iniziarono le loro manifestazioni in favore della libertà di espressione e di pensiero (figura 6), manifestazioni che si sarebbero poi allargate alla protesta per la guerra del Vietnam, in cui gli USA erano sempre più coinvolti, e per il rispetto dei diritti degli Afro-Americani guidati da Martin Luther King.

I Beatles arrivarono negli USA nel febbraio del 1964. La loro prima esibizione fu in TV all'Ed Sullivan Show. Si calcola che circa 73 milioni di persone abbiano seguito lo show. La leggenda vuole che la notte dell'esibizione il tasso di criminalità in America toccasse la punta più bassa degli ultimi 50 anni, che i posti di polizia di tutta New York attestassero il calo improvviso dei reati giovanili.

I Beatles radunavano una folla enorme di giovani, di troupe televisive e di giornalisti, che cercavano di capire il segreto del loro successo. Ciò che colpiva era il loro modo disinvolto e ironico di rispondere

Dalla conferenza stampa a New York del 7 febbraio 1964 (5):

Giornalista: “Contate di tagliarvi i capelli mentre siete in America?”

John: “Ce li siamo tagliati ieri”

Giornalista: “Canterete qualcosa per noi?”

John: “Prima vogliamo i soldi”

Giornalista: “Qual è il vostro segreto?”

George: “Se lo sapessimo ognuno di noi formerebbe un complesso e gli farebbe da manager” (6)

Giornalista a John: “La sua famiglia lavorava nel mondo dello spettacolo?”

John: “Beh, papà mi diceva sempre che la mamma era una gran commediante”

Giornalista: “Fate parte di una rivolta di teenagers contro la generazione più vecchia?”

John: “E' una sporca menzogna”

Gli anni dal 1964 al 1966 furono un crescendo di popolarità in tutto il mondo, dagli USA al Giappone, popolarità che era continuamente accompagnata da nuove tournée, brani composti nei ritagli di tempo in albergo o durante gli spostamenti, ricevimenti, conferenze stampa, il solito seguito di migliaia di ragazzi e ragazze



urlanti, che ai concerti finivano anche per coprire la musica: I Beatles suonavano spesso in spazi come gli stadi, con amplificatori che adesso andrebbero bene per un locale chiuso; Ringo Starr doveva battere il ritmo andando a memoria o guardando i movimenti dei tre davanti.

Il gioco era bello, ma cominciava anche ad essere stressante per i quattro ventenni. I brani Help e Yesterday contenuti nel loro quinto album riflettono questo stato di cose. Il turbine del successo, la difficoltà di trovare degli spazi di tranquillità, l'isteria che seguiva ogni loro spostamento, l'eccessivo peso che si cominciava a dare alle loro parole durante le interviste, la routine dei concerti: tutto questo cominciava a diventare pesante. Il culmine di questa situazione snervante si ebbe quando John Lennon rilasciò un'intervista all'Evening Standard di Londra (oppure, come sostenne Lennon, il giornalista riportò un dialogo privato tra i due) in cui diceva che i Beatles erano diventati più popolari di Gesù Cristo. Il senso delle parole di Lennon era quello della sua incredulità di fronte al livello di popolarità suscitato dalla band e anche dal livello di esagerazione nelle reazioni a quello che facevano o dicevano (per esempio nelle Filippine c'era stato una sorta di incidente diplomatico, perché nella loro agenda non era previsto un incontro con il Presidente della Repubblica). La frase di Lennon fece il giro del mondo e mentre passò piuttosto inosservata in Gran Bretagna, suscitò reazioni sdegnate e ancora una volta sopra le righe nel pubblico statunitense. Molti dei ragazzi che fino ad allora li avevano osannati fecero manifestazioni pubbliche contro la loro blasfemia e organizzarono roghi dei loro dischi.

Fu così che nel 1966 i Beatles decisero di chiudere con i concerti. La decisione faceva anche seguito al fatto che la loro musica, negli ultimi due anni, era diventata più complessa, più sperimentale, difficilmente riproducibile dal vivo con i mezzi tecnici dell'epoca. Con gli album Rubber Soul e Revolver i critici musicali si accorsero che i Beatles non erano solo una boyband per teenagers agitate, che erano in grado di spaziare tra un enorme numero di generi: dal Rock & Roll, alla

ballata country, dal Rhythm & Blues al Funk, dal Jazz alla musica indiana. E anzi di più: i Beatles non seguivano generi pre-costituiti, ma ne creavano di nuovi (vedi Tomorrow Never Knows o Rain che si possono considerare tra i primi brani psichedelici nella storia della musica) oppure scrivevano brani che non possono essere iscritti in un genere musicale preciso, tanto erano fuori degli schemi (7), tranne quello larghissimo della musica leggera.

### 3. I Beatles dal punto di vista artistico: dai concerti alla musica in studio

In effetti i Beatles non sono stati solo un fenomeno commerciale e di costume, ma anche un notevole fenomeno artistico, come ormai è riconosciuto universalmente. Il loro stile musicale cambia radicalmente nel corso del decennio degli anni '60. Il punto di cesura sono gli anni '65-'66, quando, come abbiamo già osservato, il gruppo sentì l'esigenza di andare oltre il pop-rock da concerto dei primi anni. Tuttavia, anche il loro primo pop-rock costituì una grande innovazione nel panorama musicale dell'epoca. In primo luogo, i Beatles volevano cantare i loro brani e non solo le cover, come faceva invece la gran parte delle band dell'epoca. In secondo luogo, nel gruppo c'erano tre compositori: John Lennon, Paul McCartney e George Harrison e la regola generale era che chi scriveva il brano faceva il lead vocalist nella canzone (anche se tutti i brani scritti da John e Paul, per contratto, venivano firmati Lennon – McCartney); John e Paul talvolta componevano insieme (8), in ogni caso quando qualcuno scriveva un brano nuovo, gli altri davano il loro contributo nell'arrangiamento in sala di registrazione. In terzo luogo, I Beatles sovrapposero in modo geniale alla base rock-pop le armonizzazioni vocali, che fino ad allora erano state più tipiche dei gruppi canori femminili. Sulle armonizzazioni vocali dei Beatles, che spesso erano a tre voci (per es. This Boy, Yes It Is, o The Word ) molti cultori hanno studiato, perché, ovviamente, non esistono degli spartiti per ciò che componevano, giacché nessuno di loro aveva "studiato" musica.

In ogni caso anche prima del 1965-66, ai Beatles piaceva sperimentare: su tutti valga l'esempio dell'accordo iniziale di *A Hard Day's Night*, considerato l'accordo misterioso dei Beatles, perché molto difficile da riprodurre e sul quale hanno discusso esperti, musicisti e perfino matematici (9).

Gli anni '65-'66 hanno segnato dunque una prima svolta, che anticipava la fine dei concerti dal vivo: i Beatles iniziarono ad introdurre archi (come in *Yesterday* e *Eleanor Rigby*), fiati, rumori registrati per la strada o in casa... In *In My Life* Lennon chiese a George Martin di inserire un assolo di clavicembalo, che Martin suonò nello stile di Bach: e così nacque il rock-pop barocco, cioè la contaminazione tra la musica leggera e il barocco sei-settecentesco.



L'album *Revolver*, in questo senso, risultò abbastanza spiazzante per i fan, dalla copertina ai brani.

La copertina era di Klaus Voorman, un amico artista dei Beatles, fin dai tempi di *Amburgo*: era in bianco e nero ed i volti dei quattro non apparivano in foto, ma in un disegno in cui i capelli, come in un vortice, avvolgevano una serie di immagini legate alla storia del gruppo. I brani componevano un mix di sonorità e stili incredibilmente diversi l'uno dall'altro (dal rock-funk di apertura in *Taxman* a una canzone per bambini, *Yellow Submarine*, dai brani d'amore iperzuccherosi (10) *Come Here*, *There And Everywhere* ai brani "acidi" come *She Said, She Said* e

*Tomorrow Never Knows*, dai brani orchestrali come *Eleanor Rigby* a quelli in stile indiano come *Love You Too ...*), eppure uniti come se fosse una sola narrazione, senza soluzione di continuità. Il titolo dell'album era un gioco di parole tra uno sparo di pistola (come sembrava l'album per chi aveva conosciuto i Beatles fino ad allora) e un vinile che gira. I fan furono in effetti spiazzati dalla novità, ma non per questo l'album ricevette minore apprezzamento: arrivò primo nelle classifiche degli USA (dove furono vendute 5 milioni di copie), del Regno Unito (dove furono vendute 600.000 copie), dell'Australia, della Svezia e della Germania occidentale.

In effetti una delle caratteristiche artistiche del gruppo è sempre stata quella di essere "oltre" rispetto al proprio pubblico: i Beatles non componevano per compiacerlo; una volta introdotto uno stile, una certa modalità ritmica o sonora se la lasciavano alle spalle, perché avevano molta fantasia e voglia di sperimentare. In altri termini non componevano per vendere, cercavano di rimanere autentici e cercavano di non essere ripetitivi o delle brutte copie di se stessi: per questo continuarono a vendere molto, fino alla fine.

Anche per questo non avevano bisogno di lanciare dei singoli, per poi trascinare l'Album come fanno naturalmente molti musicisti. Avevano una produttività compositiva talmente elevata, che i loro singoli non erano quasi mai riprodotti negli album (per esempio la famosissima e bellissima *Hey Jude*, 1969): e pensare che pubblicarono 13 album in poco più di 7 anni, cioè quasi due album all'anno. Un ritmo veramente impressionante tenuto conto della qualità di quasi tutti i loro brani.

Ancora più innovativo, se possibile, fu l'anno 1967. A febbraio uscì un singolo con due brani tra i più rappresentativi dei Beatles: *Strawberry Fields Forever* e *Penny Lane*. Entrambe le canzoni costituivano sia un ritorno alle origini, che una "nuova frontiera". *Strawberry Field* era il nome di un orfanotrofio situato in *Beaconsfield Road*, nel quartiere di *Woolton*, a *Liverpool*, dove John

Lennon era cresciuto. Il brano è stato scritto da John Lennon ed è normalmente annoverato nel genere del rock-psichedelico. Per me invece questa canzone non appartiene ad alcun genere, è il frutto di uno spirito geniale e ci trascina in una dimensione senza tempo né spazio: è una dimensione onirica, dai colori in parte caleidoscopici, in parte cupi. L'arrangiamento e il finale sono una delle cose più preziose composte dai Beatles, con l'aiuto di George Martin, che considerava questo 45 giri come il migliore dei Beatles. Ed io concordo con lui: è difficile, difficilissimo scegliere la più bella canzone dei Beatles, ma se proprio devo scegliere... ecco... Strawberry Fields Forever, con il suo incipit "Living is easy with eyes closed"... Ma non da meno è Penny Lane (un luogo importante dell'infanzia di Lennon e McCartney; lì infatti, c'era il capolinea degli autobus, il barbiere descritto all'inizio della canzone dove "Macca" andava col padre ed era il luogo dove Lennon andava con gli amici). Il brano è di Paul, ed è un ulteriore esempio di pop con elementi barocchi.

Nelle clip che accompagnavano i brani, i Beatles appaiono diversi nel look, che diventa colorato, meno uniforme, più in linea con il mondo fantasmagorico di Carnaby Street e della Swinging London.

Il gusto e l'atmosfera di Londra alla metà degli anni '60 è perfettamente rappresentato nel film di Michelangelo Antonioni Blow Up. Per Swinging London si intende la trasformazione che la capitale conobbe alla metà degli anni '60, quando ormai gli inglesi avevano superato il trauma della guerra e il Regno Britannico conobbe, come il resto d'Europa, una fase espansiva a livello economico e un mutamento radicale dei costumi e del modo di vivere, che interessò soprattutto la cultura giovanile. Un elemento fondamentale in questa trasformazione fu la controcultura della generazione Beat che veniva dagli USA e soprattutto da San Francisco. I rigidi modelli della tradizione inglese furono spazzati via dai colori della cultura Hippie, dalla frantumazione dei vecchi rapporti tra sessi, da una libertà sconosciuta prima nelle scelte personali (religiose, sessuali, politiche etc...).

Il trait d'union tra la controcultura (la letteratura Beat, il Free Jazz di John Coltrane o Thelonious Monk, la sperimentazione musicale cacofonica di John Cage) e i Beatles fu in particolare Paul McCartney, che volle per l'album che doveva uscire nel giugno 1967 un cambiamento radicale del gruppo, fin quasi nel nome. Nel nuovo LP infatti i Beatles diventavano la Banda del club dei cuori solitari del Sergente Pepe (Sergent Pepper's Lonely Hearts Club Band). La copertina fu realizzata da uno dei maggiori artisti della pop-art britannica, Peter Black.



Ci vorrebbe un saggio solo per spiegare la copertina... In ogni caso appare evidente il senso complessivo dei Beatles che recitano se stessi, ma assumendo una nuova identità (quelli vecchi sono ormai soltanto delle statue di cera del Madame Tussauds Museum). L'album è il concerto della nuova band (è quindi un concept album, forse il primo, ma sicuramente il più popolare nella storia della musica). La sperimentazione musicale fa un nuovo passo in avanti in questa opera, che esordisce con una suite di tre brani (che culmina nella famosa Lucy in the Sky with Diamonds, di cui lascio indovinare a voi l'acronimo e che voleva trasportare l'ascoltatore in un mondo simile a quello di Alice nel paese delle meraviglie di Lewis Carroll, un autore molto amato da John Lennon) e si conclude in modo ancora più sorprendente.

L'ultima canzone, A Day In The Life, è un perfetto manifesto della Swinging London, sia nella musica, che nella clip che accompagna il brano. Si tratta in realtà di due canzoni in una: una scritta da John Lennon, che trae spunto da notizie prese da un quotidiano, il Daily Mail,

e un'altra scritta da Paul McCartney, che costituisce il centro del brano e che parla di un risveglio mattutino di uno studente che si rende poi conto di essere in ritardo.... Il passaggio dall'uno all'altro brano è segnato dal suono vorticoso di un'orchestra di 45 elementi, che doveva poi ripetersi alla fine: fu chiesto all'orchestra di suonare, crescendo man mano in intensità e volume, la nota più bassa prevista dal pentagramma fino a raggiungere quella più alta, creando così il famoso vortice di archi, ottoni e fiati di imponente impatto emotivo. Per il vortice di coda i Beatles decisero di concludere con un accordo al pianoforte, protratto fino alla dissolvenza totale del suono. Per ottenere tale effetto, lo stesso accordo venne suonato contemporaneamente da Lennon, McCartney, Ringo Starr, George Martin, e Mal Evans su tre pianoforti a coda, e il volume di registrazione venne man mano alzato per raccogliere ogni minimo suono, oltre che inevitabilmente alcuni rumori di fondo fra i quali il cigolio di una scarpa di Ringo. Ma l'effetto sorpresa non terminava con l'“esplosione” finale. Nel vinile uscito in Inghilterra, dopo qualche minuto la testina del giradischi finiva in un solco che suonava all'infinito, se non interrotta (come un disco che si inceppa) dicendo qualcosa di difficilmente comprensibile, tipo “never could be any other way” (Final Inner Groove, Sgt. Pepper).

Tra il 1967 e il 1968 i rapporti tra i quattro cominciarono a guastarsi. L'improvvisa e tragica morte del loro manager, Brian Epstein, la nascita di interessi diversificati (la cultura underground per Paul McCartney, la meditazione e i viaggi in India per George Harrison – che gli altri in parte seguirono, per altro prendendo poi in giro il guru Maharishi Mahesh Yogi nel brano Sexy Sadie , White Album, 1968 - le esibizioni di Yoko Ono per John Lennon), questioni di soldi, di contratti con le case discografiche, l'esigenza di trovare una propria identità staccata dal gruppo dopo anni di stretta convivenza: tutto questo produsse dei solchi, che poi si allargarono con gli anni, portando infine allo scioglimento della band.

Ma i Beatles avevano ancora molto da dire. Dopo il viaggio onirico di Magical Mystery Tour , uscì un altro album, anche questa volta molto spiazzante: si trattava di un doppio album, con la copertina completamente bianca e intitolato semplicemente “The Beatles”, ma passato alla storia come White Album, del 1968.

In the US, the album sold 2,360,423 copies by 31 December 1967 and 3,372,581 copies by the end of the decade.<sup>1</sup>

Region	Certification	Certified units/sales
Argentina (CAPIF) <sup>[469]</sup>	2× Platinum	120,000 <sup>h</sup>
Argentina (CAPIF) <sup>[469]</sup> 1987 CD issue	3× Platinum	180,000 <sup>h</sup>
Australia (ARIA) <sup>[470]</sup>	4× Platinum	280,000 <sup>h</sup>
Brazil (Pro-Música Brasil) <sup>[471]</sup>	Gold	100,000 <sup>h</sup>
Canada (Music Canada) <sup>[472]</sup>	8× Platinum	800,000 <sup>h</sup>
France (SNEP) <sup>[474]</sup>	Gold	717,400 <sup>[473]</sup>
Germany (BVMI) <sup>[475]</sup>	Platinum	500,000 <sup>h</sup>
Italy (FIMI) <sup>[476]</sup>	Platinum	100,000 <sup>h</sup>
Japan (Oricon Charts)	—	208,000 <sup>[477]</sup>
New Zealand (RMNZ) <sup>[477]</sup>	6× Platinum	90,000 <sup>h</sup>
United Kingdom (BPI) <sup>[479]</sup>	17× Platinum	5,340,000 <sup>[478]</sup>
United States (RIAA) <sup>[480]</sup>	11× Platinum	11,000,000 <sup>h</sup>

<sup>h</sup>sales figures based on certification alone  
<sup>h</sup>shipments figures based on certification alone

## The BEATLES

Le cifre delle vendite ci dicono che Sgt. Pepper ebbe un successo commerciale enorme. E questa fu un'altra caratteristica rara dei Beatles: saper unire l'avanguardia con la cultura di massa, l'underground con il pop.

Alcuni l'hanno considerato un LP di quattro solisti. Ognuno portava i suoi brani (in totale 30) e non sempre i rapporti in studio erano armonici. Tuttavia la qualità artistica e creativa non ne risentì, anzi per certi versi ne guadagnò, tanto che alcuni considerano

questo come il massimo capolavoro del gruppo.

George Harrison, la cui eccellente vena compositiva era spesso compressa dal duo Lennon – McCartney, riuscì ad inserire nell'album ben 4 brani, tra cui *While My Guitar Gently Weeps*, la mia prima canzone adorata dei Beatles. La chitarra che piangeva in modo così struggente era quella di Eric Clapton, amico di Harrison. I Beatles erano in effetti dei buoni strumentisti ma non dei virtuosi ed erano consapevoli di questo, per cui quando avevano necessità si appoggiavano ad altri. Anche Ringo portò un brano, francamente bruttino (*Don't Pass Me By*). Ringo era un ottimo batterista per i Beatles: la sua è una batteria soft, che non "pompa" i brani, ma li accompagna in modo creativo; le percussioni dei Beatles non si limitano infatti solo alla batteria: qualunque cosa può fare ritmo, dai battiti della mani ad un pettine strusciato su un foglio (come in *Lovely Rita* di Sgt. Pepper). Però a Ringo mancava un po' il genio della composizione, questo bisogna dirlo: i suoi brani, con poche eccezioni, non erano granché.

Paul McCartney conferma invece in questo album la sua versatilità e poliedricità creativa, strumentale e vocale: il brano di apertura, *Back in The USSR* (un Rock & Roll molto basico e trascinate) è interamente suo, nel senso che è scritto e completamente suonato e registrato da lui; gli altri suoi brani vanno dal folk-country di *Rocky Raccoon* alla iperzuccherosa *I Will*, dall'heavy metal di *Helter Skelter* al vaudeville di *Honey Pie*, dall'omaggio leggero alla sua cagna Martha (*Martha My Dear*: perfetto per un bob tail, lo dico perché anche io ho avuto una cagna così figura 17) alla variazione di una bourrée in mi minore di Bach, col solo accompagnamento di chitarra e del battito del piede (*Blackbird*: in assoluto uno dei brani più belli dei Beatles). Difficile credere, per esempio, che *I Will* e *Helter Skelter* siano cantate dalla stessa persona.

Per quanto riguarda John Lennon mi limito a segnalare in questo album la già citata *Julia* (una canzone eterea, sia nella voce che nella musica, dedicata a sua madre) e un brano pazzo come *Everybody's Got Something To*

*Hide Except For Me And My Monkey*, scritta in un tempo fuori dell'ordinario: 7/8 (ma anche i tempi di *Happiness Is A Warm Gun* non sono proprio standard).

Un'ultima osservazione dal punto di vista artistico riguarda i testi dei loro brani: in generale si può dire che i testi delle canzoni dei Beatles non sono, come per esempio quelli di Dylan, delle poesie che si reggono anche da sole, senza la musica. Il testo delle canzoni dei Beatles è strettamente legato al brano musicale, sia nel significato e/o nell'atmosfera che produce (perché non raramente si tratta di un'atmosfera generale, più che di un significato particolare; I Beatles, e in particolare John Lennon, amavano molto il non-sense), sia nell'effetto fonetico. L'amore è sicuramente uno dei temi centrali (declinato in tutte le sue forme: primo innamoramento, gelosia, adorazione...), ma non l'unico: si spazia dalla descrizione di ricordi legati al passato (una via, un quartiere), al racconto di storie realistiche o inventate, all'ironia o al sarcasmo sulla società del tempo, a riflessioni politiche... Quello dei Beatles è un mondo caleidoscopico formato da multiformi immagini e suoni, in cui c'è sempre qualcosa di nuovo da scoprire.

#### 4. I Beatles e la politica

Gli anni '60 sono stati per il 1900 un decennio di grandi cambiamenti sociali, culturali ed economici a livello globale. Il mondo viveva nel pieno della Guerra fredda tra USA e URSS, tra tentativi di distensione e riacutizzarsi della tensione (vedi la crisi dei missili a Cuba). Gli Stati Uniti risultarono sempre più coinvolti nella guerra del Vietnam, che fu la prima guerra mediatica: le immagini del terrore americano sulla popolazione vietnamita suscitarono un vasto movimento internazionale pacifista, in cui erano coinvolti soprattutto i giovani. L'Unione Sovietica continuò a dimostrarsi un regime drammaticamente oppressivo, nonostante la successione a Stalin, come, per esempio, la repressione della Primavera di Praga dimostrò. Come abbiamo già osservato, però, gli anni '60 furono anche un decennio di espansione economica globale, di ottimismo e

di fiducia nel cambiamento, che fu incarnato soprattutto dalle generazioni dei “*baby boomers*”.

I Beatles attraversarono il decennio, interpretando alcuni dei suoi valori centrali, anche se, per loro stessa dichiarazione, non si consideravano un gruppo schierato politicamente in modo esplicito. Tutti i componenti della band hanno sempre affermato che cantavano e suonavano per tutti, senza distinzioni di parte politica, di credo religioso, di sesso o di colore della pelle. Questo in effetti era il loro principale valore “politico”.

Fu così che i Beatles furono trascinati nelle lotte contro la segregazione razziale degli afroamericani. Nel settembre del 1964 erano negli Stati Uniti e avrebbero dovuto esibirsi a Jacksonville, in Florida, dove gli organizzatori del concerto al Gator Bowl Stadium avevano previsto la segregazione tra bianchi e neri. Nella conferenza stampa che precedette il concerto un giornalista chiese loro cosa ne pensavano. Paul McCartney, a nome del gruppo, rispose che loro non suonavano per questo o per quello, ma per tutti e che in caso di pubblico segregato non avrebbero suonato affatto. Si appellarono al Civil Rights Act, la legge federale dell'amministrazione Johnson che, due mesi prima dell'arrivo della band in Florida, aveva dichiarato illegale la segregazione razziale in ogni luogo pubblico. E' noto che negli Stati del Sud, anche dopo la guerra di Secessione, la popolazione afroamericana viveva in una condizione di apartheid e che non poteva godere di nessuno dei diritti previsti dalla Costituzione americana. Le amministrazioni Kennedy e Johnson dovettero lottare, inviando spesso l'FBI, per consentire agli afroamericani di salire sugli stessi autobus dei bianchi (vedi il caso di Rosa Parks, avvenuto alla metà degli anni '50), di studiare nelle università (vedi il caso di Vivian Malone Jones) o di esercitare il diritto di voto. Ancora nel giugno del 1964 tre attivisti per i diritti dei neri furono uccisi in una contea del Mississippi, dove erano stati mandati dall'FBI (come è raccontato nel film di Alan Parker *Mississippi Burning*).

I Beatles ottennero ciò che chiedevano e fecero inserire l'assenza di discriminazione razziale come clausola contrattuale per i loro concerti. La storica Kitty Oliver (11) ricorda questo fatto come un passaggio fondamentale verso la fine dell'apartheid negli Stati Uniti: il concerto dei Beatles fu per lei la prima volta in cui le radicate e ancora fortissime differenze su base razziale scomparvero del tutto. La stessa impressione è riportata dall'attrice Whoopy Goldberg, che vedeva i Beatles non come cantanti “bianchi”, ma come un gruppo senza colore della pelle che accoglieva tutti.

Su questa stessa linea si pone il brano di Paul McCartney *Blackbird*, già citato, che era dedicato proprio alle lotte contro la discriminazione dei neri:

*Blackbird singing in the dead of night*

*Take these broken wings and learn to fly*

*All your life*

*You were only waiting for this moment to arise*

*Blackbird singing in the dead of night*

*Take these sunken eyes and learn to see*

*All your life*

*You were only waiting for this moment to be free*

*Blackbird fly, blackbird fly*

*Into the light of a dark black night*

Sul tema dell'uguaglianza politica è noto anche un altro episodio: quello del concerto alla Royal Albert Hall del 4 Novembre 1963 di fronte alla regina Elisabetta, che già all'epoca riconosceva il ruolo assunto dal gruppo nella ripresa economica e psicologica del secondo dopo-guerra. I Beatles provenivano da quartieri operai di Liverpool, ma non ebbero mai l'intenzione di rovinare la festa alla Regina. Tuttavia, John Lennon non si trattenne dal lanciare una piccola frecciatina a sua maestà e prima del brano finale, *Twist And Shout*, disse cortesemente.

*“For our last number, I'd like to ask your help: for the people in the cheaper seats, clap your hands; the rest of you can just rattle your jewelry!”*

Questo non impedì due anni dopo alla Regina di approvare la proposta di Harold Wilson, primo ministro laburista, di conferire ai Beatles il titolo di Baronetti dell'Ordine

dell'Impero Britannico. Anche in questo caso i quattro accettarono il riconoscimento, ma John Lennon non mancò di confessare nella conferenza stampa successiva di essersi fatto uno spinello in un bagno di Buckingham Palace (sul finire degli anni '60 Lennon avrebbe poi restituito l'onorificenza per protesta contro l'appoggio dato dal Regno Unito agli USA nella guerra del Vietnam).

Il riconoscimento voluto da Harold Wilson non impedì, d'altronde, a George Harrison di prendersi gioco di lui nel brano *Taxman* (che apre l'album *Revolver*). I lauti guadagni dei Beatles li avevano fatti balzare in cima alla lista degli obiettivi degli esattori del fisco in Gran Bretagna, con la band costretta a pagare una "supertassa" del 95% sulle entrate totali, introdotta proprio dal governo laburista di Harold Wilson (12).

L'atteggiamento scanzonato nei confronti dei "giochi" di potere si sente anche nel modo in cui Paul McCartney tratta la questione della Guerra fredda in *Back in The USSR*. Il titolo era preso a prestito da "*Back In The USA*" di Chuck Berry. Il ritornello del brano dice infatti:

*back in the US...*  
*back in the US...*  
*back in the USSR!*

Ma perché il protagonista dice di voler tornare in Unione Sovietica? Non certo per il tipo di regime, ma per la bellezza delle ragazze ucraine, moscovite e georgiane

*Well the Ukraine girls really knock me out*  
*They leave the west behind*  
*And Moscow girls make me sing and shout*  
*And Georgia's always on my my my my my my my my my mind!*

Ci sono infine altri due "manifesti" politici dei Beatles, entrambi a firma John Lennon, che vanno menzionati. Il primo è *All You Need Is Love*. Il brano fu composto per un'occasione particolare. La BBC aveva commissionato ai Beatles una canzone come contributo britannico ad OUR WORLD, il primo programma televisivo in diretta mondiale. Il programma fu trasmesso il 25 giugno 1967 in ventisei nazioni e si calcola che fu visto da 350 milioni di persone. Il

gruppo avrebbe potuto presentare a scopi commerciali un brano tratto da Sgt. Pepper, che era appena uscito. Optò invece per una canzone che rifletteva i valori della cosiddetta "*Summer of Love*" (13). Perfettamente nello stile Beatles il brano che doveva rappresentare la Gran Bretagna si aprì a sorpresa (perché era la prima volta che il pubblico lo sentiva) con l'inno francese, la Marsigliese.

*Love, love, love*  
*There's nothing you can do that can't be done*  
*Nothing you can sing that can't be sung*  
*Nothing you can say, but you can learn how to play the game, It's easy*

*Nothing you can make that can't be made*  
*No one you can save that can't be saved*  
*Nothing you can do, but you can learn how to be you in time*  
*It's easy*  
*All you need is love*  
*Love is all you need*

*There's nothing you can know that isn't known*  
*Nothing you can see that isn't shown*  
*There's nowhere you can be that isn't where you're meant to be*  
*It's easy*  
*All you need is love*  
*Love is all you need*

Il finale del brano era, come altre volte, molto originale: una sovrapposizione tra un'invenzione a due voci di Bach in fa maggiore, *In The Mood* di Joe Garland e *She Loves You*, degli stessi Beatles.

L'anno successivo, nel 1968, I Beatles però presero le distanze da quello stesso movimento giovanile che nel '67 aveva come parole d'ordine "Pace, amore, libertà" e che invece nel '68 cominciò ad acquisire un volto violento (qualunque fossero le ragioni di questa violenza).

Paradossalmente queste distanze furono prese in un brano chiamato *Revolution*, che molti, con superficialità, considerano un inno alla rivoluzione, mentre invece è una riflessione sui modi della rivoluzione

*Revolution*  
*You say you want a revolution*

*Well, you know  
 We all want to change the world  
 You tell me that it's evolution  
 Well, you know  
 We all want to change the world  
 But when you talk about destruction  
 Don't you know that you can count me out  
 Don't you know it's gonna be  
 All right, all right, all right  
 You say you got a real solution  
 Well, you know  
 We'd all love to see the plan  
 You ask me for a contribution  
 Well, you know  
 We're doing what we can  
 But if you want money for people with minds  
 that hate  
 All I can tell is brother you have to wait  
 Don't you know it's gonna be  
 All right, all right, all right  
 You say you'll change the constitution  
 Well, you know  
 We all want to change your head  
 You tell me it's the institution  
 Well, you know  
 You better free your mind instead  
 But if you go carrying pictures of chairman  
 Mao  
 You ain't going to make it with anyone  
 anyhow  
 Don't you know it's gonna be  
 All right, all right, all right  
 All right, all right, all right*

Il significato di questa canzone si può riassumere nel modo seguente: “Se dici che vuoi cambiare il mondo, ti rispondo: ok, va bene anche noi. Ma se poi vai in giro con le immagini di Mao Tze Tung, allora è meglio che prima metti a posto la testa” (poiché in effetti il regime dittatoriale di Mao non poteva essere definito il migliore dei mondi possibili). Per questa canzone Lennon fu accusato all’epoca di essere diventato un



conservatore, conformista e schiavo del “sistema”. In ogni caso egli continuò a ritenere per tutta la sua vita che la non-violenza fosse lo strumento migliore per cambiare le cose (*Give Peace a Chance, Imagine*).

Revolution fu pubblicata in due versioni: una più elettrica e una più acustica nel White Album (anche con alcune variazioni nel testo). Nel White Album, poi, c’è anche un’altra “Revolution”: *Revolution Number 9*. Si tratta di un pezzo cacofonico di oltre 8 minuti, composto da John Lennon, che ha messo insieme una serie di melodie malinconiche suonate al piano, con una voce artificiale che ripete ossessivamente “*number 9, number 9...*”, con canti apparentemente religiosi e poi suoni di clacson, urla, registrazioni alla radio di speaker giornalisti, rumori di incendi, di guerra... La prima volta che lo ascoltai mi chiesi “Ma che razza di roba è? Ma che senso ha?”. Solo recentemente, guardando un documentario sui Beatles (14) ho dato un significato al brano: si tratta quasi di una “Guernica” musicale, un brano cubista in cui Lennon vuole dare l’idea di un mondo che rischiava di scivolare nel caos, ai suoi occhi, un mondo in cui alla violenza si rispondeva dappertutto con la violenza e in cui l’ottimismo euforico dei primi anni ’60 sembrava lasciare il posto ad una rabbia cieca ed esplosiva. Comunque, secondo me il brano rimane inascoltabile, a



meno che non venga pensato come colonna sonora di immagini dure, scombinata e caotiche, come a volte la realtà sembra essere.

5. Gli ultimi anni: un finale a sorpresa, anzi due finali.

Dopo il White Album, i Beatles pubblicarono all'inizio del 1969 un film di animazione (15), Yellow Submarine (16) e la relativa colonna sonora, composta da una serie di vecchi brani e alcune composizioni strumentali di George Martin. Il film è un'opera su più piani, che può essere apprezzata sia dai bambini, che dagli adulti, come d'altronde era fin dall'inizio il brano Yellow Submarine, scritto da Paul McCartney perché lo cantasse Ringo Starr, e uscito sia come singolo che nell'album Revolver.

La trama: il paese di Pepperland è una terra paradisiaca e meravigliosa che si trova in fondo all'oceano, dove regnano la musica, i colori, i fiori, l'allegria e, soprattutto, l'amore. Tutto ciò fino a quando si scatena l'orda dei *Blue Meanies*, mostri umanoidi blu con stivali alti, che pietrificano tutti gli abitanti e opprimono Pepperland con la forza delle armi, rendendo il paese grigio, silenzioso e triste. Stando a quanto detto dal loro capo, i *Blue Meanies* sembrano essere responsabili anche del crollo di Pompei. L'unico che si salva è il capitano Fred, che, sfuggito ai *Blue Meanies*, prende il suo sommergibile giallo e va a Liverpool, dove incontra i Beatles e chiede loro aiuto perché liberino Pepperland dalla tristezza.

Dal porto di Liverpool incomincia per i *Fab Four* un'incredibile avventura tra terre e isole lunari e psichedeliche e strane creature, attraversando ben sei mari (il Mare del Tempo, il Mare della Scienza, il Mare dei Mostri, il Mare del Niente, il Mare delle Teste e il Mare dei Buchi). Attraversato quest'ultimo, i Beatles e il Giovane Fred sbarcano a Pepperland, dove incomincia la sfida finale contro il capo dei *Blue Meanies*, che viene sconfitto anche con l'aiuto di un bizzarro individuo arci-dotto e clownesco, l'uomo inesistente, *Nowhere Man*, che riesce infine, grazie alle canzoni del gruppo, a diventare qualcuno. I Beatles invitano i *Blue Meanies* ad unirsi a loro e vivere insieme, così

i *Blue Meanies* comprendono la magia della musica che prima disprezzavano, conoscendo così l'amore e l'amicizia. Pepperland è di nuovo libera, e per festeggiare la liberazione i Beatles fanno un concerto insieme ai *Blue Meanies*, il cui capo è diventato grande amico di *Nowhere Man*.

Lo stile e la grafica del film - di cui fu art director l'illustratore e designer tedesco Heinz Edelman - contrastano decisamente con quelli più noti all'epoca, in particolare con lo stile della Disney e di altri prodotti hollywoodiani. Il film utilizza un tipo di animazione molto lontana dal realismo, dipingendo paesaggi psichedelici in cui si mischiano surrealismo e pop art.

George Dunning, che aveva già lavorato alla serie dei cartoni animati sui Beatles, fu il supervisore principale del film, sovrintendendo a oltre 200 artisti per 11 mesi. L'atmosfera colorata e fantasiosa di Yellow Submarine non bastò però a rasserenare i rapporti tra i quattro, che divennero sempre più conflittuali. In questo clima furono registrati gli ultimi due album (*Abbey Road* e *Let It Be*) che comunque si mantennero su un livello qualitativo eccezionale. Si tratta di due finali perché *Let It Be* fu registrato quasi completamente prima delle sessioni di *Abbey Road*, ma fu pubblicato solo nel maggio del 1970, dopo che il 10 aprile 1970 i Beatles avevano già ufficializzato la decisione di sciogliersi.

Anche *Let It Be* nasce da un'idea di McCartney, che cercava di rimettere insieme i pezzi ormai frantumati del gruppo, proponendo di tornare al sound meno sofisticato delle origini. Voleva che le registrazioni dei brani fossero fatte in presa diretta, come se il gruppo si esibisse di nuovo dal vivo, abbandonando le strumentazioni elettroniche e le sovraincisioni. Il tutto doveva essere completato da una vera esibizione dal vivo. Dopo molte discussioni su dove si sarebbe dovuta tenere questa esibizione, il concerto ebbe luogo sul tetto dell'edificio di *Savile Row*, sede della Apple, etichetta di proprietà degli stessi Beatles (creata dopo la morte di Epstein) il 30 gennaio 1969. (*Don't Let Me Down, Rooftop concert*)

Sia nelle registrazioni dell'album, che nel concerto finale i Beatles furono accompagnati da un solo altro musicista, Billy Preston, tastierista jazz. Il risultato fu meraviglioso, poiché in quei pochi brani suonati di nuovo dal vivo il gruppo riacquistò davvero la verve dei primi tempi, con in più l'esperienza maturata negli anni. La sintonia strumentistica e vocale fu perfetta e i londinesi assistettero a sorpresa ai suoni che provenivano da un tetto, che all'inizio nessuno pareva riconoscere. Nel video del concerto, che fu filmato ed inserito nel loro ultimo film (il documentario della registrazione di *Let It Be*) si vedono persone che cercano di salire sul tetto della Apple, passando per altri tetti degli edifici della City, persone che si fermano per strada col naso all'insù, i *bobbies* (poliziotti inglesi) che si avvicinano all'edificio e poi salgono su, richiamati dal rumore e dalla folla che si era fermata in strada. Alla fine dell'esibizione John Lennon disse, ironicamente:

*«I'd like to say thank you on behalf of the group and ourselves and I hope we've passed the audition».*

Ma fu l'ultima volta che i quattro suonarono insieme dal vivo.

L'ultimo album registrato, ma penultimo a uscire, fu *Abbey Road*. La copertina dell'album è una delle più celebri e citate della storia della musica pop



. Si vedono i quattro membri intenti ad attraversare le strisce di *Abbey Road*, la via di Londra sede degli Abbey Road Studios, nei

quali i Beatles incisero per l'intera carriera. Lo scatto è opera di Ian Macmillan, che verso mezzogiorno dell'8 agosto 1969 fotografò la scena. Nonostante che i rapporti tra i quattro fossero ormai deteriorati, l'album è ricco di brani indimenticabili come *Come Together*, scritta da John Lennon, o *Something e Here Comes The Sun*, scritte da George Harrison. Il lato B dell'LP contiene poi alcuni gioielli indimenticabili: uno è *Because*, scritto da John Lennon, che si è ispirato, forse, al Chiaro di Luna di Beethoven suonato al contrario; la canzone è cantata a tre voci, e l'armonizzazione raggiunge in questo caso un'assoluta perfezione. Per il resto il lato B è in gran parte concepito, su un'idea di McCartney, come una suite di brani che si legano l'uno all'altro e che terminano con il brano *THE END*, che contiene una sola strofa: *“And in the end, the love you take is equal to the love you make”*

Tuttavia, un finale così enfatico non si addiceva allo stile Beatles. E allora, in fondo, dopo qualche secondo, suona un breve scherzo, una sorta di “ghost track”, traccia fantasma, visto che non era stata inserita sui titoli di copertina, un brano di 26 secondi *Her Majesty*, di Paul McCartney che dice:

*Her Majesty's a pretty, nice girl,  
But she doesn't have a lot to say  
Her Majesty's a pretty, nice girl  
But she changes from day to day  
I want to tell her that I love her a lot  
But I gotta get a belly full of wine  
Her Majesty's a pretty, nice girl  
Someday I'm going to make her mine, oh  
yeah,  
Someday I'm going to make her mine.*

Così, con due finali, quello sul tetto della Apple e quello negli studi di Abbey Road, si conclude definitivamente la vicenda dei Beatles, che non tornarono mai più insieme, come i loro fan avrebbero voluto, perché John Lennon non amava le minestre riscaldate.

La fine dei Beatles coincide con la fine degli anni '60, un decennio di radicale cambiamento e di complessivo ottimismo, che

lasciò il posto ad un periodo un più cupo del secondo '900.

Ciascuno di loro continuò una carriera da solista.

John Lennon continuò a scrivere brani indimenticabili, come *Imagine* e rimase il resto della sua vita con Yoko Ono. Fu ucciso da un pazzo mitomane con cinque colpi di pistola, mentre rientrava a casa a New York, l'8 dicembre del 1980 .



George Harrison si dedicò molto ai suoi interessi spirituali e continuò a comporre album di buon livello, finché non morì, di una grave malattia, nel 2001 a Los Angeles. Come da lui richiesto nelle sue ultime volontà, fu cremato e le sue ceneri, raccolte in una scatola di cartone, furono sparse nel sacro fiume indiano, il Gange, secondo la tradizione induista. In una intervista di qualche tempo prima disse:

«Nell'insieme non avrebbe proprio importanza se non avessimo mai fatto dischi o cantato una canzone. Non è importante quello. Quando muori avrai bisogno di una guida spirituale e di una conoscenza interiore che vada oltre i confini del mondo fisico. Con queste premesse direi che non ha molta importanza se sei il re di un paese, il sultano del Brunei o uno dei favolosi Beatles; conta quello che hai dentro. Alcune delle migliori canzoni che conosco sono quelle che non ho

scritto ancora, e non ha neppure importanza se non le scriverò mai perché sono un niente se paragonate al grande quadro.» (17)

Ringo Starr ha continuato fino ad oggi la sua carriera da solista e negli ultimi tempi ha incontrato nuovamente la collaborazione di Paul McCartney.

Paul McCartney fondò, subito dopo l'esperienza dei Beatles, un nuovo gruppo, *The Wings*, a cui partecipò molto attivamente anche sua moglie, Linda Eastman.



Poi ha continuato da solo o con qualche collaborazione (per esempio quella con Michael Jackson in *Say Say Say*). Ha scritto una quantità innumerevole di altri splendidi brani. E ancora oggi, a quasi 80 anni, continua a tenere concerti in tutto il mondo. A giugno sarà di nuovo in Italia e io ci sarò, with All My Loving.

Post Scriptum: questo breve saggio sui Beatles è stato scritto prima dell'emergenza dovuta alla pandemia di Covid-19. Non so se quindi il giovane quasi ottantenne Sir Paul McCartney verrà più a farci visita in Italia. Ma non c'è da preoccuparsi, sarò pronta per la prossima occasione.

NOTE

1 Philip Norman "Shout! La vera storia dei Beatles", Mondadori, 1981

2 Stuart era rimasto ad Amburgo, dove si era unito con Astrid Kirchherr, la fidanzata, fotografa e stilista che aveva dato una nuova impronta estetica ai Beatles, suggerendo la pettinatura, che poi sarebbe diventata famosa e imitata da tutte le band della scena inglese.

Stu, come lo chiamavano gli altri Beatles, morì nel 1962, forse a causa di un tumore cerebrale.

3 Secondo la quasi unanimità dei siti specializzati, i Beatles sono la band che ha venduto in assoluto più dischi a livello mondiale

4 <http://www.ondamusicale.it/index.php/musica/12475-18-gennaio-1964-i-beatles-per-la-prima-volta-entrano-nella-classifica-di-billboard>

5 Intervista riportata in Philip Norman "Shout! La vera storia dei Beatles", Mondadori, 1981, p. 309.

6 Sì, perché in effetti i Beatles a quell'epoca non guadagnavano moltissimo dalla vendita dei loro dischi, un po' per il contratto con la casa discografica e un po' per il livello altissimo di tassazione dell'Inghilterra laburista del secondo dopoguerra, tassazione che serviva alla ricostruzione e al finanziamento del Welfare britannico.

7 Per esempio, è completamente fuori da ogni schema precostituito la bellissima, e priva di senso letterale, *I Am The Walrus*, album *Magical Mystery Tour*, 1967.

8 Non ci sono molti brani che possano essere attribuiti con certezza, fin dalla prima composizione, al duo Lennon -McCartney. Uno di questi, molto divertente, con un riff di chitarra iniziale che entra negli orecchi in modo da sembrare quasi un timbro di fabbrica, è Day Tripper, uscito con un 45 giri in cui l'altro brano era We Can Work It Out, scritta da McCartney. Come spesso accadeva con i dischi dei Beatles, non si può riconoscere un lato A e un lato B, perché entrambe le canzoni sono decisamente trascinanti.

9 <https://www.ilpost.it/2014/12/27/accordo-stridente-beatles/>

10 Ma bellissimi. Per me solo Paul McCartney sa scrivere brani tanto dolci senza risultare stucchevoli. Poi è una questione di gusti.

11 Nel film documentario "Eight Days A Week" di Ron Award, 2016

12 Il testo di Taxman:

*Let me tell you how it will be / There's one for you, nineteen for me / 'Cause I'm the*

*taxman, yeah, I'm the taxman / Should five per cent appear too small / Be thankful I don't take it all / 'Cause I'm the taxman, yeah, I'm the taxman / If you drive a car, I'll tax the street / If you try to sit, I'll tax your seat / If you get too cold, I'll tax the heat / If you take a walk, I'll tax your feet / 'Cause I'm the taxman, yeah, I'm the taxman/ Don't ask me what I want it for / (Ah ah, Mr. Wilson) / If you don't want to pay some more / (Ah ah, Mr. Heath) / 'Cause I'm the taxman, yeah, I'm the taxman / Now my advice for those who die (taxman!) / Declare the pennies on your eyes (taxman!) / 'Cause I'm the taxman, yeah, I'm the taxman... And you're working for no one but me (taxman!)*

13 Con *Summer Of Love* si indicano gli eventi trascorsi durante l'estate del 1967 nella città di San Francisco, quando l'affluenza di migliaia di giovani in cerca di pace, amore e libertà fece della città californiana l'epicentro di una rivoluzione sociale e culturale senza precedenti.

14 *How The Beatles Changed The World*, di Tom O' Dell, 2017

15 Si trattava del quarto film del gruppo, dopo *A Hard Day's Night*, *Help* e *Magical Mystery Tour*.

16 Per un approfondimento su Yellow Submarine, vi veda per esempio: <https://www.oscarmondadori.it/approfondimenti/the-beatles-la-storia-di-yellow-submarine/>

17 *The Beatles Anthology*, Rizzoli, 2000, p. 355

America,  
anniversari, scrittori  
rock (n. 26)

di Leonardo Eva

Sarà un effetto dell'invecchiamento della popolazione? Sembra che non si possa più scrivere un articolo senza celebrare un anniversario, una ricorrenza, un ricordo. Il decennale, il centenario, i quindici lustri da... *Hüsker Dü?* (Ti ricordi?). La musica "leggera" non sfugge a questa regola, forse anche per evitare l'impietoso confronto con l'attualità. Bisogna dire che il momento storico si presta: c'è l'occasione d'oro per festeggiare (o rimpiangere) i 50 anni passati da quel 1970 che dal punto di vista della musica Rock ha regalato capolavori molto diversi tra loro come *After the Gold Rush* di Neil Young, *The Who Live at Leeds*, *Deep Purple in Rock*, il terzo album dei *Soft Machine*, *Moondance* di Van Morrison, *Déjà vu* dell'effimero quartetto *Crosby, Stills, Nash & Young*, *The End of an Ear* di Robert Wyatt... E poi naturalmente ci sarebbero anche la mucca floydiana, il terzo Zeppelin, il Bowie che vendette il mondo, "Layla e altre canzoni d'amore assortite", la fine dei *Velvet Underground* ("carica", *Loaded*, di *hits*), la svolta Country dei *Grateful Dead*, quella orchestrale di Nick Drake... Ci si risvegliava dalla fine del quinquennio irripetibile del Rock (1965-1969) e iniziava quella fase di ripiegamento non solo musicale che Tom Wolfe in un lungo articolo dall'*incipit* indimenticabile ha giustamente etichettato come "Il decennio dell'io". Una ritirata forse tuttora in atto. Intendiamo qui soffermarci su un tesoro nascosto, soprattutto in Italia, da riportare alla luce: una coppia di storici articoli (nella forma di lunghe recensioni) pubblicati proprio nel 1970 dai due maggiori scrittori Rock di sempre.

In luglio esce sulla rivista *Rolling Stone* un pezzo "scritto e arrangiato da Greil Marcus" che si intitola *Self Portrait n. 25*. Si tratta di una recensione del doppio album *Self Portrait* di Bob Dylan, composta da un mosaico di 25 riflessioni (spesso attribuite a un coro di amici elencati sotto il titolo)

alternate a commenti generalmente brevi alle 24 canzoni del disco. Marcus è una persona unica, non solo negli USA: i suoi scritti spaziano dalla storia alla letteratura, al cinema, fino alla musica e spesso uniscono elementi oscuri e disparati, frammenti di cultura pop (senza offesa) amalgamati in un modo tale da proporre affreschi organici e affascinanti come *Mystery Train: visioni d'America nel Rock* (il miglior libro per comprendere l'America e il Rock, pubblicato per la prima volta nel 1975). O quantomeno ordinati in modo da fornire giudizi taglienti come quello memorabile sulla canzone incisa a metà degli anni Ottanta da alcuni artisti americani per aiutare l'Africa: "Come canzone pop, *We Are the World* parla più della Pepsi che dell'Etiopia"!

Il Dylan del 1970 è un musicista che, grazie a dischi come *Highway 61 Revisited* e *Blonde on Blonde*, esce dal decennio che lo ha reso un artista al livello degli immortali di ogni epoca (in occasione dell'attribuzione del premio Nobel nel 2016, Leonard Cohen commenterà: "È come dire che l'Everest è il monte più alto del mondo"). Ma è anche un uomo che cerca continuamente di sfuggire alle etichette che gli sono senza sosta appiccicate addosso. Lui stesso ne farà un elenco iperbolico ed esilarante nella sua autobiografia *Chronicles, Vol. 1: "Big Bubba of Rebellion, High Priest of Protest, the Duke of Disobedience, Leader of the Freeloaders, Kaiser of Apostasy, Archbishop of Anarchy, the Big Cheese"*. È ormai diventato un luogo comune menzionare il fatto che in questo periodo c'è chi va a rovistare nella spazzatura di casa Dylan per cercare segni di genialità e brandelli di profezie da interpretare.

Cercando di proteggere sé e la propria famiglia, Bob mette insieme un autoritratto (*Self Portrait*, appunto) quasi in forma di *bootleg*, composto da canzoni per lo più non sue che lo fanno volutamente assomigliare a una sorta di mostro. Lo confermerà lui stesso molti anni dopo, nella già menzionata autobiografia: "Gettai tutto contro il muro e pubblicai quello che ci rimaneva attaccato. Poi pubblicai anche quello che non era rimasto attaccato e che avevo raccolto per terra". Naturalmente

Marcus nella propria recensione lo intuisce subito (“*Self Portrait* ti farebbe venir voglia di incontrare Dylan? No? Forse è lì per tenerti alla larga?”) ma ciò che è entrato nella leggenda è l’irriferribile quesito provocatorio con cui inizia l’articolo (con allusione, dirà in seguito, alla prima canzone e non all’intero disco).

Lo scrittore non usa mezzi termini. Descrive i diversi brani come “esecuzioni formali”, “musica da bivacco”, “esercizi di controllo vocale” con “l’originalità delle risate registrate”. Più che un autoritratto, è un “*high-school yearbook*”, un annuario di liceo. Chi si permetterebbe oggi di usare queste parole in una recensione? In una recensione di un artista del genere (ammesso che ne esista qualcuno)? In realtà l’articolo non è un elenco di insulti ma, come spesso accade con Marcus, un saggio sull’America e sull’arte (e sull’arte americana) che vale più di cento analisi politiche o economiche. Un saggio niente affatto staccato dalla musica, però. Marcus sottolinea che ci sono quattro canzoni rilevanti, messe strategicamente agli estremi, cioè all’inizio e al termine di ciascuno dei due vinili che compongono *Self Portrait* (si domanda qui scusa per l’anacronismo...). Osservazione fulminante: “Credo che siano soprattutto le quattro canzoni messe ai margini a rendere il disco degno di ascolto. In un cerchio si tende a vedere la circonferenza, anziché il vuoto nel mezzo”. Con l’esclusione del primo brano (*All the Tired Horses*), naturalmente: quello (in cui Dylan neanche canta, ma lascia spazio a tre coriste) tale da scatenare la leggendaria apostrofe iniziale...

Dalla prima canzone degna di nota, *Alberta #1*, Marcus ricava che “siamo ancora alla frontiera. L’armonica ci fa entrare nell’album con la sua nostalgia, e ciò che conta è la promessa insita nel brano, non il brano di per sé, che sfuma via”. Commentando *Copper Kettle*, Marcus affronta e ribalta la spinosa questione delle esecuzioni vocali di Dylan: “Quel che importa è il canto di Bob. È stato il cantante più impressionante degli ultimi dieci anni. Ha creato un proprio linguaggio di accentazione, facendo stare cinque parole in un verso di dieci e dieci parole in un verso di cinque,

ficcando le parole qua e là e creando aperture per il rumore e il silenzio che, mediante violenza o seduzione, o il dono di andare a tempo, lasciavano spazio all’espressione e all’emozione”. Certo, conclude Marcus, tutto questo si nota soltanto in questa canzone, nell’arco dell’intero disco... La parte più interessante e complessa (cui qui possiamo solo accennare) del lungo testo è quella finale, intitolata: “*Self Portrait*, l’auteur e i film nazionali”. Le opere dell’auteur (autore, in francese) sono quelle che “rappresentano la personalità del regista” (Marcus fa l’esempio di *Baci rubati* di Truffaut) o dell’artista in generale. Le migliori sono quindi spesso quelle più stravaganti, eccentriche, indulgenti verso di sé. In questo senso, *Self Portrait* è migliore di *Highway 61 Revisited*, lo storico LP del 1965. Ma Dylan ha una vocazione. Le sue canzoni “possono fungere da metafore, arricchendo le nostre vite, dandoci un occasionale spaccato dei miti che portiamo con noi [americani] e del presente che viviamo [...] Dylan non è diventato una potenza i cui movimenti portano con sé la forza del mito presentando immagini disarticolate della propria carriera come se questa fosse l’unico film importante; lo è diventato prendendo d’assalto e seducendo il mondo [corsivo nostro]”.

Alla fine del 1970, sulla rivista *Creem*, esce una recensione-gioiello, scritta dall’impareggiabile Lester Bangs. Basta forse il titolo a renderla rilevante: *Pop, torte e divertimento: programma per la liberazione delle masse sotto forma di recensione degli Stooges, ovvero “Chi è l’idiota?”*. Bangs va letto sempre in lingua originale: tradurlo sarebbe peccato grave. Tra l’altro è un vero spasso il modo in cui adatta la forma del linguaggio al contenuto di cui si sta occupando. E il contenuto ha sempre a che vedere con un unico tipo di oggetti: il disco. Greil Marcus ha scritto che bisognerà “accettare che il miglior scrittore d’America fosse capace di scrivere quasi esclusivamente recensioni di dischi”.

L’album recensito è *Fun House* degli *Stooges*, guidati da Iggy Pop e affiancati per l’occasione dal sax di Steve Mackay. Bangs vede nell’LP la possibilità di “un abbozzo di

cura” (titolo della parte finale dell’articolo, in cui si trova la recensione vera e propria). Inizialmente, però, lo scrittore si concentra a lungo sulla “anatomia della malattia”. Ma di che cosa sta parlando? Non aspettiamoci la fredda analisi tecnica di una situazione critica! Bangs racconta di essere rimasto folgorato vedendo in TV Alice Cooper che, durante un’esibizione in un festival, riceve una torta in faccia (segue una breve discussione: era una *pie* oppure una *cake*?) e comincia a spiaccicarsela addosso e ad assaggiarla, facendo così ammutolire il pubblico. Dettaglio non irrilevante: al festival si esibiscono gruppi Hard Rock piuttosto, come dire?, consapevoli della propria bravura tecnica... È proprio questo il problema: il virus che sta mandando in rovina il Rock’n’Roll sta nell’aura mitica, da superstar, che i *top rockers* hanno assunto in quel periodo.

Anche Bangs, come Marcus, è uno che non le manda a dire. Fa nomi e cognomi di altri musicisti che dovrebbero essere “smontati” a forza di torte in faccia: George Harrison, Paul McCartney, Mick Jagger, i *Jefferson Airplane*, che cantano dell’essere fuorilegge ma la cosa più illegale che abbiano fatto è stata copiare A. A. Milne, l’inventore di Winnie the Pooh... Jim Morrison e John Lennon non hanno bisogno di questa “guerriglia alla crema”: hanno già offerto sufficienti parodie di sé! Ci vuole coraggio per rendersi idioti, sia sul palco che su disco, mentre molti *rockers* (viene fatto qui il nome di Robert Plant) ormai prendono in giro i giovani. Quest’audacia è certamente posseduta dagli *Stooges*, che hanno “una semplicità così basilare da essere quasi incontaminata”.

Prima di addentrarsi nel loro *Fun House*, Bangs elabora un intermezzo intitolato “Breve lezione di storia”, che parte da *Yardbirds* e *Who*, le grandi band inglesi che inizialmente “scrivevano interi nuovi capitoli di profezia musicale quasi ogni mese”, come *My Generation* e *Shapes of Things*. A metà degli anni Sessanta si era aperto uno spazio per una nuova musica libera “che combinasse l’avventurosità errabonda [?] del nuovo Free Jazz con il battito stabile, coinvolgente del

Rock”, ma ben presto la musica è divenuta ben confezionata e prevedibile, e gli artisti troppo bravi e pretenziosi. Con alcune notevoli eccezioni: i *Velvet Underground* e il Captain Beefheart di *Trout Mask Replica*, ovviamente.

Fin qui tutto nella norma di un bravo critico musicale. Poi arriva il tocco di genialità di Bangs, che parte per la tangente menzionando due brani solo apparentemente trascurabili come *Wooly Bully* di *Sam the Sham and the Pharaohs* e soprattutto *96 Tears* di *Question Mark and the Mysterians*, presi come esempi di una vitalità e libertà altrove irreperibili. E poi, per fortuna, ecco Iggy e soci! La terza parte, la “cura al virus”, illustra l’essenza del Rock attraverso la musica degli *Stooges*: musica con una base semplice ma in grado di mantenere la promessa di poter cominciare da uno stadio primitivo (senza saper neanche suonare) ed evolversi in un insieme massiccio ed eloquente.

Impossibile soffermarsi sui dettagli della fantasmagorica recensione di *Fun House*, che cita Walt Whitman e il giovane Werther, Yoko Ono e il Golem, Ornette Coleman e il cartone animato Porky Pig... Offriamo qui soltanto due sottolineature. Il disco degli *Stooges* è, per Bangs, uno di quei rari album che non riesce a “star fermo” abbastanza a lungo da solidificarsi e diventare quello che sembrava essere. Insomma, come osserverà qualche anno dopo Brian Eno, ogni grande opera è qualcosa in cui ti puoi addentrare scoprendo tutte le volte aspetti nuovi. Inoltre Bangs è molto pessimista sul futuro della musica. Ritiene che negli anni successivi l’isola della nuova musica libera sarebbe diventata molto piccola e circondata da un “vasto mar dei Sargassi di completa spazzatura”. È interessante: pur usando già nell’articolo il termine *punk*, non riesce ancora a intravedere la grande corrente che partendo da *Velvet Underground* e *Stooges* e passando attraverso *Modern Lovers* e *Rocket from the Tombs*, arriverà fino ai *Ramones* e poi, in Gran Bretagna, ai *Sex Pistols*, ai *Clash* e a molti altri.

L’articolo di Bangs si chiude con un breve paragrafo: “La vostra mossa”. Basta con la teoria: qui c’è da entrare in azione!

Vogliamo continuare a farci prendere in giro dai musicisti più idolatrati oppure approfittarne per diventare noi stessi consapevolmente il bersaglio di una catartica torta in faccia? Ecco, aggiungiamo noi: forse Dylan, grazie a *Self Portrait*, se l'era già fatta tirare addosso!



## Tre note a margine del convegno *Abitare la Terra*

di Marco Nocentini

Il Convegno *Abitare la Terra* che il 28 novembre 2019 si è tenuto nell'istituto, è stata un'ottima occasione per portare la scuola superiore al centro di un dibattito interdisciplinare, ruotante attorno al perno del tema ecologico.

Fra le molte riflessioni che gli interventi degli autorevoli relatori possono sollecitare vorrei qui di seguito affrontarne solo tre, di carattere molto generale e non necessariamente connesse fra di loro. In estrema sintesi:

- 1) la necessità di un continuo dialogo fra le discipline scientifiche e quelle umanistiche;
- 2) la fine dell'antropocentrismo, attraverso la distinzione del concetto di antropogenetismo da quello di antropocentrismo stesso;
- 3) gli spazi disponibili per la disciplina storica all'interno del dibattito climatologico e ambientale

Nell'organizzazione e nella successione degli interventi dei diversi relatori, si è voluta richiamare l'attenzione proprio su uno dei principali temi dell'intera storia del pensiero occidentale: il rapporto e la complementarità fra le discipline di ambito scientifico e quelle di ambito letterario e filosofico, insomma umanistico. Non tanto neanche un breve riassunto delle posizioni e riflessioni che hanno riguardato un rapporto disciplinare spesso difficile: alla fine degli anni '50 del secolo scorso questo problema di comunicazione trovò la sua completa critica e formulazione nel saggio *Le due culture* del fisico e filosofo britannico C. P. Snow.

Il compito dell'abbattimento di questa barriera d'incomunicabilità si è fatto quanto mai pressante, negli ultimi vent'anni, di fronte alla questione climatica ed ambientale. Ricavare e analizzare i dati, comprendere i nessi causali e le spiegazioni fornite dalla scienza (idrometria, meteorologia, produzione di energia a zero emissioni – questi gli argomenti dei primi interventi del Convegno)

e porsi immediatamente la domanda di natura etica-politica-economica-sociale “*Che fare? Quale strada o strategia seguire?*” sembrerebbe il naturale percorso di riflessione, di fronte ai disastri ecologici prodotti dall'uomo. E tornare di nuovo a consultare la scienza, assieme alla quale verificare (ormai piuttosto rapidamente) la percorribilità o meno della nuova strada di sviluppo ipotizzata, in materia di interventi, costi e possibili impatti futuri. Nella relazione di Egidio Pucci, responsabile del settore marketing e comunicazione della Nuova Pignone, sono per esempio emersi da una parte la già possibile produzione energetica ad emissioni zero e dall'altra il problema relativo ai costi, allo sfruttamento delle risorse e alla possibilità di stoccaggio di una tale energia. Quello che tutti comunemente ci chiediamo, a proposito di un nuovo pericolo di accumulazione e smaltimento dei pannelli fotovoltaici, degli impianti eolici, o delle batterie dei nuovi modelli di auto elettriche.

E allora: produrre diversamente o produrre meno? Domanda che non riguarda più solo l'ambito scientifico. Gli interventi pomeridiani del Convegno hanno dunque virato verso temi quali la responsabilità civile e morale nei confronti dell'ambiente, la prospettiva di un nuovo contratto con la natura, l'analisi delle recenti posizioni in fatto di etica ambientale, le origini storico-filosofiche di tale dibattito ecologico e la fine dell'antropocentrismo. In una sistemazione delle relazioni che non è per niente una filastrocca di posizioni intellettuali, ma una materia fluida, capace di attraversare i due ambiti (scientifico e umanistico), e quindi di parlarsi, interrogarsi e ascoltarsi, di fronte ad un interesse comune.

L'intervento introduttivo di Severino Saccardi, direttore della rivista *Testimonianze*, è stato in tal senso paradigmatico: incentrato sul ruolo e sul futuro dello spazio urbano nell'era della problematica ecologica, la relazione di Saccardi ha mostrato quanto sia ben poco percorribile un atteggiamento di utopistico ritorno al passato, un vagheggiare semplicemente il balzo a ritroso verso una presunta armonica era meno produttiva,

consumistica e perennemente itinerante. Le lancette dell'orologio della storia non si possono riportare indietro: lo pensava anche Karl Marx, descrivendo le differenze tra la emancipata società futura e il comunismo rozzo e primitivo delle origini dell'umanità. E se lo si diceva *sognando* un futuro caratterizzato da assenza di proprietà privata, di differenze di classe e di ingiustizie sociali, tanto più facile è crederlo per il nostro prossimo futuro, in cui con scarse probabilità faremo a meno del generale sistema economico capitalistico e dei comportamenti sociali e individuali che ne derivano. Piccola parentesi: mi permetto brevemente di dissentire: e perché, mi domando, non sarebbero percorribili, *cum grano salis*, le strade della decrescita economica, a cui più volte ha fatto riferimento un economista e filosofo come Serge Latouche? Ce lo faremo forse insegnare da un virus? Ma oggi non parleremo di questo.

L'idea di Saccardi è quella di percorrere la strada dell'avanzamento tecnologico, digitale, della ricerca di nuovi materiali e della creazione di nuovi spazi, sincronizzando (ancora la metafora dell'orologio) le lancette di tale produzione con quelle dei nuovi bisogni di sostenibilità e rigenerazione ambientale. La città e il fenomeno dell'urbanizzazione ci riportano alla collaborazione delle diverse discipline di studio, da cui siamo partiti. Che cosa ci dicono i dati? Costante tasso di crescita del fenomeno urbanistico (per la metà del nostro secolo si prevede che quasi il 70% della popolazione mondiale risiederà in città; nel 1990 vi erano una decina di megalopoli, oggi sono quasi 50, il dilagare del tessuto urbano sino a formare un tutto ininterrotto tra abitati un tempo separati...), con tutti i problemi che ne seguono, quali l'inquinamento, la carenza di infrastrutture assistenziali, la mancanza di equilibrati piani di sviluppo, i problemi di rifornimento idrico e la maggiore fragilità delle città nel rispondere ad particolari eventi atmosferici e/o climatici (basti pensare alle acque che più volte al mese invadono le strade di Miami, Giacarta o Venezia). Di fronte a questo, la riflessione etica e politica non può

che indicare, assieme alle scienze, il percorso totalmente diverso da seguire; non una strada a ritroso, ma un avanzare su altri e ben diversi binari – probabilmente una semplice curvatura potrebbe non bastare più. E i binari, conclude Saccardi, sono quelli della realizzazione di parchi, giardini e boschi verticali, il recupero e non la nuova costruzione di edifici, la difesa e il sostegno degli spazi di aggregazione, il finanziamento dei mezzi di trasporto, la sempre maggiore pedonalizzazione delle aree urbane; e ancora la necessaria opera di educazione e di diffusione di una nuova cultura del rispetto dell'altro e dell'ambiente, il riallacciare i rapporti fra i luoghi abitati e i loro abitanti, la collaborazione di rete fra associazioni e istituzioni. Idee che si sono già molte volte concretizzate, specie nel contesto urbanistico a noi più prossimo, ma che devono subire adesso una decisa accelerazione. Per questo, il mondo delle idee, che ovviamente non rappresenta un'esclusiva della cultura umanistica, ma di certo una sua componente storico-genetica fondamentale, e il mondo dello studio e della realizzazione tecnico-scientifica devono adesso più che mai confrontarsi e collaborare.

La seconda questione riguarda il concetto di antropocentrismo o meglio del suo necessario tramonto. Prendo spunto dall'intervento al Convegno di Luisella Battaglia, professore ordinario di Filosofia Morale e di Bioetica. La classica obiezione al più volte sostenuto tramonto di ogni soggettivismo ed antropocentrismo è quella generale e comune dell'impossibilità di uscire definitivamente da noi stessi: qualsiasi pensiero è in quanto tale antropocentrico, anche quello che dice che l'uomo non è più al centro. A rigor di logica, la fine dell'antropocentrismo è un problema che non si pone. Nonostante i passi in avanti che abbiamo fatto nella comprensione delle attività cerebrali degli animali non umani, non abbiamo ancora riscontrato in loro, per esempio, una riflessione sul riscaldamento del clima del pianeta, sulla possibile estinzione della vita sulla terra o per l'appunto sulla fine dell'antropocentrismo. Meglio allora definire come *antropogenetismo* l'indiscutibile verità

che la conoscenza di tipo intellettuale-razionale e la sua formulazione verbale siano prodotti dell'uomo, o se vogliamo concedere ancora qualcosa agli animali, che nell'uomo raggiungono un altissimo grado di elaborazione e complessità. Altra cosa diventa quindi l'*antropocentrismo*, cioè il porre sempre ed esclusivamente l'uomo come punto di arrivo, apice o meta di quelle formulazioni verbali e di quelle conoscenze. Prendiamo la celebre formulazione dell'imperativo kantiano, *agisci in modo da trattare l'umanità, sia nella tua persona sia in quella di ogni altro, sempre anche come fine e mai semplicemente come mezzo*, aggiungiamo al verbo morale (*agire*) tutto quello che riguarda l'attività umana (pensare, produrre, lavorare, accumulare, ipotizzare, verificare...) e manteniamo l'uomo come fine dell'imperativo; abbiamo così una chiara idea di cosa sia l'*antropocentrismo* (*agisci, pensa, lavora, produci, spostati, compra in modo da trattare l'uomo...*) e di come a questo punto possa dunque essere criticato, discusso, rivisto, modificato o abbattuto, senza mai mettere in discussione il *genos* umano da cui una tale critica proviene. E quindi un maturo confronto e una decisa azione di fronte ai problemi che stiamo affrontando da un punto di vista ambientale e climatico, viene da una sostituzione, nella posizione di *fine*, del concetto di uomo con quello di vita, ambiente, specie, ecosistema, pianeta Terra. La ridefinizione della meta ce l'avevano già indicata alcuni decenni fa Bertrand Russell ed Albert Einstein, nel loro Manifesto anti-nucleare del 1955, e poi Hans Jonas con il suo principio della responsabilità, e Gunther Anders e il suo nuovo Codice morale dell'era post-atomica. Sul concetto di mondo strutturato matematicamente, si fa giustamente notare che Pitagora l'aveva detto, ma che servirono più di duemila anni perché qualcuno (Galilei) ci credesse davvero. Probabilmente non abbiamo tutto questo tempo per prendere i necessari provvedimenti. Rincorrere la fine del *genos* pur di non lasciare la posizione del *centrum*, non mi sembra sinceramente una grande idea.

Un'ultima considerazione, riguarda la disciplina storica. Siamo ormai convinti da lungo tempo che non sia per niente *magistra vitae*. Le guerre e i genocidi del secondo Novecento stanno lì a dimostrarcelo. Venendo a questioni che qui più ci interessano, se fosse stata *magistra*, Chernobyl avrebbe dovuto scongiurare Fukushima, il disastro della superpetroliera Exxon Valdez (1989) quello della piattaforma Deepwater Horizon (2010). Ma come negare, nello stesso tempo, i grandi *passi dell'umanità* compiuti, per esempio in termini di diritti, di parità e in parte anche di giustizia sociale, realizzati almeno in una ben ristretta parte dell'Occidente europeo. Non avrà dunque la storia l'altisonante titolo di *magister*: ma anche i minuscoli sassolini bianchi lasciati da Pollicino, indicarono correttamente la strada di casa. E quindi anche la disciplina storica – purtroppo rimasta un po' sullo sfondo del convegno – ha qualcosa, e molto, da dirci sulla questione ambientale, ecologica, antropocentrica o sostenibile che sia (e non è necessario sempre ed esclusivamente riferirsi alla lontana peste del 1348, come purtroppo accade in questi giorni). La storia del rapporto uomo/ambiente (è una tema che ormai ha più di mezzo secolo di vita storiografica, a partire dai fondatori e dagli epigoni della scuola francese degli *Annales*) ha già percorso tutti quei temi centrali nell'odierno dibattito ecologico: pressione demografica, esaurimento delle risorse, equilibrio risorse/produzione, cambiamento climatico, effetti positivi e negativi della promiscuità uomo/animale, antropomorfizzazione della natura, consistenza degli spostamenti e così via. E perciò, come spesso accade, la storia e la storiografia costituiscono un serbatoio di informazioni sulle cause, gli effetti e i possibili rimedi di un particolare fenomeno. Sembrerà assurdo affrontare gli attuali, complessi e globali problemi del rapporto uomo/ambiente, leggendo quello che dovettero affrontare i cacciatori di pellicce nel nord America, all'inizio del XIX secolo, di fronte all'estinzione dei castori da loro causata: alla base però ci sta quel medesimo concetto di "equilibrio" che stiamo ancora oggi cercando. Non credo sia necessario

ribadire la validità del grafico di T. Malthus, che applichiamo ogni volta che si affronta da un punto di vista storico il problema delle carestie e delle coltivazioni intensive dei terreni marginali. Più curioso il caso della riforma economica cinese del Grande Balzo: Mao Tse-Tung promosse una vera e propria campagna contro quegli animali ritenuti colpevoli della razzia del grano e degli altri germogli di frutta e ortaggi. Fra il 1958 e il 1960 vennero praticamente sterminati tutti i passeri presenti nella nazione: i contadini vennero assoldati per distruggere i nidi, nello sbattere pentole e bastoni che dovevano allontanare dagli alberi e dai campi i volatili. Ma gli uccelli mangiano anche le larve e gli insetti: il grano, insomma, se lo mangiarono le cavallette; ne seguì una delle più grandi carestie che la storia conosca. Ancora di equilibrio, in questo caso uomo/animale/ambiente, si va dunque parlando. Se non *magistra vitae*, almeno *historia nuntia vetustatis*. Quanto mai utile oggi nel dibattito etico ambientale.

# **Resoconti**

## WIMUN-New York 2020: un'esperienza indimenticabile

di Duccio Picchi

Immaginate di vivere per una settimana a New York e di rappresentare un paese nelle assemblee degli organi ONU: questo è il WFUNA International Model United Nations (WIMUN), la più accurata simulazione delle Nazioni Unite al mondo.

L'esperienza consiste nella simulazione di una serie di sessioni di lavoro delle Nazioni Unite. Ogni studente è assegnato a una specifica commissione appartenente ad uno degli organi principali dell'ONU (Assemblea Generale, Consiglio di sicurezza, etc), all'interno della quale rappresenta un paese. Ciascuna commissione si occupa di un particolare argomento ed è composta da 20-25 studenti, di varie nazionalità e rappresentanti ognuno uno stato differente. L'obiettivo è di arrivare, attraverso varie sessioni di lavoro, alla stesura di un documento redatto da tutti e che sia approvato all'unanimità all'interno della commissione.

Il progetto è iniziato a novembre 2019, quando ci siamo recati, una volta alla settimana, all'Università di Firenze, per frequentare delle lezioni preparatorie per l'attività che si sarebbe tenuta a New York dal 28 gennaio al 4 febbraio 2020. Le lezioni erano tenute da esperti di Consules, erano interamente in inglese e miravano a sviluppare delle abilità fondamentali per un buon delegato, come la capacità di parlare in pubblico o di saper negoziare con gli altri delegati. Alle lezioni si accompagnava un lavoro svolto autonomamente a casa, tramite un portale online, in cui era richiesto di svolgere dei quiz, vedere video o scrivere dei documenti, tutti riguardanti gli argomenti studiati.

Dopo aver svolto tutta la preparazione, è arrivato finalmente il momento di partire per New York. La partenza è stata un po' turbolenta a causa di ritardi aerei, ma tutto si è risolto e siamo riusciti a raggiungere la nostra meta come da programma.

Nella prima parte dell'esperienza ci siamo comportati da semplici turisti, girando per

tutta Manhattan e assaggiando la cucina americana. Poi abbiamo partecipato a due incontri diplomatici, con la Missione Permanente del Messico e con il Consolato Italiano a New York.

In questi stessi giorni abbiamo visitato Central Park, il polmone verde della Grande Mela, il MET, un museo d'arte immenso contenente opere provenienti da vari periodi e da vari popoli, e il Rockefeller Center e l'Empire State Building, due dei più importanti e imponenti grattacieli di New York. Abbiamo camminato per Times Square e Little Italy, cenato da Bubba Gump (il ristorante del film Forrester Gump) e siamo entrati in alcuni dei negozi delle marche più famose al mondo, perlopiù situati lungo la celebre Quinta Strada.

Nella seconda parte della settimana abbiamo iniziato la vera e propria esperienza diplomatica. Ogni giorno svolgevamo le sessioni di lavoro all'Hotel Grand Hyatt, situato sopra la stazione di Grand Central e a poche centinaia di metri del nostro hotel, tutti rigorosamente vestiti in *formal dress*, ovvero giacca e cravatta per i ragazzi e tailleur per le ragazze. Ciascuna giornata era composta da tre sessioni di lavoro, che ci impegnavano dalla mattina alla sera, intervallate da alcune pause per riposarsi e per i pasti. Le varie sedute erano coordinate da un segretario e da un moderatore, che ci hanno spiegato nei dettagli il funzionamento degli organi ONU e le regole di procedura, dopodiché abbiamo iniziato a lavorare.

Ogni delegato negli incontri ha esposto la posizione del paese rappresentato sull'argomento, prima davanti a tutta la commissione e poi nei vari gruppi di lavoro. Ogni gruppo ha presentato un proprio documento, da cui, dopo varie trattative e revisioni, abbiamo infine ricavato la risoluzione finale.

Le sessioni erano abbastanza pesanti perché, essendo formate da classi internazionali, l'unica lingua parlata era l'inglese e, per chi come me era alla prima esperienza, ciò ha richiesto un po' di sacrificio. Tuttavia è stato un utilissimo esercizio di lingua, soprattutto perché era necessario abituarsi ai vari accenti dei compagni. Il vero punto di forza

dell'attività è stato proprio poter lavorare fianco a fianco con ragazzi di tutto il mondo, il che ci ha permesso di stringere nuove amicizie e conoscere nuove culture e realtà differenti dalla nostra.

Per esempio, io ero il rappresentante degli Emirati Arabi Uniti all'interno della terza commissione dell'Assemblea Generale e gli argomenti di cui ci siamo occupati sono stati il razzismo e la discriminazione. Il momento che ho preferito è stata la fase di contrattazione, perché più vivace e coinvolgente, in cui tutti hanno partecipato esprimendo la propria opinione; questa fase è stata anche la più lunga in quanto, proprio come nelle sessioni reali dell'ONU, ogni frase doveva essere approvata per consenso generale, comportando lunghe discussioni e trattative su specifiche frasi e determinati termini.

L'attività si è conclusa con una cerimonia di chiusura, in cui ogni moderatore ha tenuto un discorso riguardo al lavoro svolto dalla propria commissione e sono stati premiati i delegati che più si sono distinti.

Il nostro soggiorno si è concluso con un tour notturno in limousine e con la visita, il giorno successivo, del Ponte di Brooklyn, di Ground Zero, il luogo dove sorgevano le Torri Gemelle, e di Wall Street, prima del ritorno a casa.

Sicuramente questa esperienza mi rimarrà impressa nella memoria per sempre: è un'occasione unica, che non capita tutti i giorni, e, dopo averla vissuta, rimane un ricordo indelebile. Uno degli aspetti positivi del progetto è certamente il luogo che lo accoglie: New York è una città bellissima, enorme e affollata, molto diversa dalla nostra realtà. Per uno come me, abituato alla campagna fiorentina, l'impatto è stato molto forte, specie uscire ogni mattina dall'albergo e ritrovarsi coinvolti in una realtà caotica, frenetica e piena di grattacieli. Gli edifici sono enormi e altissimi, non c'è un palazzo con meno di tre piani, e costituiscono delle vere e proprie opere d'arte, capolavori di ingegneria che ti costringono a camminare con il naso all'insù.

Anche l'attività diplomatica in sé è unica e irripetibile: la simulazione è molto realistica e

ti fa capire bene il mestiere del delegato rappresentante di una nazione all'interno di un organo dell'ONU, soprattutto perché è richiesto di presentarsi ogni giorno in giacca e cravatta e conversare con gli altri delegati solo ed esclusivamente in inglese. Durante le sessioni si lavora molto e bisogna stare sempre concentrati, ma l'atmosfera è molto serena, a volte si scherza e si conclude il lavoro senza neanche accorgersene, avendo sempre il sorriso sulle labbra.

A me questo progetto è piaciuto davvero molto, perché mi ha permesso di conoscere meglio il mondo della diplomazia e delle relazioni internazionali e più specificatamente tutta l'organizzazione delle Nazioni Unite. Inoltre mi sono divertito veramente tanto, conoscendo ragazzi da varie nazioni e stringendo nuove amicizie, avendo la libertà di girare e visitare una delle città più belle al mondo e anche grazie agli eventi sociali organizzati da WIMUN, come il *cultural fair* o il ballo del delegato. Consiglio a tutti di vivere un'esperienza come questa, almeno una volta nella vita, anche se non interessati a lavorare in questo campo, perché permette di imparare molto, di acquisire fiducia e consapevolezza in sé stessi e di orientarsi meglio nelle scelte per il proprio futuro.

Concludo quindi ringraziando il liceo "Gramsci", l'organizzazione Consules, tutti i miei compagni e la pro.ssa Laura Puccioni che ha coordinato il progetto e ne ha reso possibile la realizzazione: è grazie al contributo di tutti che ho potuto prendere parte a questa indimenticabile esperienza.

## **Giovani scrittori crescono**



## Guido Ardozzi

di Francesco Smorti

Era la famiglia degli Ardozzi una delle più grandi nella nostra città non molto tempo addietro, capitanata dal padre l'illustre Piero Ardozzi, il quale aveva quattro figli e due figlie.

Essendo la mercatura il loro mestiere, molto rinomato anche se in crisi visto che molti perdevano ruoli e poteri come la notissima famiglia de' Bardi, tre dei fratelli usavano passar le ore nel proprio negozio indaffarandosi per il bene comune, giacché gli affari andavano di bene in meglio favorendo le loro tasche pingue di denaro; pecca era però che quelle monete usate furono anche da Guido, il quarto dei maschi, che non aveva certo guadagnatele con lavoro, bensì sfruttandole andava.

Per questo motivo i fratelli, poiché da qualche tempo Guido aveva pensato bene di prosperare solo nella gioia che l'arte della musica gli dava, e quindi campava come poteva servendosi dei soldi familiari e rimanendo in una stabile condizione di benestante spensieratezza, lo ebbero a noia.

Guido fin da giovanissima età, quel periodo di fanciullezza che hanno passato tutti, chi più seriamente del nostro e chi come lui, fu un ragazzo riottoso poiché gli piaceva molto più degli altri fratelli, i quali maggiormente rispettosi erano e del padre e della famiglia e del denaro, bighellonare senza badare troppo allo studio e a ciò che gli spettava per famiglia come dovere, e per questo invisibile era alla complessità della sua dimora.

Aveva dunque imparato nei periodi di ozio, che gli altri dedicavano alle lettere, a suonare quello strumento cordato di sei fili tutti doppi, ad eccezione dell'ultimo più acuto, che era tipico di chi armonizzava i balli e di chi cantava nella propria allegria, che viene comunemente nominato "liuto".

Quindi, quando iniziò ad impegnarsi nella mercatura s'accorse non dopo molto tempo che non gli aggradava e la causa, come già immaginiamo, era il fatto che non ci metteva la benché minima industria né interesse, e perciò lasciava il lavoro incompiuto ai fratelli,

i quali di malocchio lo vedevano, e sempre più facevano con gli anni.

Guido usava andare a zonzo per quelle strade e quegli alloggi e dentro a una casa che sentiva più sua, che ai nostri occhi altro non è che lo spazio pubblico fiorentino, arpeggiando il suo strumento da cantore e molte persone attirava ed intratteneva, stando ad interloquire con loro come non si converrebbe ad un buon massai, tanto che molti amici si fece passeggiando in allegria.

C'era soprattutto al mercato cotanta gente e quello era il luogo a lui più caro, e la sua arte rilassava e attirava le persone che, impegnate nei loro affari quotidiani, non erano soliti avere della buona musica che li accompagnasse. E a Guido questo piaceva assai tanto e nonostante il nome che portava non si addicesse a persona di tal mestiere, era comunque gradito e agli abitanti interessava più Guido in sé, che l'Ardozzi.

Il nostro musicante nel mercato intonava ballate improvvisate, ed anche se non erano certo all'altezza di quelle del nostro Landini, rinomato musico dell'epoca e di fama non solo cittadina, andavano a genio ai mercanti, poiché non erano casuali bensì ispirate agli avvenimenti che si ponevano davanti ad essi, quotidianamente.

Certo qualcuno rimproverava il nostro Guido, ma tante poche erano le parole di disprezzo confrontate con quelle di stima, che non se ne curava nessuno, tantomeno il nostro ragazzo, che alla fine finiva per riscuotere le simpatie anche dei contestatori, come se il loro animo alla fine fosse placato proprio da quella musica che ritenevano inadeguata e tale il suo compositore.

Guido non si faceva di certo mancare le gioie della carne tanto che era solito intonare canzoni alle fanciulle che passeggiavano, non evitando rimproveri e contestazioni, che anzi erano ormai più che giornalieri, ma il suo animo non si fermava certo a codeste manifestazioni di rifiuto, bensì insisteva, arrivando anche a prendere qualche percossa sulla gota accompagnata oltre che da un rumore sordo, da parole che non si associavano certo a un linguaggio aulico.

In questo clima di spensieratezza arrivò un giorno in cui anche Guido dovette preoccuparsi di qualcosa, giacché il padre

Piero, dato il comportamento del ragazzo poco apprezzato da tutta la famiglia, decise di diseredarlo, non con gioia bensì con rancore per il fatto di avere un figlio così irrispettoso del quale si pentiva anche d'averlo avuto in seme; il nostro cantore rimase scioccato anche se era consapevole di ciò a cui andava incontro con cotale suo atteggiamento, o almeno avrebbe dovuto esserlo.

Guido però sembrò non badare troppo alla dura decisione paterna, ormai il dado era tratto e la sua casa ormai era il mercato, la strada e la città, e usava alloggiare da qualche amico raccattato col suo bighellonare e che non disprezzava dormire con un liuto che lo rilassasse, oppure quando queste convenienze scemavano, dimorare in un vicolo per terra.

Dopo non molto tempo le casse già di per sé limitate, poiché non crescevano certo con quei denari che Guido racimolava col liuto e la mano paterna e fraterna era venuta mancando, richiesero un intervento, e il giovane si mise alla ricerca di qualche nobile che lo accettasse alla sua corte.

Di queste nuove vennero a conoscenza anche i fratelli i quali, sapendo che la prima sorella si sarebbe dovuta sposare con un certo Federico de' Poeri, di famiglia mercatante anch'esso, e sapendo che a Firenze esisteva un'altra famiglia che si chiamava Poveri ma di nobiltà antica, decisero bene di burlarsi del fratello, un po' per ripicca un po' per disprezzo, con l'aiuto di Maria, la sorella, che di santo aveva soltanto il nome.

Conoscendo che la parola "poveri" nel nostro dialetto può anche diventare "poeri", Federico, che non disprezzava certo il divertimento avendo conosciuto il piano da Maria, si unì allo scherzo.

Così esso andò dove Guido stava, ormai straccione, e gli disse di essere della nobile casata de' Poeri e che avrebbe voluto vedere se sapeva suonare con una sfida, e se l'avesse superata avrebbe suonato presso la sua corte di casata; al che l'Ardozzi, sbalordito, raccolse la sfida e si fece dire il luogo e il momento.

Federico disse a Guido di ritrovarsi il girono seguente in una casa isolata, della quale non sappiamo l'luogo, quando il sole sarebbe quasi calato.

Il cantore senza sospettare né della casa lontana né della tarda ora, tal era la sua gioia, il giorno

dopo andò all'appuntamento ma quando arrivò la gioia gli si strinse in gola come un nodo.

Federico aveva disposto una fila di carboni ardenti e gli andava dicendo che avrebbe dovuto camminare su quei carboni suonando l'liuto finché Federico avesse voluto; il nostro Guido di primo acchito esitò ma, data la grande necessità di denari e la mancanza d'altre offerte a corte, decise di non tirarsi indietro.

Il musico determinato suonava, cantava, e per non sentire ardere i piedi saltava per garantire un piccolo apporto d'aria alle piante, e pareva uno di quegli animali che abitano le zone non bonificate che usano trasportarsi non tanto col cammino quanto col salto.

Da che il sole iniziò il tramonto a che il buio adombrò la città, Federico non fermò il nostro Ardozzi e quando alla fine gli consentì di scendere dai carboni, poter camminare sembrò impossibile ma senza badare alle bruciature Federico gli disse con un sorrisetto: "Ti faremo sapere", e se ne andò. Guido rimase col suo liuto per la terra di quella casa desolata e, senza troppi pensieri ma dolorante, si addormentò.

Dopo il risveglio il vagabondo dovette tornare sulla sua strada, senza mancare d'una sofferenza atroce date le condizioni delle piante de' piedi; così camminando s'arreggeva di qua e di là come poteva, non possedendo un sostegno, e s'appoggiava a qualsiasi cosa e quando essa mancava allora perpetuava l'saltellare più da rospo che da uomo.

Guido nonostante tutto aveva speranza nel cuore e perciò aspettò che i Poveri tornassero da lui per chiamarlo a corte. Il tempo che passò fu di sette giorni e sette notti, dopo di che preso dall'ira andò di persona alla dimora della nobile famiglia.

Arrivato batté forte sul portone chiedendo ai sorveglianti di farlo entrare e di parlare con un certo Federico che era di quella famiglia; le guardie sbigottite gli dissero che tra i Poveri non c'era alcun familiare dal nome medesimo.

Il nostro, disperato, si mise a bussare ancora e con più forza e giacché rintronava tanto quel povero portone de' Poveri che i proprietari dovettero fermarlo e con un calcio gettarlo più lontano dall'entrata.

Una guardia però, che non mancava d'arguzia, avendo visto il disgraziato urlare il nome della

casata nel dialetto, pensò che magari si fosse confuso con un'altra famiglia, i Poeri appunto, così gli chiese se magari avesse sbagliato il nome.

Guido, ricordandosi di un certo Federico che doveva sposare la sorella Maria, capì il tranello ordito da' fratelli, i quali, tra l'altro saputo dal falso Poveri il fatto, se la spassavano ridendo e scherzando sulla riuscita dell'azione.

Così il nostro musicante cencioso riprese la sua vita, anche fregandosi del male subito perché tale era la sua voglia di suonare e cantare e in tal modo continuò a vivere sebbene zoppo, ballando come poteva e scherzando in quei mercati che furono la sua casa e la sua tomba.

Un giorno de' tanti passati dopo i fatti raccontati, per le condizioni in cui campava che non gli permettevano un tetto o del pane, cadde pe' la terra di una di quelle strade, sorridendo però e intonando le ultime note giocose che conclusero in bellezza la vita di quest'uomo, nato e vissuto per la musica.

## Dolci note

di Sara Euzzor

Fu svegliata da un suono acuto, seguito da una serie di dolci note che costituivano una melodia che fin troppo bene conosceva. Lentamente si alzò dal freddo letto e arrivò alla fonte di quella musica, camminando leggera per non fare rumore. Nel buio vide una luce, che illuminava una bambina dai neri capelli seduta al pianoforte. Si sedette in un angolo e rimase ad ascoltare per tutta la notte, facendo attenzione a non far sentire nemmeno il proprio respiro. Osservò a lungo la sorella minore, che quasi una sua piccola copia pareva. Osservò i vispi occhi verdi correre lungo quei tasti, cercando la giusta nota; osservò le piccole dita muoversi abili e veloci a riprodurre quella dolce canzone che lei stessa aveva suonato. Poco prima dell'alba si alzò e, silenziosa come era arrivata, tornò nel proprio letto e si assopì nuovamente, mentre nelle orecchie ancora risuonava la dolce melodia a cullarla.

Passarono i giorni, e così i mesi. Ogni notte la sorella maggiore ascoltava in segreto la minore suonare, ancora ed ancora, senza mai stancarsi. Conosceva a memoria ogni singolo brano che la bambina aveva suonato e sapeva quale sarebbe stato il successivo. Ella seguiva ciò che aveva studiato, suonato ed amato lei una volta, con la stessa passione e lo stesso ardore. Avrebbe voluto avvicinarsi, farle sapere che era lì e che era orgogliosa di lei, ma ogni notte rinunciava sapendo che se l'avesse fatto avrebbe rotto il magico incanto che il buio e il silenzio, spezzato solo dalle infinite note, creavano. Vide la sorella crescere, giorno dopo giorno, notte dopo notte. Al chiaro di ogni luna si avvicinava sempre di più, respingendo le lacrime e i singhiozzi che premevano per uscire, e soffocando le parole tra le labbra.

Ricordava ancora come vibravano le note dentro al suo corpo, mentre le dita correvano sul pianoforte, e la mente già anticipava il suono che sarebbe succeduto. Ricordava ancora come amava suonare per la sorella ancora in fasce, sperando che l'amore

nascesse nel suo cuore come era nato nel proprio.

E adesso osservava il risultato della passione che giaceva nel cuore di quella non più bambina., ascoltando in silenzio le dolci e nuove melodie che la ormai ragazza eseguiva. Fu una notte di luna piena che tutto cambiò. Si sedette appreso alla giovane donna, ma quando le dita di questa suonarono la prima nota capì che qualcosa era diverso. Non era il brano che avrebbe dovuto suonare quella sera. Un istante dopo una lenta serie di note la bloccò: era la canzone che aveva suonato la prima notte, quando si era seduta in fondo alla stanza per ascoltarla. "So che sei qui".

Fu un sussurro, che si disperse nella melodia che non si era mai interrotta, ma lei lo sentì, forte come un grido. Non parlò, non rispose, nemmeno si mosse. Rimase immobile, ad ascoltare nuovamente quel *Chiaro di Luna* avvolgere il silenzio e toglierle il respiro come la prima volta.

"Mi manchi". Sussurrò di nuovo la ragazza lasciando cadere una lacrima, seguita da altre decine, senza mai staccare gli occhi dai tasti, bianchi come la sua pelle.

Avrebbe voluto abbracciare la sorella minore, che di nuovo la piccola bambina per cui aveva suonato pareva ai suoi occhi. Avrebbe voluto suonare per lei di nuovo, un'ultima volta, solo per poter vedere quel magnifico sorriso comparire nuovamente. Avrebbe voluto risponderle; dire, urlare quanto le mancasse, quanto avrebbe dato per poter tornare indietro e non farlo, non andarsene. Tentò, ancora ed ancora, durante quella lunga notte. Tentò di fermarla di continuare a suonare quella melodia che tanto amava, per poterle parlare, per poter sperare che le sue silenti parole arrivassero alle orecchie della ragazza. Ma non un suono uscì dalla sua bocca, non un respiro dalle labbra chiuse, sigillate dal bacio della Morte.

## Hanno collaborato

FRANCESCA AMARASCHI: classicista di formazione e insegnante per passione, Francesca Amaraschi è docente liceale di Lettere e dottore di ricerca in studi classici presso l'Università degli Studi di Firenze e l'Université de Reims Champagne-Ardenne. Ha viaggiato per studiare e per scoprire, è nata e tornata a Firenze. Ha lavorato per un breve periodo nell'editoria scolastica e ha scelto il mondo della scuola. Crede in un mondo scandito dal ritmo di una buona lettura e della musica rock.

CRISTIANO BEROLLI: laureato in Letteratura Greca presso la facoltà di Lettere Classiche di Firenze. Dottorato di ricerca in Scienze dell'Antichità, curriculum filologico-letterario, XXVII ciclo, presso l'Università degli Studi di Udine, in cotutela con l'École Pratique des Hautes Études di Parigi. Tra le pubblicazioni scientifiche, hanno a che fare con l'edizione di testi papiracei:

C. Berolli, «Il poemetto di Dorotheos *ὁ δεσπότης πρὸς τοὺς πάσχο[υ]τας (P. Bod. XXXIV)*», *APapyrol* 25, 2013, pp.83-173. C. Berolli, «Tracce di ascetismo in *ὁ δεσπότης πρὸς τοὺς πάσχο[υ]τας*», *Adamantius* 21, 2015, pp.136-143.

GIOVANNA MACIOCCO: docente di storia e di filosofia del Liceo Gramsci; appassionata di musica, ha compiuto delle ricerche personali sulla band di Liverpool.

CLAUDIO MARIOTTI: docente del Gramsci; ha pubblicato diversi contributi scientifici per i quali si rinvia al sito <http://www.academia.edu>

MARCO NOCENTINI: docente del Gramsci.

SARA EUZZOR: allieva del Liceo "Gramsci" ha partecipato e partecipa a concorsi letterari coltivando la sua passione per la scrittura. Secondo Premio nel Premio Nazionale di Poesia e Narrativa 2017 "Raffaello Cioni", ottavo Premio, sezione F narrativa del Concorso letterario giovanile "Roberto e Stefano Bertelli" 2017, ha ottenuto il "Riconoscimento speciale" della Giuria della VII edizione del Concorso "Boccaccio Giovani" 2019 con la novella *Dolci note*.

DUCCIO PICCHI: allievo del Liceo "Gramsci" ha partecipato tre volte alle Olimpiadi di Matematica e Fisica e in terza, con la squadra del "Gramsci", è arrivato alle finali nazionali a squadre a Cesenatico.

FRANCESCO SMORTI: allievo del Liceo "Gramsci" partecipa a concorsi letterari coltivando la sua vocazione scriptoria. Alla VII edizione del Concorso "Boccaccio Giovani" 2019 si è classificato nono con la novella *Guido Ardozzi*.