

CARTE **33** SEGRETE

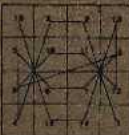
del DOCTOR
DÜRER

Il libro poema-scena-pitagorico
di Cesare MILANESE
discusso e sviluppato da
CAGGI - BRIA - FERRO
DE RISIO

DI DOMENICO

DELLA
NON-

tele
GADDA
visione



QUINDICI
ANNI
DI
CERAMICA
DI
HEDDA GUIDI

L'ANI
MAZIO
NE

SPEZZONI di
LANUZZA

LETTERATURA
NAÏVE? GUIDO
SERENI

e dei poeti
libanesi
e palestinesi

CABIRIAE

Z. HERBERT presentato da G. ORIGLIA ◀ dalla Polonia

dall'Ungheria ▶ **G. SZOMJAS** intervistato da G. SZEKELY

LUGLIO SETTEMBRE 1976

LE DATE di CARTE SEGRETE

21	marzo 1976
32	giugno 1976
33	settembre 1976
34	dicembre 1976

I DATI di CARTE SEGRETE

	ITALIA	ESTERO
OGNI COPIA	L. 1.800	£ 4
ABBONAMENTO	L. 7.000	£ 18

Da versarsi sul c/c postale 1/31229 intestato a:
CARTE SEGRETE - Piazza d'Araceli, 6
 00186 ROMA - Tel. 67.90.148

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione, Piazza d'Araceli, 6 - Tel. 67.90.148

Direttore: **Domenico Jovane** — Vice Direttori: **Gianfranco**

Redazione: **Filippo Maria Ferro**

Segretaria di Redazione: **Marta Javaroni**

Le arti figurative sono dirette da **Franco Miele**

Le arti grafiche sono a cura di **Dante Siragusa**

Impaginazione: **Stefano Maffei**

I manoscritti, anche se non pubblicati non si restituiscono —

Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 11255 in data
 3 novembre 1968

Emissione in abbonamento postale Gruppo IV — Spedite

(S. R. - Roma — Direttore responsabile: **Marta Javaroni**

Copertina della Grafiker di Roma

CARTE SEGRETE

Anno X — LUGLIO-SETTEMBRE 1976 — n. 33

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Edizioni di Carte Segrete

Vice Direttore GIANNI TOTI

Carte segrete

MARIO CAGOSSEI, PIETRO BRIA, SERGIO DERISIO, FILIPPO DE FERRO, GAETANO DI DOMENICO: Tre dispute sul libro «*Doctor Oiler*» di Cesare Milanese, 8.

CARLO EMILIO GADDA: Il testo di un documentario mai girato: «*Il Tevere*», presentato da Giacinto Spagnoletti, 37.

NEDDA GUIDI: Quindici anni di ricerca in ceramica, 53.

GABRIELE D'ANNUNZIO: *Fabule Cabiriae*, 83.

PERLA CACCIAGUERRA: Poeti libanesi moderni: poeti della resistenza palestinese, 92.

GUIDO BERENI: «*Gente di Po*», un racconto naïve, 97.

AGOSTINHO NETO: «*Sacre speranze*», una poesia del poeta presidente, 103.

STEFANO LANUZZA: Tre spazzotti narrativi, 108.

MICHELE SPINA: *Andare* verso un mondo concreto, 123.

ZBIGNIEW HERBERT: Studio dell'oggetto poesia, 129.

GIANFRANCO VARETTO: *Fosca*, 187 pagine d'assenza, presentazione di Giuliana Morandini, 143.

I guerrieri di Della Noce, di Vito Rissello, 107.

Carte scoperte

Le canoni di Pasolini, di Alberto Pozzolini	163
« Il teatro di Spagna » di Maffei, C.S.	165
Due lettere a Carta Segreta, di Carla Vasio e Mariella Bettarini	166
Storia di Lamartini e Soccarno, di Fabio Doglicher	168
La scultura di Scordia tra visione e passato	171
Motivazioni anapastiche di « simboli oltre », di Gio Fanti	177
Masrati, Poli, Sennini, all'Albergo « off », di Giuliana Morandini	178
Spettola si accorge diversifica e... di Stefano Lanuzze	182
New morality nell'arte inglese di oggi, di Domenico Cera	182
I Conti con la pagella di Fizzuto, di S. L.	183
Almanach de Shakespeare and company « 2 », di P. D.	188
Autonomia romantica del western d'Ungheria, Gabriella Szekely intervista Gyorgy Seemjes	190
La realtà dell'estoria di Rivello, F.D.	196
L'Animazione cinematografica, televisiva, di Stella Passacantando	197
« L'eroe all'antipodo », di Paola de Paola	199
« Lo stile di un amore », P.d.P.	201
« La memoria artificiale », di Nino Magliaro, di Pia P. Perotti	203
Folklore e dinamica culturale, di Silvia Bellati	203
Tra ieri e oggi la pittura della Marziale, di Jola Tognelli	210
Libridina	213
Il consigliere letterario segreto	216
Lo sconsigliere cinematografico segreto	217
Il diavolo dell'avvocato, di Gianni Testi	218
PROPOSTE D'ARTE CONTEMPORANEA	223
Luciano Gabrielli, Aldo Anaduzzi, Anna D'Arienzo, Gabriella Spapperi, Alessandro Ammiraglia, Salvatore Marchese, Gilberto Francina, Silvano Doria, Franco Spina, Andrea Viazzi	

Illustrazioni

NEDDA GUIDI, 44, 50, 52, 57, 80
BRUSCOLI, 81
DELLE MOGLI, 107, 115, 139, 161, 162
ALBERTI, 164
PLATA, 215
DEL VECCHIO, 220, 221
GABRIELLI, 223, 224
AMADUZZI, 225, 226
D'ARIENZO, 227, 228, 229
SPAPPERI, 230
AMMIRACCHIA, 230, 231
MARCHESE, 231, 232
FRANCINE, 232, 233
DORIA, 232, 234
SPENA, 235
VIZZINI, 236



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

ORGANIZZAZIONE S.I.T.A.V.
ST. VINCENT

un libro

il libro

poema pitagorico

LA DISPUTA DEI DOTTORI del *DOCTOR DÜRER*

A Roma agli "Incontri Internazionali d'Arte" al Palazzo Taverna in data 23 febbraio 1976 è stato discusso in pubblico il *Doctor Dürer* di Cesare Milanese. Gli interventi nati in quella sede costituiscono ora un corpus a sé di discorsi, che saranno pubblicati a gruppi e singolarmente in riviste diverse, in un primo momento. In seguito questi discorsi saranno raccolti in volume sotto il titolo *Disputa dei dottori del Doctor Dürer*. Tale *Disputa* costituisce un libro che accompagna il *Doctor Dürer* in tutto il suo sviluppo (appena avviato) e che lo completa dal di fuori.

Le *Dispute* pubblicate finora sono, nell'ordine, quella
8 di Filiberto Menna. Un balletto di enigmi mai risolti per

Il poema-scena di Cesare MILANESE

TRE DISPUTE CINQUE DOTTORI

Mario
CAGOSI

Pietro
BRIA

Gaetano
DI DOMENICO

Sergio
DE RISIO

Filippo M.
FERRO

sfuggire al misticismo; quella di Maurizio Calvesi: Itinerario nei luoghi sacri della cultura occidentale per distruggere e ricostruire le divinità che ci condizionano; quella di Alberto Boatto: Matematica e analogie spiegano il "Quadrato magico" di Mann. *Le tre Dispute sono comparse in "Controcultura" del 15 maggio 1976.*

Ora "Carte segrete" pubblica altre tre Dispute. Nell'ordine, quella di Mario Cagosi: Enigma e proiezione psichica; quella di Pietro Bria, Sergio de Riso, Filippo Ferro: La costruzione dei "luoghi" e la dissoluzione del "soggetto"; quella di Gaetano Di Domenico: Il calendario pitagorico doteriano e il suo universo.

1ª DISPUTA

del DOCTOR
Mario Cagossi

ENIGMA e PROIEZIONE PSICHICA

G iustamente Alberto Boatto appella « poetica di configurazione enigmatica » il Doctor Dürer di Cesare Milanese. Singolare produzione, di sceso pitagorico, costruita intorno a una serie di figure mentali (numeri) trattate come se fossero oggetti materiali. Il primo inganno su cui insiste l'enigma è questo: in verità la mente si interroga su una propria costruzione. La domanda non sorge come si potrebbe credere dalla forza indottrice dell'oggetto, in questo caso di origine mentale, non avendo riscontro autonomo nella realtà sensibile. La domanda è prodotta dalla particolare caratteristica di incontro tra la mente interrogante e il suo oggetto di interesse.

La peculiarità è costituita dal fatto che la mente si trova di fronte a una serie di configurazioni inedite, inedite per la eccezionale regolarità della combinazione, inedite per la molteplicità finita e determinabile di tutte le configurazioni possibili. Nel caso in questione il « quadrato magico », una particolare struttura di calcolo dove la somma dei numeri distribuiti in senso orizzontale, verticale e diagonale, dà sempre lo stesso numero. Orbene, la mente è attratta da questa regolarità inedita e dalle sue possibili riproduzioni materiali e compie una prima finzione: suppone che questa regolarità le si presenti allo scopo di essere risolta. La regolarità come finzione significa ipotizzare la possibilità di assegnare ordine al caso, di costringere l'indeterminazione entro i limiti del determinato, di rovesciare il rapporto di potere tra razionale e irrazionale, come sosteneva Maurizio Calvesi. Significa la possibilità di dimostrare che ciò non è solo vero ma reale. Due finzioni quindi: l'« oggettomentale » come ciò che si oppone al disvelamento, come ciò che comincia un mistero, e il « problema » come obiettivo per un rovesciamento di potere. Il guaio è che l'oggetto mentale e il problema come tali sono stati costruiti.

L'oggetto mentale è altrettanto materiale per la qualità quando le rappresentazioni mentali degli oggetti sensibili. Di

- *La sconfitta del caso
con la necessità dell'arbitrio.*
- *Eliminazione dell'invisibilità
mascheratura del visibile.*
- *L'antinganno dell'enigma
e l'incontro con l'ignoto.*
- *Autointerrogazione della mente
e risposta-autorivelazione.*

qui quella traslazione in cui è caduto Milanese quando si propone di allargare il discorso enigmatico dal « quadrato magico » ad altri sistemi segnici istituzionalizzati, come i mandala, gli esagrammi I ching, i testi reattivi, le catene biochimiche dei geni. Per una sorta curiosa di riduzione il procedimento inflattivo di Milanese è teso a riscoprire la regola trovata nella « idea » del quadrato magico anche nei sistemi segnici menzionati. Come dire che è teso alla sua conferma positiva. La riscoperta implica necessariamente una positività. Qui sorge l'arbitrio. La possibilità di una scoperta è esotizzata semplicemente perché non viene cercata. E siamo all'argomentazione sottilissima di Boatto, quando oppone all'incertezza del caso la certezza sovrana dell'arbitrio. L'arbitrio è in sé atto carico di irrazionalità, decisione individuale, non disponibile alla verifica logica o empirica: è assiomatico. L'arbitrio non esprime un irrazionale di senso, bensì di decisione, un non spiegabile non perché manchi il senso, ma perché ne è occultata attivamente la traccia. Sconfiggere il caso con la necessità dell'arbitrio è forse la formulazione più penetrante che si poteva dare dell'operazione di Milanese.

Siamo con ciò in perfetta logica con la rappresentazione. L'elaborazione concettuale di Milanese gli si offre subito come messa in scena. La situazione scenica nasce da un arbitrio soggettivo, l'auctor, e degrada lungo un itinerario che va dal potere dell'autore sull'intreccio e le regole di senso sino alla materializzazione dei segni e dei simboli in oggetti sensibili connessi tra loro da configurazioni ambigue, allusive, metaforiche. Per darle corpo manca l'ultima finzione: l'identità di senso tra rappresentazioni mentali e oggetti sensibili. Molto opportunamente Filiberto Menta ha segnalato i due livelli in cui si distende l'opera di Milanese, il piano dell'astratto e la dimensione del sensibile (risolta nel visibile). La visibilità, che è la configurazione tipica della rappresentazione (imago), significa evidenza-cerchezza, elisione dell'invisibilità, tramite travisamento, mascheratura nel

visibile. Il visibile rimandando costantemente all'apparato invisibile che cela, come la scena nasconde la macchina teatrale, scopre l'ultimo gioco della mente: non estraneo in questo caso all'operazione di Milanese: tra mentale e sensibile si finge un rapporto per cui non i fatti si svolgono come ha stabilito la mente, bensì la mente svela come i fatti si sono svolti. Un'altra riduzione decisiva. Siamo in piena teatralità, là dove viene finalmente ipotizzata la presenza necessaria dello spettatore. Qui si chiede il vero ciclo dell'incontro quale è stato indicato all'inizio. La mente come luogo d'incontro con i propri oggetti, rimanda ed è a sua volta appellata dalla scena dell'incontro che si svolge tra gli oggetti mentali resi sensibili attraverso la materia delle parole o delle immagini e lo spettatore esterno che consente. Sulla base del consenso si stabilisce una virtuale obiettività ai prodotti della mente. E' la sanzione definitiva del rovesciamento dell'ordine di successione logica e temporale tra mentale e sensibile.

Gravita a ciò lo spettatore può credere senza chiedere, e commentare più che interrogarsi. E' quanto è avvenuto a molti dei critici di Milanese. Coinvolti nel gioco della rappresentazione, hanno cercato di decifrare la macchina nascosta della scena, ricostruire il meccanismo logico dell'autore, svelare la finzione del copione. Quasi una némesi nei confronti dell'autore e degli inganni con cui ha oscurato gli enigmi per riservarsi la risposta finale che svela l'arcano. Distratti da questo lavoro non si interessano al gioco più complessivo cui tutti hanno consentito. L'enigma è auto-inganno. Poggia su una serie di finzioni, l'ultima delle quali riguarda il consenso intorno all'attribuire corpo materiale autonomo ai prodotti della mente (le mitiche sfingi). E' come se venisse elisa una volta per tutte l'operazione e l'opera rimanesse a occupare tutto lo spazio reale. La verità è che non l'oggetto interroga ma la mente tramite l'oggetto e a causa dell'oggetto. L'oggetto assume valore strumentale nella domanda. L'uomo domanda a se stesso e ai suoi simili. 13



L'enigma è domanda su un inedito, è provocazione. L'obiettivo è la risposta, non la soluzione. Esisterebbe un inedito intorno a cui circola la domanda, un inedito per rapporto al suo abituale. L'enigma si risolve in una situazione inedita sia perché sono inedite le relazioni stabilite dall'interrogazione sia perché sono inediti gli oggetti scelti. La domanda nel suo complesso è inedita. Intorno a questo aspetto si articola la risposta.

Un discorso sulla risposta è ancora mancato a proposito dell'esperimento di Milanese. Di ciò si occupano queste note. Per restituire parola alla situazione enigmatica, al gioco tra domanda e risposta, occorre necessariamente dire quest'ultima. Prima di tutto la domanda resa nell'enigma, grazie al lavoro di travisamento cui è sottoposta, ammette in via di approssimazione risposte numerose e diverse. Nella prospettiva della risposta la domanda gioca un ruolo equivoco. Sia ben chiari. L'enigma, che ha un autore, nasconde in ultima istanza una risposta, la fornisce come già data, ma si presenta con caratteri così trasformati da renderla all'evidenza iriconoscibile. L'univoco viene reso attraverso l'equivoco. Con questo tipo di ambiguità fa i conti colui che risponde.

In primo luogo ritengo (e perché non dovreste «viva» che ciò è necessario perché il gioco funzioni?) che l'enigma celli una e una sola soluzione. Le risposte tendono a essere sempre più approssimative. Nel senso che il rispondente organizza la materia informativa della domanda in schemi rappresentativi sempre più articolati e omogenei, riducendo progressivamente i gradi improbabili, sfruttando le regole della logica abituale. In altre parole, mette in atto un processo di decisione fra le possibili soluzioni largamente automatizzato, a misura che ricava dalla domanda stessa o dalle diverse edizioni sviluppi e inclusioni, elementi di conferma e di sconfirma. Le soluzioni tra cui decidere sono centrate sulla materia della domanda, ma sono scavate dal familiare del soggetto. La strategia decisionale si rivolge a

soluzioni già esperite e risultate efficaci. Gli oggetti della domanda vengono riconosciuti, decifrati in materiali familiari. A misura dei fallimenti viene tentato un avvicinamento per gradi, o meglio per risposte parziali. Fino a giungere a gradi elevati di approssimazione. Sorta di adattamento riuscito. Tuttavia può anche clamorosamente fallire (è il caso frequente degli enigmi). Salta allora il meccanismo di organizzazione automatizzata. Il fronte delle esperienze istituzionalizzate e condivise viene a cadere.

Rimane la strategia esplorativa. E' l'incontro con l'ignoto. Schachtel ha ampiamente sviluppato questo tema nella sua concezione della psicologia evolutiva. La strategia esplorativa agisce nel senso di massimizzare risposte positive anziché minimizzare gli errori. E' come se si stabilisse che non una è la risposta corretta ma molte sono le soluzioni possibili. Singolare rovesciamento dell'arbitrio dell'autore. In questo modo possono essere evocate soluzioni inedite, senza riguardo per la presunta rispondenza all'originale. Il gioco dell'indizio rimbalza dalla domanda alla risposta. Incidito in quanto sconosciuto. Due ignoti si incontrano. Quello del rispondente può evocare soluzioni personalissime, non replicate da altri, non previste dalle barriere del consenso. Autentiche produzioni interiori. Novità. Per quanto espresse nelle figure convenzionali dello scambio, esse appartengono originalmente a chi risponde, ne riproducono in alto grado le peculiarità. In ciò consiste la proiezione psichica.

Il « mondo privato » irrompe nella comunicazione: non solo il mondo interiore dei fatti consapevoli, verbalizzabili senza distorsione, ma anche la sfera profonda degli istinti, le fantasie, i sentimenti, le esperienze precoci, rimossi, di difficile evocazione nel cosciente, che tuttavia agiscono sul comportamento, secondo una impronta caratteristica (Schafer). Questa irruzione, scatenata dalla situazione non dominata, vira la comunicazione verso risposte mitiche, proietta all'esterno geometricamente, come in un

telescopio, le forme irrazionali dell'inconscio (Rapaport). A misura che la soluzione appare deattualizzata, rimandata, metonimizzata all'infinito, la risposta è evocata prospetticamente sempre più da lontano, verso il tempo mitico. All'esperienza recente inefficace si sostituisce quella antica, mano a mano che la soluzione allontanandosi si presannuncia sempre meno presente.

L'enigma è uno stimolo strutturato; grazie alla sua ambiguità forza le strategie automatizzate. In assenza di adeguati feed-back queste finiscono per scardinarsi. Se dal gioco viene eliminata in qualche modo l'ipotesi « problem solving » (ipotesi della risposta corretta) allora possono essere favorite strategie esplorative e movimenti di proiezione. I test proiettivi sono costruiti su questo artificio.

Quanto è stato detto sinora dice come il poema di Milanese, e ancor più la messa in scena che ha derivata, posseggono alcuni canoni della situazione proiettiva. Come dire che l'operazione di Milanese in quattro test a uncinato risposte può funzionare da situazione proiettiva. Le risposte oscillano tra una decisione automatizzata e una decisione secondo strategie esplorative. Il modo in cui la situazione è congegnata, spinge a favore dell'una o dell'altra. Il poemascena di Milanese rinvia il momento dello scioglimento degli enigmi, sposta, inflaziona, rompe la logica automatizzata. Alla fine scopre la soluzione. Se si sottraesse questo momento all'opera e si stabilisse esplicitamente che non esiste una soluzione esatta e unica, saremmo in piena tecnica proiettiva. Tuttavia Milanese offre con i gufi e i grifi senna delle tecniche più semplici e più omogenee rispetto ai classici test proiettivi, per valutare secondo modalità controllate la qualità proiettiva del suo enigma.

Si tratta di vedere se così come l'enigma svolge il ruolo di una autointerrogazione della mente, la risposta futura da autorivelazione.

2ª DISPUTA

dei DOCTORES

Pietro Bria

Sergio De Risio

Filippo M. Ferro

LA COSTRUZIONE DEI LUOGHI E LA DISSOLUZIONE DEL "SOGGETTO"

La nostra è la riflessione di un gruppo di psichiatri, quindi di persone che praticano una certa esperienza particolare e del tutto « specifica » di quelle contraddizioni tra necessità e caso che gli enigmi, i grafi di Cesare Milanese istituiscono e rappresentano come luoghi cruciali di discorso e d'esistenza.

Va aggiunto che queste considerazioni sono nate in noi in margine al procedere della creazione di Milanese, ne hanno seguito le perplessità e le interrogazioni, ne hanno condiviso l'officina e il travaglio. E, analogamente a quanto si è dato al costruirsi indefinito e aperto del testo, anche i nostri pensieri distinguono due momenti successivi:

l'uno si riferisce alla struttura, alla sua forma, alla sua ipotesi gnoseologica, al suo sedimentarsi e generarsi nella complessità delle articolazioni; l'altro alla tensione di funzionamento che il tessuto prendendo corpo esige come verità, come verifica, come pratica non dilazionabile.

Seguendo l'ordine logico del suo farsi, il « testo » ci pone di fronte al problema della Struttura e alla complesso dialessi tra un isomorfismo immanente e l'altrettanto incessante conato generativo e trasformativo.

I luoghi che Milanese via via visita come tante concatenate stanze dell'intelletto e della cultura sono mitologie interpretative globali, sono Weltanschauungen che si figurano di riassorbire le contraddizioni, gli uni, le beatte e rinnovano l'utopia di un Sistema finalmente interpretabile e rivelabile: il teorema di Pitagora, il quadrato magico, le figure del King, i Mandala, l'elica del DNA (che per essere reperita dalla biologia dei nostri giorni appartiene a un orizzonte in cui siamo immersi senza distanza). Queste forme, questi oggetti della mente, enigmi coagulati, indicati e scritti in significazione allusiva, ripetono dunque una stessa esigenza di porre e riproporre un quesito ma di velare ciò che nel profondo si cela, di sollecitare dunque non tanto l'assoluto della chiarezza quanto la relatività dell'inter-

— *Una ipotesi genealogica
sul progetto degli enigmi.*

— *Unificazione culturale
e risoluzione della dicotomia*

— *Processualità generativa,
impulso di cambiamento.*

— *Tabulazione e teatralizzazione
del discorso, del conflitto.*

precitazione. In qualche modo gli enigmi costituiscono, in prima istanza, un continuo rimescolio delle stesse carte e testimoniano di un loro continuo affaticarsi in un progetto insuperabile, dichiarano cioè, nel loro cronico riaffacciarsi e riformularsi, lo scacco di un discorso sul progresso e sulla storia. Ripassando questo continuo confronto di enigmi nell'opera di Milanese, riscontrandone l'incessante e diabolica proliferazione sembra di incontrarsi con alcune affermazioni dubitative di Levy Strauss, con certi suoi scetticismi, quando ci fa capire che ogni concetto di processo sembra illusorio, in accordo a una tradizione che vede in Rousseau un antesignano e che contempla i sistemi disgregarsi, come babelici tumori linguistici, e poi ricostituirsi, dopo le crolli, che catastrofi, con gli stessi materiali secondo una stessa metodologia associativa.

E' dunque proprio l'attività di tale iterazione a scandire questa genealogia di misteri e a fondare per altro la possibilità e la legittimità di accostare modelli tanto distanti nella forma e nel tempo e nel luogo. Un tramite lega la continuità degli eventi e ne assicura la monumentalità: la carenza degli sforzi che il crescere e il morire delle ideologie costantemente rinnova nel consumare appunto gli enigmi.

L'enigma dunque ci è costantemente vicino, né possiamo sfuggirne la domanda. E ci deve essere tanto più vicino nella misura in cui la nostra esperienza è proprio pratica di oggetti mentali. Come risponde la matrice psicoanalitica all'inquieto Slingo che non è certo dimenticata nel puntiglioso e attento percorso di Milanese?

Bisogna qui riconoscere che peculiarità del modello psicoanalitico rispetto ad altre posizioni gnoseologiche ed epistemiche è proprio quella di mediare una continuità tra il mondo interiore e quello esterno, di risolverne la dicotomia. In questo senso l'ipotesi psicoanalitica ha la stessa pretesa di unificazione culturale, nello stringere come complementari il dentro e il fuori, che ritroviamo nella storia degli enigmi. In più la correttezza metodologica è garantita.

ta dal fatto che in psicanalisi « si usano soltanto parole », si usano cioè gli stessi elementi arbitrari del linguaggio e dei suoi enigmi.

Se vogliamo identificare i precedenti di questa unificazione, l'esigenza di questa necessità di afferrare momenti distinti ma complementari di un orizzonte culturale, dobbiamo riconoscere la pregnanza di ciò che Milanese repertisce. Nel teorema di Pitagora sembra armonizzarsi la visione di un mondo descritto senza fratture come « psiche » dalla poesia tragica e come « fysis » dai frammenti dei pre-socratici. Nel quadrato magico di Dürer si riflette come in uno specchio a convergere la fisiologia degli umori e la costellazione dell'universo saturnino. E così per tutti gli altri inventati e inevitabili grafi. Ma il luogo della Sfinge se riprende l'esigenza di questa risposta finalizzante, ne atticola altrimenti l'iter di scioglimento. Basti pensare alla differenza con cui Artemidoro e Freud rispondono all'enigma del sogno, ci si tenderà conto della dialettica visitazione del concetto che la psicanalisi pretende. Detto un Lacan « si tratta di una scansione della struttura in cui per il soggetto si trasmuta la verità, e che non riguardano soltanto la sua comprensione delle cose, ma la sua posizione in quanto soggetto di cui i suoi "oggetti" sono funzione ». Questa differenza tra « comprensione » e « posizione », come già abbiamo accennato, ci appare fondamentale per definire la nostra esperienza di confronto degli enigmi. E anzi forse nel verificare questa differenza che più fruttuosamente possiamo farci coinvolgere nella disputa che Milanese attraverso la tabula ci propone: proprio perché differenzialmente dalla abitudine critica di « comprendere » l'opera qui noi ci stiamo rispetto all'opera stessa.

La dialettica di questi sviluppi e involuppi della verità è evidente nella pratica di qualsiasi movimento di rapporto psicoterapeutico. In questi lunghi carmini non c'è confronto statico e definitivo con l'enigma. Dove l'interpretazione scioglie il conflitto non si risolve certamente una 21



volta per sempre. Rimane questo interminabile confronto con i luoghi in cui la Sfinge di continuo riappare, sempre la stessa ma in diversi contesti. Ma questo confronto non è statico, implica la nozione di movimento, di viaggio. L'iterazione beffarda dell'enigma è affrontata attraverso l'insistenza di un percorso, solo così si dà una pratica risolutoria.

Da una posizione di stallo, si genera la possibilità di una elaborazione, di uno sviluppo. Abbiamo visto del resto che l'operazione di Milanese procede nello stesso senso, pervasa da una continua attenzione generativa, da un impulso di cambiamento. Date le strutture, Milanese ne contempla e ne vive la processualità. L'appropriazione di senso di questa serialità ha allora lo stesso movimento che si dà nel percorrere le posizioni e i livelli dell'analisi o di qualsivoglia cammino di psicologia profonda (si tratti pure dei giri danteschi). E non a caso si può osservare —

22 Durer inconsciamente non s'è lasciato sfuggire l'intuizione

— che il segno distintivo di questo ripetuto confronto, di queste ricorrenti compulsazioni di enigmi, è la sofferenza, la Melanconia: quello che in psicoanalisi propriamente si definisce posizione depressiva, fondante ogni possibilità elaborativa. Nella misura infatti in cui si dà lo scacco del cogliere intellettivamente, del comprendere in modo totalizzante assoluto, c'è la possibilità di elaborare questa angoscia del limite e rinunciare quindi all'onnipotenza (che sarebbe del Delirio) per accomodarsi a una visione critica e concreta della realtà. Ci ricordiamo del resto che dietro alla creazione di Dürer c'è l'esperienza della morte e del lutto, la forzata ossequenza a quella servitù che definisce la nostra finitudine.

Se è vero che l'inconscio è strutturato come un linguaggio, la psicoanalisi pratica e gestisce un testo e ne contempla gli effetti, le conseguenze, il divenire la storia. La gestione del testo non è altro che la pratica della cura e ci mostra come il discorso si fa azione e la parola prende aggetto; inscritta nella fisicità. Questa pratica del conflitto, sequenza di dislocazioni, risolvendi, ricorda nell'andamento il ripresentarsi periodico dei miti (Milanese avrebbe potuto anche produrre la tabulazione dell'Edipo) e s'affianca altresì alle ragioni del teatro, là dove l'enigma risale dal terrifico dell'oracolo, come lo praticavano i Greci e come l'ha rivendicato Artaud. La pratica degli enigmi è quindi qualcosa di inescindibilmente legato alla teatralizzazione. Con naturalezza quindi Milanese ha così potuto strumentalmente realizzare questo *iter* di angoscia e di sofferenza. Le varie postazioni degli enigmi stabiliscono un percorso, drammatizzano un viaggio, stabiliscono l'ineliminabile durissimo prezzo della via unica e oscura alla consapevolezza.

Questa teatralizzazione del discorso e del conflitto, questo viaggio inteso come un periplo faticoso rispetto alla direzione razionale d'esistenza ritrovano unità d'intento soprattutto nella misura in cui implicano rigorosamente la

meisa in questione del soggetto e ne individuano una realtà costantemente contraddittoria eccentrica non risolvibile in un'unica logica. Come nella psicoanalisi l'ascolto continuamente apprende da un Es sovrappersonale, così il testo che Milanese propone sfugge continuamente allo statuto individualistico dell'autore per infiltrarsi e crescere di altri contenuti e sentimenti e vissuti.

Pocho dall'autore, l'oggetto mentale si sviluppa come una creatura separata, autonoma, che a tutti appartiene. La metamorfosi della tabula Fovis, la geometria pitagorica, l'elica riproduttiva del DNA ambiscono allora di riprodurre quel canone di perfetta comunicazione che hanno le grandi costituzioni linguistiche là dove ciò che si sa e sente è oralmente scambiato conosce ancora il mistero dell'indifferenziazione originaria o piuttosto il desiderio a ripetersi in tale indifferenziazione. Le strutture di Milanese hanno allora una ambivalenza peroglia, sono il luogo dove la scrittura sperimenta la tolleranza dello stato nascente e dove (Milanese non è un primitivo) « reintenera ed esplora l'estensione del proprio legittimo laboratorio, corale e interdisciplinare. Questa crisi dello statuto dell'autore rende queste strutture emblematiche di una crisi attualissima del « dire » e dello « scrivere », del chi parla e del chi scrive in effetti.

Elusa l'identità dell'autore, i contributi alla soluzione degli enigmi o meglio alla loro elaborazione si stratificano come processi aperti, eminentemente relazionali. E in questa ricerca in cui l'uomo moderno mira a superare l'attuale condizione di disaggregazione questo ricorso nuovo alla parola-scrittura e alla sua libertà-liberazione, letteratura e psicoanalisi e ogni altra disciplina d'affetti e di pensiero possono coesistere senz'altro in un'unica unificata officina, come per i grandi portali di Chartres.

Pietro Brù
Sergio De Riso
Filippo M. Ferro

	CANTO PRIMO				
	A  B				
	1	8	9	7	
	2	6	7	6	
	3	5	10	11	
	10	14	18	16	
	D C				

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

3^a DISPUTA

del DOCTOR

Gactano Di Domenico

IL CALENDARIO PITAGORICO DÜRERIANO E IL SUO UNIVERSO

1 Che giorno è oggi? Secondo il calendario giuliano, il 23 febbraio 1976. Vale a dire, il 23/2/1976. Ma il numero 1976 è anche $1+9+7+6=23$. Come si vede, la somma delle cifre che compongono il numero dell'anno viene a coincidere in identità con il numero del giorno, sempre secondo il calendario giuliano. Una lettura più avanzata, che si ponga in un processo di elaborazione in ulteriore di questo stesso calendario ci fornisce la data 23/2/23.

Così siamo ormai passati dal calendario giuliano al calendario pitagorico. Dove quel /2/ centrale, il quale, sempre secondo la « scrittura » con cui compare nel calendario 26 giuliano, indica il numero del mese, funziona nel contesto

di tale data « enunciatore » nel senso della « differenza » ($/$), dando luogo alla seguente data « rinviata » $23/23$. Ma nel « valore » di questo stesso « enunciatore », la barra ($/$) della « differenza » non rispetta il proprio significato (almeno così sembra): dal momento che mette in rapporto un 23 con un 23 (mette in rapporto un numero con se stesso: compie un atto di messa-in-identità). Tutto ciò comporta un « cambio » di funzione e quindi di regno. Il segno di « differenza » diventa un segno di « equazione ». La lettura della data diventa allora la seguente: $23 = 23$.

Non è detto con ciò che la « posizione » della « differenza » sparisca dall'« enunciatore », in realtà la « posizione » si sposta e richiama la lettura $2/3$, costruzione numerica che designa la realtà di « differenza » tra letteratura e filosofia. Come abbiamo già « visto » nel « Commento al luogo della Singe del DNA » il « come » « veridico » ancora va breve. Per cui una ulteriore lettura della stessa data è anche $2/3 = 2/3$.

Ma il 23 è un numero a struttura pluritoca e in quanto tale dà luogo all'enunciato $23 \rightarrow 52$ (tuttando in conto che 52 è il numero dei quadrati magici del Doctor Dürer).

— Il Regno del due e il regno del tre:
letteratura e filosofia

— Aritmetica, logica e arti
nell'«*ars combinatoria*»

— Una vocatoria che apre un itinerario
verso la cella della Singe

— Chi vive? Chi scrive?
rispondi se sei bravo

— Un codice narratologico
per la scrittura-lettura-critica

per cui la lettura completa della data secondo il calendario pitagorico duteriano $23/2/23$, anzi $23/23$, $23 = 23$ (ed anche $2/3 = 2/3$) sarebbe in effetti $23 \rightleftharpoons 32/2/23 \rightleftharpoons 32$; anzi $23 \rightleftharpoons 32/23 \rightleftharpoons 32$, cioè, per l'esattezza, $23 \rightleftharpoons 32 = 23 \rightleftharpoons 32$ (e anche $2/3 \rightleftharpoons 2/3 \rightleftharpoons 3/2$).

L'« evento » della *Disputa dei dottori del Doctor Dürer* comincia quindi in un giorno di perfetta identità e di perfetta equazione con la propria « numeralità » e con quella del *Doctor Dürer*. Tale « sorte » non è dovuta né al caso né alla necessità. Il *Doctor Dürer* ha superato questa imperfetta e provvisoria diafania, da relegare ormai nell'area della *filosofia terziaria*: « L'« evento » del *Doctor Dürer* accade secondo la dinamica della « sorte » epocale: accade nell'area della *filosofia trascendentale*, nella dimensione atemporale del calendario pitagorico duteriano.

Ma il 2 (numero originariamente indicato come nominatore del mese del calendario giuliano), in quanto divisore e « cifra » di equiparazione delle coppie di numeri messi in un rapporto biunivoco, assume un « valore » aggiuntivo in quanto tecnica che produce una mutazione. A titolo esplicativo devo qui riproporre un passo del mio « *Commento* » che fa parte del corpus del *Doctor Dürer* (PARTE OTTAVA: « *Lungo della Sfinge del DNA* »).

Il passo è il seguente: « A questo punto emerge l'importanza del 2 che, in qualità di divisore del 64 e del 46, esprime il 32, ovvero la correlazione col numero dei quadrati magici proposti e il 23, ovvero la correlazione col numero dei cromosomi a cui si riduce il 46 per l'atto della copula ».

Il procedimento ha notevoli conseguenze. Esso anzitutto permette di demitologizzare la magia del 3, che da Eschilo a Hegel ha governato il dramma dell'uomo, imponendosi con il dispotismo triadico di un Logos, privo del senso della verità. « Tesi-antitesi-sintesi », « spirito soggettivo-spirito oggettivo-spirito assoluto », « padre-figlio-spirito santo » appaiono, quindi come le grate di una prigione metafisica da

dove lo spirito del '68 ha cercato, senza successo, di evadere, lasciandoci un messaggio da proseguire e da decifrare. Il poema pitagorico *Doctor Dürr* affronta l'enigma opponendo la letteratura, ovvero il nuovo regno del 2, alla filosofia che è tuttora il regno del 3, e interpretando la stessa letteratura come il luogo della metamorfosi spazio-tempo.

Aggiungo ora: quel 2 che è il « segno » della letteratura ed è il « segno » dell'equazione epocale è anche la « cifra » della funzione trasformazionale che dà luogo alla « tradizione », alla metamorfosi, al passaggio dal tempo giuliano al tempo pitagorico.

2. Il *Doctor Dürr* di Cesare Milanese scruta l'enigma dürreriano da una nuova prospettiva e vi intravede la logica di un'« ars combinatoria » aperta a una estetica dei numeri che sembrano mossi, nell'interno del quadrato, da una loro vitalità e da un intrinseco intento di bellezza. Sono 32, per Milanese, i quadrati nei quali la magia si ripete, e c'è nella loro rete numerica un sottaciuto richiamo alla teoria dell'indeterminazione, che l'ars combinatoria dell'autore riprende ed elabora, nell'altambuco dell'aspirazione poetica, per trarne l'eleganza della forma grafica: c'è il momento magico dell'artista che manipola misteriosamente la numeralità e scopre come il rigore del calcolo combinatorio si proietta in un *grifo*, dove aritmetica, logica ed arte si fondono nella nobile virtù della significazione.

Maliziosamente, Milanese accompagna il lettore nei *loci* in cui la numeralità sembra animarsi di un intrinseco potere ideologico, invadente, preponderante, prorompente al di là della stessa ideologia intesa come scienza dell'idea, e attende esso lettore a questo difficile varco, finché il bio-fenomenologo scioglie l'enigma e richiama tutti: l'ideologo, l'artista, il matematico al mondo-della vita. Qui la significazione ritroverà il suo senso di verità.

Certo, il turbinoso ribollire della materia atomica descritto nell'immagine del mondo di Heisenberg ha influenzato alcune forme dell'arte contemporanea come, per rito-



dare una osservazione di Umberto Eco, le *Summae* medievali hanno influenzato la pianta delle cattedrali gotiche e le orbite di Keplero lo sviluppo del barocco; ma si è trattato di rapporti di vicinanza e non di omologie, di collaborazione inconscia e non di una unità estetico scientifica, ovvero della prova di un campo comune il quale, per essere verificato, richiede una ben più radicale penetrazione nella differenzialità del soggetto.

Heisenberg (e qui entro in contrapposizione con l'argomento di Maurizio Calvesi) resta molto lontano dal tema. Anzi, egli lo rinnega e mostra di essere soltanto un eccellente fisico-matematico — e non un « filosofo » — quando scrive: « sulla verità non decide né la fede né l'origine né la razza, ma la natura o, se si vuole, il buon Dio, ma in ogni caso *non* l'uomo ».

Avrei sperato che quel « non » fosse un errore di stampa. Ed è invece un modo assurdo di ridurre il soggetto al naturalismo quantistico, quasi fosse un granulo di energia o un elettrone in volo nello spazio; ed è proprio questa riduzione alla complementarità, al compromesso, al conformismo culturale, ad aprire la porta alla violenza, per cui « diventa inevitabile, scrive T. W. Adorno, per la filosofia rinunciare a una comprensione del contenuto, limitarsi alla metodica delle scienze, dichiararla filosofia e cancellarsi quindi virtualmente come tale ».

za della qualità dell'Ego che sa contenere in se stesso le sue articolazioni quantitative, la Fisica, e la Teologia rimangono padrone di esplicitare le loro tecniche di dominio e di ambientarvi irrimediabilmente l'uomo.

3. Il *Doctor Dürer* è stato dichiarato « provocatorio ». Più che « provocatorio » io lo chiamerei « vocatorio ». Quel « pro », trombettista e soldatesco, può sparire, ormai, senza rimpianti e lasciare spazio alla parola affrancata dal linguaggio e dai luoghi comuni della *filosofia terzaria*.

Diciamo dunque che la « vocatoria » di Milanese è una chiamata proveniente da lontano, per una nuova partita tra l'EGO che incide lo spazio verificante del nostro intorno e vuole attraversarlo per farsi uomo, e l'ESSERE sempre pronto a rinchiudere il taglio con l'uniformità della serialità.

L'ESSERE è la malevolenza di Saturno che il potere di Giove neutralizza con la magia del quadrato (*Mensula Jovis*), i cui numeri (dall'1 al 16), comunque incrociati, riproducono il 34. Una chiave, direi, ancora enigmatica, quasi misteriosa, anche dopo la interpretazione che ne ho dato nel « Commento nel luogo della Sfinge del DNA ». Un numero che è un invito per i dottori a ricominciare da capo, con l'epoché fenomenologica, il discorso, di sempre, sul bene e sul male, sul positivo e sul negativo, sulla vita e sulla morte. La parità è difficile perché l'avversario (l'ESSERE), specialista della Morte, è abilissimo nel gioco e, come l'acqua, pronto a rinchiudersi sul sasso che ha osato sommuoverlo. E tutto finisce lì, sul fondo, nel sedimento, in dimenticanza.

L'ESSERE s'è costruito un palazzo ricchissimo, l'ONTOLOGIA, dove abita e convive litigiosamente con lo SPIRITO nelle sue varie versioni. A spese dell'uomo.

Questo è l'attacco offerto dal *Doctor Dürer* ai dottori convenuti. Lì, a lato del portone d'ingresso, c'è una chiave, il 34. Provate ad usarla, esso dice, animati come siete dalla lussuria del Sapere, dal desiderio di stuprare la vergine con

la punta del vostro intelletto naturale. Troverete altre porte, larghi, ingressi, stanze di soggiorno, salotti, stalle, capanne, dimore gentilizie, ecc. E vi sembrerà di essere attivati. Ogni volta. Ma subito vi sentirete chiamati a una nuova partita, per rilarvi e vincere.

E comincia l'itinerario, porta dopo porta, verso la cella della Sfinge del 34. E' stato un errore storico per Albrecht Dürer misconoscere l'atto costitutivo e non affermare la danza della numeralità e le sue insinuanti figure? E' stato il caso a guidare i numeri all'interno del quadrato, ovvero la causalità, la bellezza camuffata da aritmetica combinatoria, o la magia esoterica del nume pitagorico?

Non c'è ancora risposta, e i dottori, proseguendo la visita nel mondo dell'espressione estetica incontrano due possibilità: la *Struttura formale* e ubiquitaria — Levi Strauss, già passato da quelle parti, vi ha inciso lapidi commemorative —, oppure il ribollire dei *contenuti* emozionali che una società borghese in ascesa, per interpretarsi, riversa nel proprio inconscio collettivo, dove le forme s'inuociano con i generi e le scoperte vengono confuse astutamente con la verità (Jung). La voce viene dal libro dei Maestri. Non ascoltatela e proseguite.

Alla terza porta la decifrazione è ancora impossibile. Si dice che Dürer, T. Mann, Panofsky, hanno lavorato al buio, e hanno ereditato una magia che Milanese eredita, a sua volta, con passionalità poetica, saltando arbitrariamente dal metodo analitico-matematico a quello analogico. Tuttavia, si annuncia una novità, una scoperta inaspettata: i quadrati depositati della magia del Dottor Dürer sono 32: e si trovano sulla linea di una progressione geometrica in rapida crescita esponenziale. Forse siamo su una base unitaria di ragionamento, sulla via di un incontro tra Scienza ed Arte, nel terreno comune della storicità corporea della Storia.

L'ESSERE, finalmente, perde un punto e deve arretrare di fronte ai curiosi visitatori della sua dimora. Ma subito si riprende e gioca una carta forte. Chi ha scritto, chie-

de, quei numeri? E ancora, come sempre: Dürer è stato in qualche modo guidato dall'esterno nella sua scelta, oppure ha affondato la mano nella bussola cabalistica della fantasia e per caso ne ha estratto quelli segnati in Melencolia I? Ed allora perché il 34, perché il 32? I dottori si raccolgono, confabulano e non rispondono.

A questo punto si apre la quarta porta e si passa nel luogo del DNA. Qui, la lotta tra il caso e la necessità si fa più serrata e sottile. Ascoltate, dice qualcuno, Dürer per incidere l'opera deve essersi servito di un alfabeto e di un vocabolario di convenzioni, segni, simboli, e non ha potuto fare altro che ripetere, alla distanza, la scrittura con la quale il mondo-della-vita, ha inciso nel suo corpo la sua stessa figura d'artista. Il DNA, dunque, è la sorgente primigenia. La sua base, il 4, elevato alla seconda potenza dà il 16 — non ancora sufficiente per manipolare i 20 amino-acidi necessari a una costruzione corporea — ed, elevato al cubo, dà finalmente il 64, che ci si offre quale unità letteraria universale dell'Arte e della Scienza. L'Artista ha vissuto il suo 64 come noi tutti stiamo vivendolo, *hic et nunc*, e da quel dizionario vivente ha tratto il messaggio in cifra oggetto del nostro interesse interpretativo. Da lì, e non dal cielo, dalla terra, dalla natura.

A parte ciò, il 64 è ben situato nella dialettica del tempo ed è da riguardarsi come un *contesto codice-messaggio*. Infatti esso reca in sé una copia di 32 e ha sotto di sé coppie di 16, di 8, di 4, di 2 nelle quali si manifestano le dualità viventi io-tu, io-noi, io-voi, ecc. e non certo l'universo delle stelle. E ancora. Il 64 letto da destra a sinistra dà il 46, numero dei cromosomi umani, il quale si riduce al 23 quando la cellula si prepara alla copola. Ma il 23 letto da destra a sinistra riproduce il 32 da cui eravamo partiti e ci riporta all'unità della dualità: a una dialettica binaria, intendo dire, nella quale questo nostro potere di cambiare verso, è sempre vivo ed essenziale e sembra strizzarle l'occhio come per dire: « chi vive, chi scrive? Rispon-

di se sei bravo». E ciascuno di voi dottori, di rimando, consapevolmente, (almeno spero): « EGO SUM ».

Dunque, siamo ancora alla Struttura dicono i levi-strasiani, o all'incomincio come significante obiettano i lacanisti. No, ribatte *Doctor Dürer*. Questa è una prima tappa. Il fatto nuovo, importante, è nell'orizzontalità del 64 che può essere letto e compreso da due lati: da sinistra esso è vocabolario con eccesso di parole, da destra è 46, numero di cromosomi umani, realtà vivente del nostro corpo storico. Il punto sul quale dubbiamo riflettere è questa *orizzontalità* intesa come attitudine critica dell'EGO, che sfida in ogni istante la malevolenza e l'ingordigia di Saturno, insaziabile divoratore di uomini, al quale noi ci opponiamo raccogliendo, nell'attimo della comune riflessione, il presente che è stato e il futuro che sarà (Husserl).

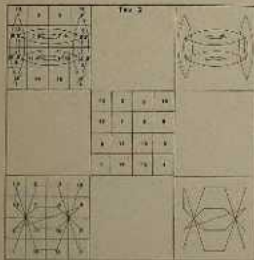
Niente più necessità, niente più caso nel senso della casualità esatta o statistica. Questi sono i problemi scientifici dell'origine e occorre epochizzarli e riservarli alla specifica competenza degli scienziati, mentre è essenziale chiarire che siamo noi, ogni volta, a decidere e sulla scelta dei segni e sulla loro decifrazione, e non l'Altro sia esso sovrastante o sottostante. Il vero potere è nell'unità delle coppie, dell'*orizzontalità* del discorso, appunto, che incrocia e taglia i legami del Terzo. E non possiamo essere che NOI a parlarne, dato che il 46, coppia di 23, racchiude da sempre il segreto della meiosi (ora chiarito), mentre al 64, doppietta di 32, corrisponde il legame locutore-interlocutore.

4. Il poema pitagorico *Doctor Dürer* istituisce la letteratura come terreno di apparizione della forma pura costituita dalla numeralità (o numericità). E stabilisce uno spazio di connessione del SAPERE e della LEBENSWELT con un discorso condotto in assoluta indipendenza dallo spiritualismo e dall'ontologia: le forme impure da cui è derivato il fallimento del mondo contemporaneo.

Il primo, perché ha ridotto l'uomo a una identità che
34 non è dell'uomo (la perpetua ritornante alternanza di servitù-

signoria), sacrificando il non-identico che è pur sempre l'elemento portante di ogni ricerca di senso. L'altra, perché nello sforzo di liberarci dalla metafisica del precedente indirizzo filosofico, ha rinunciato a riconoscere il valore delle mediazioni gnoseologiche (e cioè della scienza liberatrice dalla fatica e dal dolore) e si è alla fine condannata ad un mormorio o ad un silenzio melanconico e mortale. Quel mormorio delle acque, che, nell'incipiente della *Malinconia I*, dopo aver straripato dagli argini, fluiscono sommergendo il paesaggio e il loro scorrere non ha più senso di una vera direzione. Quel silenzio melanconico e mortale che promana dalla figura del genio alato dureriano.

Ma attenzione. E' obbligatorio chiedersi: la « misura



lità» in quanto *forma pura*, in quanto originario contarsi di uomini seduti nell'agone della scrittura-letteratura e contrapposti in un confronto di cui essi non conoscono la condizione universale, non potrebbe, forse, condurre a un equivoco cabalistico, a una concezione esoterica del numero, quale universo di pochi eletti sul trono del comando e dello splendore: ovvero a una gnosi delle beatitudini, iniziatica, manichea, patarina?

Per evitare l'insidia dobbiamo ricondurre la pura sostanza, dobbiamo epocizzare il « pensiero », lo « spirito », l'« idea », la nostra stessa « numeralità » di soggetti parlanti e ritrovarne la ragione nel mondo della vita, dove il passaggio dall'UNO al DUE è segnato da una perenne negatività cui l'EGO non può sottrarsi. Procedendo in questo modo potremmo essere presenti anche nelle forme dell'impernato ed evitare che questo divenga un « inconscio » e cioè un diavolo (quello di Thomas Mann?) o un angelo (quello della melanconia del Dürer?), e più in là una demonologia o una angelologia, con tutte le conseguenze escatologiche inerenti a questi addebramenti prodotti dall'intelletto naturale.

In questo modo il poema piragorico *Doctus Dürer* trova la sua motivazione oggettiva senza inquinarsi di oggettivismo scientista, e diviene il codice narratologico in cui lo scrittore-lettore-critico trova la sua ragione d'essere e il piano d'esistenza.

Noi perveniamo a tale risultato con una rigorosa *epochè*, mantenendo un costante contatto con la *LEBENSWELT*, secondo l'indicazione di Husserl, che ci permette di vedere la « coscienza infelice » e l'« anima bella » come meri oggetti di un racconto filosofico, che era rimasto distaccato dal suo terreno originale, e comprendiamo, oltretutto, che la « differenza ontologica » in cui Heidegger aveva interpretato l'inevitabile distacco tra l'essente e l'essere come una inevitabile caduta dell'uomo verso il mutismo della morte, è soltanto una « idea » che la letteratura corregge nel momento in cui si riconosce nella barra del numero $3/2$.

TELE-GADDA-VISIONE

“IL TEVERE”

che non fu mai
televisto da

Carlo Emilio GADDA

L'anno 1963, spesso quasi interamente in via della Vittoria, quale capo della redazione romana di un editore milanese, fu quello in cui ebbi più frequenti contatti con C. E. Gadda. Il lavoro comune spesso coincideva: l'editore chiedeva scritti inediti dello scrittore milanese, o da lui trascritti o pubblicati in giornali e riviste tempo addietro, oppure trasmessi per radio; e noi (Gadda però di malavoglia) procedevamo nella ricerca. Da questa nacque il volume I Luoghi di Francia (Garzanti, Milano, 1964), desunto da una memorabile serie di trasmissioni del Terzo Programma, seguita da sporadici ritrovamenti di saggi e articoli anch'essi rinvenuti negli archivi radiofonici. Mentre si procedeva in questo lavoro, 37

fu Gadda stesso che mi parlò di un testo scritto per la TV, argomento: « Il Tevere ». Il documentario, mai girato, richiese all'autore — scrupoloso, come ognuno sa, di approfondirle sue cognizioni storico-geografiche, ogni volta che si presentava un'occasione propizia — alcune settimane di intense fatiche. Stanno a testimoniario nella cartella, che generosamente mi donò, decine di appunti e tre abbozzi manoscritti, l'ultimo dei quali è quello che pubblichiamo, nella stesura dattiloscritta da Gadda stesso approntata.

Vale la pena riportare l'inizio del primo abbozzo: « Ho conosciuto da tempo il corso del Tevere che ricordo colmo tra il verde all'uscire dalla Stretta di Castiglione in Teverina fino ad Attigliano lungo la ferrovia Orvieto-Orte che lo traversa sopra un ponte metallico poco dopo Attigliano. Lo ho conosciuto lungo i 14 chilometri circa ch'esso percorre in Roma dal Ponte Flaminio al cosiddetto Porto di Ripa Grande sotto al ponte ferroviario tra R. Trastevere e R. Tuscolana. Le immagini consuete mi sono passate sotto gli occhi fino a spogliarsi di ogni commozione visiva ». Minuziosissime sono le immagini « topografiche » ricostruite da Gadda probabilmente su appunti presi dal vivo sui luoghi visitati. Tanto che le pagine talvolta assomigliano a canali di indicazioni provvisorie da mettere a fuoco. I sopralluoghi dello scrittore dovettero essere numerosi, se egli consiglia in più punti il regista di « utilizzare » di « ricordarsi di », sulla scorta di disegni a matita o di carte topografiche. Un esempio: « In località Le Torri, a 2 km. dal Tevere, prima di Todi, Mazzocchi raccomanda di fotografare il bellissimo castello medievale e le case coloniche nuove ».

Si tratta, come al lettore prima e allo storico di Gadda poi risulterà chiaro, della sola e sfortunata esperienza televisiva dell'autore di *Quer pasticciaccio...* Per quali ragioni il documentario non fu girato, o, se girato, non fu trasmesso? E' inutile porre la domanda agli attuali dirigenti della Radio televisione italiana. Forse qualche anziana dattilografa o segre-

taria del nostro ente radiofonico potrebbe ricordare le circostanze. A me non è riuscito di appurarle. E d'altronde, ciò che preme ora non è tanto che un documentario sia stato eseguito quanto che gli ammiratori di Gadda, italiani e stranieri, abbiano un testo in più per cui apprezzarlo.

Tra parentesi quadre si sono chiuse alcune parole che nel dattiloscritto figurano cancellate a matita.

Giacinto Spagnoletti

Il testo del teledocumentario

- 1) Il nome solo del fiume ridesta le immagini. Sopra la saldezza antica del ponte, il bianco stuolo degli angeli fine-seicento, nel drappeggio berniniano delle loro clamidi di sasso.

Ad ogni nuova luce, l'apparita consueta: le merlature di Castello, del mastio dei papi ch'era stato mole tombale per l'imperatore malinconico.

- 2) Il Tevere nasce ufficialmente in Romagna: sgorga dal versante meridionale del Fumaiolo, il cui gioco segna il displuvio dal bacino imbrifero del Savio.
- 3) A 1268 metri di altezza le sorgenti, le cosiddette « vene del Tevere ». L'acqua, in realtà, sembra scaturire in altrettanti rivoli da vene recise. La portata, pochi litri al secondo, giustifica i due versi del Carducci, rivolti al fiume bambino:

ma dove nasci in fra l'ombrese piante

l'agnol ti salda e turbati il pastor

- 4) Apennino è nome riserbato alla muraglia dello spartiacque. Le spalle del monte ci appaiono drappeggiate di pascoli o vestite dall'abetina, o dalla faggetta: il vento rovaio: la diafana intangione delle nebbie. I taglia-

boschi ascendono da secoli il monte, a cercarvi opera e pane:

è tempo che tu passi l'alpe

chè la neve s'avvicina.

Le talpe — scavano più fondi.

Vanno più alte le gru

La cincia, a quando a quando, effonde il suo verso nell'autunno. Inverte il « pitiere », con le note stridute che paiono il cigolare degli aracci, nei tronchi dell'abetina.

Dall'alba s'ode imino a tardi

sci e sci e sci e sci.

I boscaioli muti faticano.

- 5) Gli abeti, così attrettati, vengono ridotti in tavole da opera. E la povera industria della montagna. Si predispone il legname: le città ne riducono la selva, ne spogliano il monte. I cui abitanti nascono, vivono, ammalano, partono: il macchinotore, strada o strada-ta conferisce al paese una specie di ubiquità. Egli battezza i nati e benedice gli sposi, conforta i morenti, i viventi.
- 6) Il Tevere discende alle Balze: alle Balze di Romagna: il primo centro che incontra nel suo cammino, un villaggio, una frazione di villaggio.
- 7) Il fiume fitto è tuttavia ruscio: tra ciottoli alzati fatiche d'oro nel sole, un mattiuno sgrondaie, ove pàperi digiunano.
- 8) La valle tiberina si fa tocca, ed umbra: entra, a Monte Nero, nel territorio di Arezzo: ne esce sotto San Sepolcro. Ecco le gole della Bandita.
- 9) — e Valsavignone sul fondo: (eccone le generose lavandaie).
- 10) — E Pieve Santo Stefano. Entrato in Umbria, il Tevere percorre, con qualche ansa, la piana: da San Sepolcro a Città di Castello.
- 11) Gli zingari frequentano le rive: come questa famiglia venuta di Slovenia con due carri. Nel caldo settembre

dell'Italia si tengono al fresco. Sostano al fiume per la abbeverata, per i pasti, per trascorrere la notte. Hanno camminato la via Flaminia. Essa scende col fiume e con la sua valle fino ad Umbertide, e giù giù fino a Ponte San Giovanni (sotto Perugia), fino a Todi. Qui, poco fuori Umbertide, i carrozzoni si sono fermati per la posa.

- 12) Buoi su di un ponte. Ovunque la valle decede, ivi il Tevere, già fiume, corre fondo e veloce. Si distende più pacato, con l'aprirsi e con lo stagnare del piano. E' il Tevere agricolo, il Tevere umbrò. La valle spazia: e i campi di tabacco si alternano allora ai frumenti, ai prati. I contadini, ad ogni colta, sembrano inquisire la piantagione, procedono avveduti, quasi cauti, sommovendone l'effuso fogliame: spiccano le foglie più mature, lasciano le verdi, e tenere, a una raccolta successiva. I laboriosi quadripedi della campagna trasportano il carico agli essicatori: non è pieno per loro, *ne vix non vobis*, è gioia e profitto, per i bronchi dei fumatori e per i bilanci del Monopolio.
- 13) Dalla quota di 247 metri — Umbertide — il fondovalle è disceso a 200 — ponte di Villa Ceppi, sotto i colli di Perugia.

(20'')

- 13) Un altro aspetto della campagna. Un casolare isolato: o meglio un gruppo di case contadine per cinque o sei famiglie. Il cane, il bimbo. La fontana, il segno della dimora degli uomini: il miliario del vivere.

(30'')

- 14) Ponte San Giovanni, per quanto ne disti una decina di chilometri, è la guardia di Perugia sul fiume. Già ricco d'acque, esso raggiunge in quel punto una portata media di cinquanta-sessanta metri cubi al secondo, con magre estive di dodici. Ciò non impedisce che le strenue donne se ne valgano ancora, dove il greto lo consente. 41

a imbiancare, a lavare. La portata aumenterà sensibilmente dopo gli influssi del Nestore e del Paglia.

- 15) Ma ecco Perugia, la città maggiore dell'Umbria, alta sul colle pliocenico, a quasi cinquecento metri sul mare. L'estate non la deruba de' suoi affini. A palazzo Gallenga si può imparare l'Italiano in agosto. L'acropoli degli Umbri, degli Etruschi, uscì dal Medioevo tra le insegne d'Italia: vivente di testimonianze superstiti, nobiltà di palagi, umanità delle genti.

- 16) Ecco Santa Maria di Monteluce, del duecento. Il secolo undecimo aveva visto Perugia libero comune, tra i primi in Italia. Ecco la Fontana Maggiore (fra' Bevignate: due dei Piani: Arnolfo). Ecco Papa Giulio (terzo) eternato nel bronzo. E la fiancata della cattedrale con la scala, che ci ricorda la strage degli Oddi. Guelfi e Ghibellini, Oddi e Baglioni, condottieri e Papi si contesero Perugia, atroci fazioni insanguinarono le strade, le case.

- 17) Il portale del Palazzo dei Priori, oggi palazzo del comune. Il grifone rampante è lo scudo della città, dei cinque conclavi. Nel conclave del 1292 uscì eletto Celestino quinto, il semplice eremita della montagna di Abruzzo.

L'Umbria ha dato grandi santi alla Chiesa — Benedetto e Francesco — eccelsi maestri all'arte — Pietro Vannucci, Raffaello — forti uomini all'armi e alla strage — Braccio Fortebraccio, Astorre Baglioni — Dice a Perugia, il D'Annunzio:

Per dado in torre e per flagello in chiozzo
Sanguina fiammeggiando il tuo coraggio.

[40"]

- 18) Povertà e gentilezza, senso della condizione umana, lavoro e preghiera sul crudo sasso dei monti o all'apirsi e al divendersi delle lor « piane », tale è il retaggio disceso dai vecchi secoli agli Umbri, nei borghi in verta dei colli: quasi pievi incastellate o castelli divenuti pieve o città. Se « l'alta Spoleto » ha sbarrato il passo ad

Annibale, Deruta, che le tarde anse del fiume avvicinano, ha utilizzato le marni argillose e i calcari alla fabbricazione delle insegne di bottega — dei piatti, dei boccali — famosa per le sue ceramische nel quattro e cinquecento: e, in ripresa, nel sette.

(10")

- 19-20) L'arte antica degli « orciolari », dei « bocculari », [(orci, boccali)], dei « vasari », è oggi un'industria.

(25")

- 21) La piazza e il palazzo Comunale di Todi — già del Popolo e del Capitano. (Pausa).

La facciata del Duomo — secolo dodicesimo — col fastigio piano — come nelle chiese monumentali di Abruzzo e Puglia.

La scala. Il portale gotico.

Il rosone, di due raggiere concentriche. Il Palazzo dei Priori, del primo Trecento. In sommo al colle fra il Tevere e la influenza del Naia, Todi fu città umbra indi etrusca indi romana: Tudur Martia. Nel medioevo, dopo il millecento, fu libero comune, tumultuato da fazioni, al solito.

- 22) Il Tevere, dopo le gole e i molini del Forello, volge a ponente: fino a ricevere il Paglia, che scende da Monte Amiata. Ecco Orvieto, il sacro monte degli etruschi Volturni, la urbs vetus romana.

(24")

- 23) Il fiume si allarga, quasi indugiando nelle sue golene. Alcuni bor-acqua — non sono gli esploratori di Annibale — tra il ruscellare delle acque. Le loro segnalazioni sembrano inquietare.

(7")

- 24) Un pastorello, che le ritiene, a quanto pare, un tantino superfluo.

(30")

- 25) Le portate estive cioè portate di magra del Tevere — (prima ch'esso abbia bevuto alla coppa della sua sposa, 43



Guido Gatti,
Modulare 2
1968

la Nera) — il greto ampio e asciutto, le larghe anse ghiaiose, i prati — invitano i giovani all'autodisciplina del campeggio: taluno, e non dei più piccini, si sente pioniere, o capo pellirosse.

(1' + 10'')

- 26) Altri ragazzi — meno provveduti di « materiale da campeggio » — rincorrono il pallone: fino al sette gradini della cattedrale. E' il duomo di Orvieto. Magnificato dal tramonto, a cui si volge con l'oto de' mosaici, rievoca la pirata italiana de' secoli splendidi; la particola che strillò sangue sul corporale, a Bolsena, davanti al sacerdote che la comacrava — tuttavia dubbioso del dogma. Opera di architetti umbri e toscani, palesa l'impianto romanico — che nella facciata si goticizza in un calmo slancio ascendente: dalla saldezza della base, dai portali mizati — (ognuno d'un triangolo isoscele) — raggiunge o supera la fascia della loggia: e porge ai nostri occhi la solennità del quadrato e della rosa inscritta, e sospinge nell'azzurro le aguglie, — scanstate dalle con-

dini, — quando si spengono le lunghe sere dell'estate.
(25'')

- 27) Ecco il Velino, che dall'altipiano delle Marmore si precipita nell'alveo della Nera con un salto di 160 metri e una portata di piena di 280 metri cubi. Allagava in antico la pianura di Rieti, occupata ancor oggi dai laghi residui. Il primo emissario fu scavato dai romani nel 271 avanti Cristo, altri lavori seguirono, medioevali e papali. Oggi la portata media del Velino alimenta le centrali di Val di Nera.

(22'')

- 28) Questo treno fuggente verso Roma, dove sarà tra mezz'ora, ha lasciato l'Adriatico (da poche ore), ha superato la stazione di Orte, (là) dove, (un poco a valle dell'etrusco fortilizio), la Nera influisce nel Tevere. « Tevere non sarebbe Tevere — se la Nera non gli desse da bere ».

(15'')

- 29) La centrale elettrica del ponte di Castel Giubileo, (sul Tevere), che raccorda la Flaminia alla Salara: (in quel tratto parallelo sulle opposte sponde). La sala macchine. Il ponte-diga ad archi ciechi, per la trattenuta delle acque e l'alimentazione delle turbine.

(35'')

- 30) Il fiume depone le sue sabbie sotto le capanne di calami, per i cementi nuovi degli umani. Un tempo si cavava sabbia dall'alveo, la si palava contro il vaglio, nelle golene, rasciugate dalla magra. Oggi si draga la rena dal fondo o la si estrae con una benna, come qui, a fiume colmo. Siamo all'influenza dell'Aniene, sotto Monte Antenne: a Roma, quasi. L'Aniene ha recato al Tevere le portate di deflusso dei Monti Simbruini, — dei Prenestini, — e Tiburtini, — e Sabini.

(8'')

- 31) Siamo alla cinta periferica di Roma, alla moderna edilizia dei « Monti Parioli... », alle scuderie del Polo 45

Club, dove alloggiano « li cavalli signori ».

(4")

- 32) Ecco il ponte Flaminio, il più recente — che sorpassa il fiume ad alta quota.

(20")

- 33) ...e l'antico ponte Milvio, restaurato in epoca repubblicana dal console Emilio (Sciuro), donde, forse, il nome: e successivamente da due imperatori e dai papi. In capo al ponte, sulla riva destra del fiume, il 28 ottobre del 312, si accese e si svolse la battaglia fra i due tetrarchi Massenzio e Costantino.

(15")

- 34) Il ponte « Duca d'Aosta » ci porta oggi al Foro Italo, ove si terranno le Olimpiadi del '60. Il futuro ministro degli Affari Esteri — sullo sfondo dei poggi di Monte Mario — ammantati dal pineto. Le piscine e gli stadi attendono gli atleti d'ogni nazione.

(40")

- 35) Un moderno quartiere dalle rive gauche — la più importante, in questo tratto — presso il Lungotevere Flaminio.

L'elegante balneario del circolo canottieri « Lazio », la piscina: il fiume al di là. Una stillante naiade, eterna appena dall'acqua. Il tuffo di due valorose potamidi...

(40")

- 36) Di fronte, sulla riva destra, lo stabilimento Gilda, un balneario più accessibile ai quarantenni, e alla gente modesta: vi è consentita una ritualistica meno impegnativa. E poi, chi lo voglia, può rimaner vestito anche tutta la giornata. Anche il 31 luglio.

La famiglia è a merendare lietamente nel « polverino » — (uno dei pochi, ormai) — cioè nel breve arenile tra l'argine e l'ansa del fiume che nemmeno arriva a lambirlo.

(30")

46. 371) La jole dei canottieri scivola rapidamente sul fiume.

precorrendone il defluvio. E, come vedete, un « quattro con », sottopassa i ponti, e gli argini, di « Roma capitale », gettati ed eretti dopo il '70.

(30'' + 8'')

(Fine 37 e tutto 38)

Il ponte Sant'Angelo e sul fondo la cupola, hanno fascinato visitatori e artisti: hanno fatto cartolina: « souvenir de Rome », un grande artista romano Scipione B. ha guardato il fiume e il ponte e gli angeli e il castello dall'alta finestra del suo finestrino.

Oggi i filibus, le macchine, i petardi della moto, la pelle giocata a pari e cuffio, ogni minuto, la pelle dei tremoli, degli induriti, dei vecchi degli arrischi, dei vaporistici.

(24'')

- 39) « Fiumatoli » - Non sono soltanto i barcaioli con la patente di terzo grado, ma anche i « panti del fiume » come l'autorevole « pontone » che qui si lava: è come questo medico ottantenne, che scende in acqua ogni giorno, coi suoi orribili ridacchiando (aa-à-à) circa le lesioni de' clienti reumatici.

(40'')

- 40) Si tiene invece alle zattere, almeno verso sera, la gioventù motorizzata. E' il tramonto. Nella sovrapposizione dell'ora di frescura che il fiume ci regala — misticorda alito — si diffonde — come il vapore di un nepente — la cantilena dei dolci abbandoni: o si tramutano o decantano i ritmi ossessivi, che il poco fiato del grammofono, per suo conto, ha già esercitato e blandito. Le planee dei natanti sono invase dai « bolli » (giovannotti un po' spavaldi) e dalle rispettive ragazze. Arrivano in motoscooter, uno sfrenato boogie-woogie, Camilla a sbuffi, bianca nei suoi climi. L'etichetta prescrive in ogni modo gli straccati, vale a dire le brizze.

(12")

- 41) I più teneri di cuore, o i più accesi, talora se la squagliano: risalgono a Langotevere, dilungano zitti, nell'ombra dei platani. Un vecchio ritornello, un po' stupido forse, ammonisce il passante:

Si nun se' pratico
De regge moccoli,
A Langotevere — nun ce passà.

(17")

- 42) Scena a mattina: Da ponte Sant'Angelo in pieno sole — due bulli giovanetti si sono lanciati nel fiume (è un bel tuffo!) sotto lo sguardo — (non destituito d'un certo sportivo interesse) — di alcune signorine straniere. — Pausa — Con potenti bracciate sono sulla plancia del Ciriòla. Si aggiustano i capelli. Prima di tutto i capelli, il ciuffo, l'araldo impomatato della seduzione.

(20")

- 43) Il Ciriòla — un capitano sulla plancia di comando — e a lato la sua gentile signora. Sullo sfondo Castel Sant'Angelo. Egli sembra compiacersi delle laute portate del « suo fiume », — (che non lo lascia a secco nemmeno ad agosto) — dell'ombra non fallace dei suoi variopinti ombrelloni, dell'efficienza degli impianti tutti, della « classe » de' clienti, della loro vivezza, della prestanza, della salute, del coraggio, dell'appetito, di cui si sente un poco l'autore, e in ogni modo il tutore.

(10")

- 44) Ponte Sisto ci ricorda il Papa che lo rafforzò, tra il 1471 e il '77, Francesco della Rovere: l'appassionato costruttore che volle edificata la Sistina, che arricchì di codici preziosi e di volumi a stampa, i primissimi, la biblioteca apostolica.

(22" + 3")

- 45) L'isola tibetina vista da ponte Garibaldi, ci presenta la prora, tipica delle isole fluviali. Al solito, essa ha

figura di nave; un po' incurvata, secondo la incurvatura del fiume. Il Ponte Fabricio la congiunge alla proda capitolina, alla proda di Trastevere il Cestio.

Ecco la chiesa di San Bartolomeo e, annessovi, l'ospedale che sostituisce oggi il più vecchio, eretto nel 1583.

- 46) Il ponte Fabricio è detto « dei quattro Capi » dalle quattro orme quadrifonti che lo insigniscono.

(12")

- 47) Una veduta da valle, dal ponte rotto, o ponte Emilio. Già nel terzo secolo avanti Cristo l'isola fu lazzeretto e spedale: un tempio di Esculapio vi sorse; una quantità di ex-voto furono ripescati nel fiume: mani, e soprattutto piedi di terracotta.

(120")

- 48) Questi pescatori alla lenza ignorano gli ex-voto di Esculapio. Sono i vecchietti dell'ospizio: col superlavoro piscatorio pervengono a una ipernutrizione del midollo, appropriandosi fosforo in eccesso. (Mezzo chilo di frittura)

(10")

- 49) Il tempio detto « di Vesta », perché simile a quello già esistito nel Foro. Questo, forse, dedicato a Portumnus, il dio del porto e dell'approdo fluviale. Epoca augustea.

(8")

- 50) Il tempio della Fortuna vinile, di struttura greco-italica. È l'arco di Giaco, a quattro fornici, luogo di convegno e di sosta nel quartiere degli affari.

- 51) Il teatro di Marcello, impresso a costruire da Cesare, dedicato da Augusto, alla memoria e al nome del diletto nipote (che si spese ventenne). Rocca medioevale dei Pierleoni e dei Savelli, passata poi agli Orsini. Il Campidoglio, dalla via del Mare.

(14")

- 52) Santa Maria in Cosmedin: e il « suggestivo » cam- 49

panile. Eretta nel sesto, ampliata nell'ottavo secolo. Nel narthèx è murata la « Bocca della Verità », un mascherone monolitico di sasso grigio, rotondo come il sole, con una espressione di pesce imbecille.

- 53) E a contrasto, il gasometro della Romana-Gas, e il porto fluviale. Gli impianti del gas e la banchina, momentaneamente deserta, del porto.

(22")

- 54) Moderni caseggiati, alti e bianchissimi, nella zona (già prativa) di Viale Marconi, ai piedi di Monteverde. Il ponte Guglielmo Marconi. Blocchi di pietra, sulle sponde per i lavori di arginatura del fiume. Il Tevere ha lasciato la città, si dirige, serpeggiando, verso il mare.

(24")

- 55) Largo, lento, e quasi pacato il corso del fiume: allorché, a cinque chilometri dal litorale, si biforca costituendo l'Isola Sacra, Claudius e Traiano provvedendo, il Tevere si bipartì. E sbocca nel mare con due rami, che formano un delta apparente. Il ramo di sinistra,



Lucio Fontana, *Impraticabile* 1971

la « fiumara », è il primogenito e naturale. Il ramo destro è opera umana: è un canale derogato dal fiume, allungatosi nel corso dei secoli. Il porto di Claudio si apriva a mare: si colmò. Traiano lo sostituì con un bacino esagono (scavato in terraferma) — oggi « lago di Traiano », — congiunto alla marina da un canale, — « Fossa Traiana », — di cui vedete il prolungamento.

(18'')

- 56) Ostia (in latino « gli sbocchi ») fu l'antico approdo di Enea, poi la cittadella portuale di Anco Marzio. Sorgeva sulla sinistra dell'attuale « fiumara »: nel centro circa di Ostia Antica, vasta città del periodo repubblicano.

(30'')

- 57) Siamo arrivati a Fiumicino, e al porto-canale odierno, dove sostano i « battoliri », in realtà lunghe barche. Esse abbordano a largo le navi carboniere, imboccano la foca, risalgono lente e sostano, scaricando sulla banchina. Il ponte, che congiunge Fiumicino all'Isola Sacra formata dai due rami del Tevere.

(10'')

- 58) Dei pescherecci. Il ponte si alza. Una « nave romana », del cinematografo. Barche di cabotaggio: da Orbetello, da Livorno: con piccoli carichi: olio, vini, carbone di legna dai foresti di Maremma, dalle Apuane i marmi, bianchissimi.

(12'')

- 59) 60) Barche all'ancora. Barche di poco tonnellaggio: dalla Sardegna, dalla Toscana. Due o tre uomini a bordo... Il ponte pedonale.

(25'')

- 61) Il cosiddetto « villaggio dei pescatori », allo sbocco del canale. Si tratta di due o tre decine di baracche dove taluni agiati — e simpaticamente « finati » — dilettanti del « genere » romano si abbandonano. Il di 51

di festa, allo svago preferito. La lunga attesa del pesciolino d'argento, la manovra della bilancia, fulminea, il guizzo argentato dell'agonia: un fritto, la dimane a pranzo che risveglia con quelli dell'ospizio.

(10'')

- 62) Ed ecco la « fiumara », al lido di Ostia, allo sbocco naturale del Tevere. E' una foce ad estuario, delle più semplici.

(10'')

- 63) Codesto vecchio tram in disarmo è il villino di un manovratore a riposo. Rilevato per venticinquemila, altrettante ce ne son volute a trasferirlo, a piazzarlo. Ragni di mare all'acqua dolce.

(12'')

- 64) E' il tramonto. I pescherecci rientrano. Il nostro viaggio è compiuto. L'acqua del Tevere ha percorso, in tre giorni e mezzo, i 396 chilometri d'obbligo, dalle « vene » appenniniche alla villa del manovratore.

Carlo Emilio Gadda

Nelaw
Gadda
Quattro - B -



IL DISCORSO

di

Nedda GUIDI

nel territorio keramografico

QUINDICIANNI DI RICERCA IN CERAMICA

I « fogli », la modularità, i « nuovi colori », « gli strumenti di lavoro riflettono una coscienza di processo operativo... »

Quando uscirà questo numero, il ricordo della Biennale d'Arte di Gubbio ("Gubbio 76") sarà già stato trasformato in operazione ulteriore: la ceramica gubbiana avrà preso altra forma, la pratica-teoria riorientandosi in proposte implicite ed esplicite di "nuovi rapporti sociali". Nedda Guidi, con la "personale" a questi suoi "quindici anni di ricerca in ceramica", ha realizzato una produzione del tenace nella materia stessa del suo lavoro poetoperativo. Per questo, il suo testo che accompagna le opere, è da strappare all'occasione pubblica e da restituire alla meditazione operativa. Nedda Guidi è uno di quegli artisti celebrati ma silenziosi e appartati che escludono quasi d'improvviso, ogni tanto, nel silenzio dell'arte vera, e allora ci se ne accorge, e ci si accorge. Enrico Crispolti stesso lo ha fatto sociosopralluare, a Gubbio, nell'agosto di quest'anno, quando ha tentato di rimandare,

presentando Nedda Guidi, il filo del "rapporto sociale" fra gruppi operanti sul posto, artigianato, tradizione, e artista non isolato ma partecipante anzi omnicipante. I testi che Nedda Guidi ha accompagnato alle sue opere-azioni sono però da leggere nella loro plurivalenza [e forse Nedda (non) sarà d'accordo]], vale a dire anche come testi poetici, letteratissimi, nonostante la loro implicanza pratica, concretizzante, trasmissiva di esperienza: dal territorio al teoritorio. "Il foglio era la pagina plastica delle mie emozioni..." Ecco la materia reagisce, la materia — forma formant formant — reagisce.

1961-64 « I Fogli »

Il foglio era la pagina plastica delle mie emozioni e della liberazione del gesto formante. Adagiavo questo tessuto di terra su un morbido letto di trucioli di legno, poi il gesto accompagnava il vuoto sul vuoto e il pieno sul pieno.

Motivazioni in ordine temporale:

- 1) I primi fogli esemplificano il gesto primordiale (curiosità, fattualità) su una materia che si cristallizza e non ritorna allo stadio primitivo. Il gesto semplice, il recupero del gesto-gioco: vedere cosa succede e se succede qualcosa.
- 2) La reazione della materia. La materia si fissa e fissa, documenta, testimonia la impronta del gesto. Ciò che è stato toccato non è più intoccato. Testimonianza (segno) di una mutazione.
- 3) La modularità del foglio è dovuta alla scoperta del ritmo ondulatorio della materia che tramite il gesto si è formalizzata. Da qui la necessità di dinamizzare e creare un gesto completo.

Se la materia non torna allo stadio originario provoca l'evento completo che tende a far tornare la superficie allo stato primitivo: dalla compressione alla distensione (urto e distensione).

- 4) Il gesto è celebrato nell'espansione sia di misura che di espressività. Investe lo spazio.

- 5) Il rivestimento ceramico partecipa di questo rituale plastico.

L'esaltazione del preziosismo materico si evidenzia negli smalti metallizzati, ferruginosi, bruciati, sobbolliti, sovrapposti, lucidi e mat. (opachi).

Desidero tutte le varianti e tutte le possibili combinazioni in pieno accordo con la materia di cui scopro l'implicita e nascosta carica emozionale.

- 6) Il momento più teso e più drammatico è quello dell'informatura. Studiare il foglio essiccato per individuarne i punti più resistenti, dove poterlo prendere per trasportarlo dentro la bocca del forno. Un minimo gesto non controllato ne causerebbe la distruzione. Una materia tenerissima in questo stadio che si incontra con la volontà di solidificarla.

Dati tecnici:

Argilla normale cucente a 920°-950°.

Smalti manipolati con fondenti e mattizzanti cuocenti attorno ai 910°-930°.

1965-66 « Dal foglio alla 3^a Dimensione »

Negli ultimi fogli l'evento plastico diviene più teso, più interiorizzato.

I fogli perdono la loro carica emozionale ed espressionistica e cedono il posto al gesto razionalizzato. Gli smalti si rarefanno e acquistano una pertinenza oggettuale.

Come per il foglio prima si costruisce il piano bidimensionale e poi si gestualizza, così per il volume prima si costruisce il volume e poi si interviene.

Il vuoto-pieno del gesto come taglio, come intervento nel volume, come sottrazione di materia.

Volume = 6 piani = 6 fogli — ex fogli.

La modularità è implicita.

1967-68 « Assunzione della modularità »

Come conseguenza nei fogli (bidimensionali) che di 55

ventano tridimensionali, l'ondulazione ritmata sempre più mentale (da espressiva e naturalistica che era) passa allo stato modulare. La modularità già compresa nei primi tinniti che ricordano sventolamenti, compressioni, depressioni, articolazioni, viene assunta come metodo di lavoro.

Il segno, la fessura, la cesura, la componibilità come articolazione e flessibilità dell'elemento modulare e dell'elemento impalpabile (apparentemente impalpabile) dello spazio diventano il gesto che si è trasformato in fattualità completa e semplificata, ma anche intensificata. L'operare non è più enfaticizzato ma diviene misurato, laico, artigianale, operaio.

Perché il bleu.

L'antitesi, come colore, della naturalità. Bleu cobalto, bleu copiativo come elemento non naturalistico.

Il colore più artificiale per un procedimento mentale.

Dati tecnici:

Formatura degli elementi in cassette di legno.

Argille normali cuocenti a 920°-930°.

Smalto bleu Sévres + smalto bleu mat 3° cuocente a 920°-930°.

1970-71 « Approfondimento dei temi di modularità, combinabilità, positivo-negativo, taglio del volume ».

Il modulo come strumento di lavoro e di fantasia attraverso la razionalità, ma contro la persuasione ed il morbido abbraccio del Sistema.

Difesa dell'assunzione del modulo da parte del sistema.

1) Come ottengo l'unità di base (il modulo).

2) I procedimenti.

3) L'organizzazione.

Le fasi

— La prima fase è costituita da una serie di semplici appunti e di progetti su fogli e su cartoni e in piccoli modelli in argilla.

56 Questa fase dura molto tempo ed è vissuta in un mag-



Nedda Guidi, Laboratorio Karamio 1974

ma di soluzioni dove l'elemento geometrico gioca il ruolo di una scelta primaria per la vitalità segnica che lo caratterizza.

Dicevo nel 1971 che, sia pure accettando la base di partenza come intuitiva, l'intuizione deve essere catturata e resa visibile nell'unica forma possibile che può caratterizzarla.

«...c'è sì alla base del procedimento una prima intuizione ma se guardi le opere sono sempre in proporzione organizzata. La dimensione di scarto (del tolto) dell'elemento dell'«impraticabile», per esempio, è uguale a quella di alzata (del pieno sopra) per cui il modulo non esce fuori da una certa regola.

Quando ho voluto un esagono irregolare sono stata dei giorni a pensare e disegnare per poter trovare la diagonale che lo tagliasse in modo tale che due lati avessero

le stesse misure, cioè ci fosse un rapporto tra la diagonale e i sei lati ».

Quel taglio rappresenta la soluzione che mi permette di comporre e scomporre gli elementi dandomi un campo più vasto di processi attivi.

— La seconda fase è rappresentata dal momento decisionale. E' la fase in cui « parte » un certo lavoro. Può avvenire in un giorno in un momento di un giorno.

Il tempo impastato della prima fase in cui il realizzare o il lasciar cadere l'intuizione erano mescolati, si determina in tempi concreti di lavorazione.

E' la fase obbligata, delimitata, circoscritta.

La scelta di una operazione x determina l'accantonamento momentaneo o definitivo di altre operazioni.

Quando penso « a posteriori » a questa fase, penso che la vita, la nascita fattuale di una operazione sorge dalla morte di altre per limitatezza umana.

Il campo di esplorazione per quanto vasto si restringe. Io non posso avere tutto, posso avere una parte.

— Limitato il campo di operazione, la realizzazione è legata alla messa in opera dei mezzi di produzione quali: modello in legno per gli elementi, formatura dei gessi, stesura a stampo dell'argilla sulle forme in gesso, essiccamento, rifinitura, infornatura, cottura.

Operazioni pratiche che richiedono la massima concentrazione di attenzione onde il calcolo corrisponda all'intenzione e l'intenzione all'opera vera e propria.

Prassi:

- 1) Preparo il modello in legno nelle dimensioni progettate, calcolando qualche centimetro in più (6-7%) per il restringimento dell'argilla durante l'essiccamento.
- 2) Faccio la forma in gesso.
- 3) Taglio l'argilla in fogli da 1 cm. e $\frac{1}{2}$ circa.
- 4) Stendo un foglio dentro la forma premendolo alle pareti con le mani e con una spugna, incollo il coperchio di chiusura con la barbotina (emulsione di creta liquida).

- 5) Attendo un'ora circa per liberare la forma in argilla dal suo involucro di gesso.
- 6) Faccio essiccare lentamente l'oggetto ricavato per evitare distorsioni.
- 7) La cottura:

E' possibile prevedere fino ad un certo punto come si comporteranno gli oggetti al momento della cottura. La pratica insegna che se si conducono bene certe operazioni precedenti, lo scarto di imponderabilità è minimo, ma l'incertezza dura fino alla fine del ciclo operativo.

Il fuoco, anche se condotto o controllato, è un fattore determinante di per sé.

- 8) La ceramatura o la pittura:

- Preparo due o tre smalti fondamentali e dei colori. Uso le combinazioni di smalti teneri (880° - 920°) e forti (mat) (900° - 960°).

- Spruzzo una certa quantità di smalto tenero (lucido) sull'oggetto cotto per avere una prima base di rivestimento che si adegui maggiormente al biscotto, quindi di passo un colore ed uno smalto mat che si accordino con il rivestimento sottostante.

Ottingo così uno smalto satinato che, pur assorbendo la luce, non risulta totalmente opaco.

Questo procedimento mi permette di ottenere delle varianti di rivestimento, in quanto torno sull'oggetto più volte in una sequenza di strati in cui è possibile un certo imponderabile.

Il momento della ceramatura è carico di una tensione che si trasmette sull'oggetto, ristabilendo con esso un coinvolgimento fisico immediato.

La maggiore o minore pressione dello spruzzo, la quantità e la qualità dei colori e degli smalti scelti investe quella zona di operatività che parte da una matrice profonda. « la mano è legata al braccio, il

braccio è legato alla totalità del corpo, al respiro, al cuore e così via » (F.M.)

1974-75 « Gli strumenti di lavoro riflettono una coscienza di processo operativo ».

Le ricerche si approfondiscono man mano che gli elementi perdono la verticalità e si aggiustano a misura terrestre. La terra torna alla terra, non solo nel contatto, ma nella eliminazione del rivestimento per privilegiare la verità del « cotto ».

La specificità del mezzo è assunta come possibilità di funzione in un processo che si evidenzia nel fare lavoro



« concreto », in un progetto quotidiano di resistenza ad una nostra codizione esistenziale precaria.

- Lo smantellamento ceramico, sintomo della crisi di una situazione edonistica, vissuto nel segno conflittuale tra sensibilità e necessità di andare a verificare ciò che accade senza la pelle.
- Momento della dialettica cotto-ceramica. Il cotto è il cotto naturale, la ceramica è il colore rosa e rosa violento artificiale.
- Messa a punto del naturale e artificiale nella loro differenza minimale e delle relazioni tra serie di moduli.
- Verifica del processo di uno specifico.
L'argilla, il colore, gli ossidi, l'analisi dei materiali prima e dopo l'azione del fuoco diventano elementi primari di conoscenza dei ritmi concreti del fare.
- Concentrare l'attenzione sui procedimenti e ridurre al minimo i rimandi metaforici.
Gli elementi formali sono segni che evidenziano il processo.
- La riduzione progressiva della espressività si concretizza nella pratica di un lavoro che per la complicità di vari elementi naturali quali: terra, acqua, aria, fuoco, si presenta quanto mai ricco di dati oggettivi per la sperimentazione.
- Essere attenta a ciò che succede tramite la mia azione ad un particolare materiale, ma desidero avere spazi ampi da praticare quando e come mi interessa.

Organizzazione sintattica:

I tre elementi "A", "B", "C" sono combinabili separatamente o in assemblage.

Le « figure » formali dipendono dalla scelta combinatoria.

Dati tecnici:

Argille semirefrattarie cuocenti a 820°-980°.

Smalti lucidi e mat, colori cuocenti a 930°-940°.

1976 « I colori "naturali" delle terre e degli ossidi non più dipinti sopra, ma che fanno corpo con la materia »

Prassi:

- 1) Preparazione di una certa quantità di argilla secca.
- 2) Riduzione dell'argilla in emulsione.
- 3) Versamento di ossidi coloranti nell'argilla nella percentuale voluta da 5 a 10%.
- 4) Omogeneizzazione.
- 5) Versamento dell'emulsione in recipienti di gesso.
- 6) Assorbimento della quantità di acqua eccedente da parte del gesso.
- 7) Manipolazione dell'argilla colorata.

Dati tecnici:

Argille semirefrattarie e caolini coccenti a 950°-980°.

Ossidi coloranti.

Nedda Guidi



In tempi di revivals e rimortiscente
almeno questa è l'idea di cinema che
aveva GABRIELE D'ANNUNZIO

FABULA CABIRIAE

Il soggetto-trattamento del 1914

TUTT'IN MAIUSCOLE

Retro per retro, moda per "moda di produzione" non "innocente", sia questa riproduzione della fabula-trattamento d'annunziana di "Cabiria". In tempi di revival e di rimortiscente, qui almeno nasce o rimortisce l'idea che Lui (con la marmasculosa) aveva del cinema, che non era quella di Visconti, certo. Forse questa fabula, che oggi chiameremmo (non proibitive) treatment, è già nota ai cinefili e agli aficionados e in qualche nutrita scaglia di italiani si troverà indispensabile a più. Ma questo è il fascicolo della Fabula Cabiriae con tutte le Personae Fabulae, stampato dallo Szešdonesto Tipo-Litografico E. Toffaloni a Torino nel 1914. La riproduciamo così com'è stato impresso, tutto maiuscolino e muscoloso. Per Bad-Samin! Per Bad-Prin! Anche questo è NOVECENTO!

PERSONAE FABULAE

CABIRIA
BATTO
LA NUTRICE CROESSA

KARTHALO, PONTEFICE DI MOLOCH

FULVIO AXILLA
LO SCHIAVO MACISTE
IL BETTOLIERE BODASTORET

ANNIBALE
ASDRUBALE
SOFONISBA
MASSINISSA
NIFACE

ARCHIMEDE
MARCELLO

SCIPIONE
LELIO

CABIRIA

IL TERZO SECOLO A.C., L'EPOCA STORICA DI CUI QUI SONO RACCOLTE E COLLEGATE IN UNA FINZIONE AVVENTUROSA ALCUNE GRANDI IMMAGINI, RECA FORSE IL PIU' TRAGICO SPETTACOLO CHE LA LOTTA DELLE STIRPI ABBA DATO AL MONDO. GLI EVENTI E GLI EROI SEMBRANO OPERARE SECONDO LA VIRTU' DEL FUOCO INFATICABILE. IL SOFFIO DELLA GUERRA CONVERTE I POPOLI IN UNA SPECIE DI MATERIA INFIAMMATA, CHE ROMA SI SFORZA DI FOGGIARE A SUA SIMIGLIANZA. LA FORTUNA AVVERSA — COME SI VEDE NELL'IRRUZIONE D'ANNIBALE « NATO IN TUTT' ARME » — SEMBRA NON CANCELLARE MA SI' APPROFONDIRE L'IMPRONTA TREMENDA. LA PACE — CHE SARA' ROMANA SU L'INTERO MEDITERRANEO — E' ANCORA UN VANISSIMO NOME NELLA BOCCA STESSA DI QUINTO FABIO. SIMILE A QUELLA SUA TOGA RUDE, L'ANIMA DI ROMA NON E' GONFIA SE NON DI VOLONTA' OSTILE E INTREPIDA. NESSUNA ENERGIA NATURALE EGUAGLIA IN RITMO IRRESISTIBILE LA POSSANZA E LA COSTANZA DELL'URBE FONDATA DALL'EROE SELVAGGIO IN CUI LO SPIRITO VIOLENTO DEL MARTE ITALICO SI CONGIUNGE ALL'AFFLATO MISTERIOSO DELLA VESTA ORIENTALE.

QUI E' IL CONFLITTO SUPREMO DI DUE STIRPI AVVERSE, CONDOTTE VERAMENTE DAL GENIO DEL FUOCO « CHE TUTTO DOMA, CHE TUTTO 65

DIVORA, SIRE POSSENTE DI TUTTO, ARTEFICE
SEMPITERNÒ ». PER CIO' LA CREATURA INCONSA-
PEVOLE, CHE PASSA INCOLUMA A TRAVERSO L'AR-
DORE DEI FATI, E' NOMATA CABIRIA, CON UN
NOME EVOCATORE DEI DEMONI VULCANICI, DE-
GLI OPERAI IGNITI ED OCCULTI I QUALI TRA-
VAGLIANO SENZA TREGUA LA MATERIA DURA E
DUREVOLE. PER CIO' E' QUI LA VISIONE DELLA
ISOLA ARDENTE CHE LA MANO ERCULEA DELLA
GENTE DORICA SEMBRA AVER FOGGIATO NEL
TIPO DELLA COMPIUTA GRANDEZZA, LA MONTA-
GNA, CHE FU MISTICO SEPOLCRO DI EMPEDOCLE,
SEGNA QUI IL RITMO INIZIALE DI VITA E DI
MORTE, DI CREAZIONE E DI DISTRUZIONE, DI
SPLENDORE E D'OSCURAMENTO.

CASI PRODIGIOSI, STRAORDINARIE FORTUNE,
FULMINI, RUINE. LA VIRTU' DELL'UOMO PARE
SENZA LIMITI DA CHE IL MACEDONE HA SUPE-
RATO ERCOLE E BACCO, IL SEMIDIO E IL DIO. LA
FORZA PROCEDE PER SALTI FORMIDABILI, BEL-
LUINA E DIVINA, NON TOCCANDO LA TERRA SE
NON A MOLTIPLICARE IL SUO IMPETO. LA SEN-
TENZA DI PIKKO DALL'ELMETTO ORNATO DI
CORNA D'ARIETE NON E' SE NON UNA PAROLA
D'ORACOLO SOSPESA SUL MONDO. « A CHI IL RE-
TAGGIO? AL FERRO CHE MEGLIO TRAPASSERA',
CHE MEGLIO TAGLIERA' ». DUNQUE ALLA CORTA
LARGA E AGUZZATA SPADA ROMANA.

ED ECCO, SI COMPIE CIO' CHE NON MAI FU
VEDUTO IN TERRA, CHE NON MAI FU SCRITTO
NEGLI ANNALI. UNA GRANDE CIVILTÀ' UMANA
CROLLA INTIERAMENTE, D'UN TRATTO, CON I
SUOI IDOLI MOSTRUOSI, CON I SUOI VALORI AN-
TICHI E NUOVI, CON LA SUA TRISTEZZA E CON
66 LA SUA CUPIDIGIA, CON LA SUA VOLONTÀ' DI

DOMINIO SENZA PAZIENZA, CON LA SUA SMANIA
D'AVVENTURA SENZA EROISMO, CROLLA D'UN
TRATTO, COME UNA FALSA STELLA CHE PRECI-
PITI NON LASCIANDO SE NON UN POCO DI FUMO
E DI SCORIA. IL PERIPLO DI ANNONE, QUALCHE
MEDAGLIA CORROSA, ALCUNI VERSI DI PLAUTO:
NON ALTRO RESTA DEL VASTO E ATROCE MONDO
CARTAGINESE. LE CENERI DEI FANCIULLI ARSI
NEL BRONZO INSAZIATO DI MOLOCH FURONO
FORSE MENO LABILI.

« OR CHI CANTA LE GUERRE PUNICHE? » DICE
IL FINALE EPIGRAMMA DI SAPORE ANACREON-
TICO, ACCOMPAGNATO DAL FLAUTO DI PAN, E
SOLE LE FAVILLE DELLA FIACCOLA DI EROS IN-
DOMITO ORA CREPITANO NELLA SCIA DELLA
NAVE FELICE.

NOTE ALL'AZIONE

IL PRIMO EPISODIO

E' IL VESPERO. GIA' SI CHIUDE LA TENZONE
DEI CAPRAI, CHE LA MUSA DORICA ISPIRA SU I
FLAUTI DISPARI « A CUI LA CERA DIEDE L'ODOR
DEL MIELE ». E BATTO RITORNA DAI CAMPI ALLA
CITTA' AL SUO GIARDINO DI CATANIA IN VISTA
DELL'ETNA.

LA FIGLIUOLA DILETTA DI BATTO, CHE NEL SUO NOME PORTA IL GENIO DELLA FIAMMA OPEROSA, LA PICCOLA CABIRIA A CUI HESTIA SORRIDE DALLA PIETRA DEL FOCOLARE, GIUOCA CON LA NUTRICE CROESSA.

D'IMPROVVISO, NELLA PACE DELLA SERA, SUSLITA IL GRAN PETTO DI TIFONE CHE SOSTIENE « LA COLONNA CELESTE ». STANNO PER RIAPRIRSI NEL PROFONDO LE SORGENTI DEL FUOCO? « ETNA! ETNA! »

« DIO SCETTRATO, CHE FONDASTI IL TUO SEGGIO NELLA TENEBRA, TU CHE SERRI LE RADICI TERRESTRI, TU CHE RAPISTI GIÀ LA FIGLIA DI DEMETRA SUL PRATO SICILIANO PER LEI TRARRE ALLE PORTE DELL'ADE, O DEMONE DAI MILLE NOMI, T'INVOCO NELLA LIBAZIONE SANTA! PLACA IL FURORE DEL FUOCO INFATICABILE. SII CLEMENTE A CHI SACRIFICA. ACCOGLI I DONI E LE PREGHIERE. »

LA PREGHIERA SEMBRA AVER PROPIZIATO IL DIO. ALTA È LA PACE COME LA NOTTE, QUANDO IMPROVVISO IL ROMBO SCUOTE I DORMIENTI E LI RICACCIA NEL TERRORE.

I SERVI CERCANO INVANO LO SCAMPO TRA LE MURA CHE SI FENDONO E CROLLANO. SUBITAMENTE SCOPRONO UN PASSAGGIO IGNOTO. UNA SCALA SEGRETA CHE SCENDE SOTTERRA.

QUIVI SONO RACCOLTE E NASCOSTE LE RICCHEZZE DI BATTO ACCUMULATORE ALLA VISTA DELLE COSE SPOLGORANTI. LA CUPIDIGIA VINCE LA PAURA. CARICHI DEL BOTTINO INATTESO, SCAMPANO, E CON LORO È LA NUTRICE CROESSA.

PIANGONO LA DOLCE CABIRIA I SUPERSTITI CHE LA CREDONO SEPOLTA SOTTO LA RUINA. IL SORRISO È SPENTO.

IL SECONDO EPISODIO

GLI SCAMPATI PARTISCONO IL BOTTINO.

DISPERSI DALLA FAME PER LA PIAGGIA SCONVOLTA, TUTTAVIA INCALZATI DAL TERRORE, I FUGGIASCHI SCENDONO VERSO IL MARE. UNA NAVE E' LA, ABBANDONATA, COME OFFERTA DAL FAVORE DEGLI IDDI.

E' UNA NAVE DI PIRATI FENICI, DISCESI A TERRA PER FAR LEGNA.

CROESSA E CABIRIA SON VENDUTE SUL MERCATO DI CARTAGINE. KARTHALO IL PONTEFICE COMPERA LA VITTIMA INFANTILE PER OFFERIRLA AL DIO DI BRONZO, A MOLOCH.

FULVIO AXILLA, PATRIZIO ROMANO, COL SUO SCHIAVO MACISTE, VIVE SCONOSCIUTO IN CARTAGINE, CELATAMENTE VIGILANDO I MOTI DELLA REPUBBLICA RIVALE.

IL BETTOLIERE BODASTORET.

FULVIO AXILLA E MACISTE FREQUENTANO LA BETTOLA DELLA SCIMMIA LISTATA.

IL PONTEFICE SCEGLIE LE VITTIME NELLA « STIA » DEL TEMPIO. CROESSA TENTA DI SALVARE CABIRIA FINGENDOLA INFERMA E QUINDI NON ACCETTA AL DIO MA LA Frode NON GIOVA. LA VITTIMA PURA E' PROMESSA AL SACRIFICIO PROSSIMO.

PERSONE FABLE

CARRIA

BATTO

LA MUTEHE CROCCA

IL CASTIGLIONE FONTECE DI MORGAN

PIVIO ANELLA

LO SCHIAVO MACETE

IL BETTOLIERE SODASTOREN

SCHIALE

ASORU PALE

SOPONISBA

NASSINISBA

SIRACE

ARCHIMEDO

MARCELLO il

SCIPIONE

MARCELLO il

per il

IL CASTIGO DELLA SIMULATRICE

CROESSA RICONOSCE PER LATINO FULVIO
AXILLA E IMPLORA PER CABIRIA

« PEGNO DI PIETA', ACCETTALO. E' UN ANEL-
LO POSSENTE, V'E' LEGATA UNA SORTE. SE DARAI
SALUTE, AVRAI SALUTE, PER I NOSTRI IDDI! »
IL ROMANO E' TENTATO DALL'IMPRESA PERI-
GLIOSA.

INVOCAZIONE A MOLOCH

IL PONTEFICE

RE DELLE DUE ZONE, T'INVOCO,
RESPIRO DEL FUOCO PROFONDO,
GENITO DI TE, PRIMO NATO!

IL CORO

ECCOTI I CENTO PURI FANCIULLI.
INGHIOTTI! DIVORA! SII SAZIO!
KARTHADA TI DONA IL SUO FIORE.

IL PONTEFICE

ODIMI, CREATORE VORACE
CHE TUTTO GENERI E STRUGGI,
FAME INSAZIABILE, M'ODI!

IL CORO

ECCOTI, LA CARNE PIU' PURA!
ECCOTI IL SANGUE PIU' MITE!
KARTHADA TI DONA IL SUO FIORE.

IL PONTEFICE

CONSUMA IL SACRIFICIO TU STESSO
NELLE TUE FAUCI DI FIAMMA,
O PADRE E MADRE, O TU DIO E DEA!

IL CORO

O PADRE E MADRE, O TU PADRE E FIGLIO,
O TU DIO E DEA! CREATORE
VORACE! FAME ARDENTE, RUGGENTE...
IL TEMPIO DI MOLOCH
INCALZATI DAI PERSECUTORI GLI AUDACI RI-
PARANO SUI. SOMMO DEL TEMPIO.
MACISTE PERSUADE IL BETTOLIERE SBIGOT-
TITO.
« PER BAAL-SAMIN CHE DAL CIELO STELLATO
CI GUARDA, PER BAAL-PEOR, CREDETEMI! NON
HO VEDUTO ALCUNO ».
PER LA VITTIMA SOTTRATTA, CROESSA ESPIA.

IL TERZO EPISODIO

INTANTO ANNIBALE, LA « SPADA DI CARTAGI-
NE », CERCA LA VIA DEL SUO FATO TRA I MONTI
SACRI CHE SI LEVANO AL CIELO COME UNA MU-
RAGLIA IMPENETRABILE.

CON UN PRODIGIO DI PAZIENZA E DI FORZA,
ANNIBALE VALICA LE ALPI, ED ECCO, LA SUA
CELERITA' MINACCIA ROMA.

IL GRANDE MESSAGGIO INEBRIA DI VITTO-
RIA L'ANIMA DI KARTHADA CHE ESALTA IL SUO
FIGLIO.

FULVIO AXILLA E MACISTE SI CELANO TUTTA-
VIA NEL RIFUGIO DELLA SCIMMIA LISTATA, PRO-
TETTI DAL SILENZIO PRUDENTE DI BODASTORET
CONSIGLIATO DALLA PAURA.

AVVERTITO DEL PERICOLO CHE SOVRASTA
ALLA PATRIA LONTANA, FULVIO DELIBERA DI
TENTARE NELLA NOTTE LA FUGA.

SOFONISBA, LA FIGLIA D'ASDRUBALE, L'AR-
DENTE « FIORE DEL MELAGRANO ».

IL RE NUMIDA MASSINISSA E' OSPITE DI
ASDRUBALE CHE GLI PROMETTE LA SUA FIGLIA
AMMIRABILE.

MASSINISSA, IL PRINCIPE DEI CAVALIERI, IN-
VIA UN DONO ALLA VERGINE MISTERIOSA E LE
CHIEDE LA GRAZIA DI VEDERLA IN SEGRETO, AL
NASCERE DELLA LUNA, NEL GIARDINO DEI CEDRI.

— « DI' COM'E' EGLI? »

— « COME IL VENTO DI PRIMAVERA, CHE VA-
LICA IL DESERTO CON PIEDI DI NEMBO RECANDO
L'ODOR DEI LEONI E IL MESSAGGIO D'ASTARTE ».

SUL FAR DELLA NOTTE, UN UOMO CAUTO
SALE AL TEMPIO SPAVENTOSO.

« NULLA VIDI, NULLA SO... MA L'UDII, UNA
SERA, DA GENTE CHE PRATICA LA MIA BETTOLA...
AL NASCER DELLA LUNA, PONI L'AGGUATO,
LAGGIU'... »

SORGE LA LUNA.

« O REGINA, CHE PORTI LA LUCE, DEA DALLE
CORNA DI TORO. NOTTURNA, CHE TUTTO VEDI,
CHE IN CERCHIO CAMMINI, CHE AMI LE VEGLIE,
CHE CRECI E MANCHI, PRODUTTRICE, VENTURO-
SA, RAGGIANTE, PROTEGGI I TUOI SUPPLICI,
ACCOGLILI NE' TUOI MISTERI... »

ALTRI CUORI, ALTRE ANSIE.

IL « BUONO EVENTO » SECONDA IL ROMANO.

« O CELEBRATA IN MILLE INNI, TU CHE AC-
CORDI LA GRAZIA IN SEGRETO, TU CHE ANNODI I
MORTALI CON LE NECESSITA' INVINCIBILI, TU CHE
DELLA NERA NOTTE TI PIACI E DEI LETTI D'AVO-
RIO, O FERTILE, O SCALTRA, O TUTTA SORRISO,
VIENI E VISITA CHI DAL CUORE PROFONDO
T'INVOKA! »

MACISTE INCALZATO SI RIFUGIA NEGLI ORTI
DI ASDRUBALE.

« PROTEGGILA! GLI IDDI TI PROTEGGERAN-
NO ».

— « M'E' APPARSO COSTUI ALL'IMPROVVISO...
NON AVEVA SECO ALCUNO, NE COSA ALCUNA... »

— « MOLOCH LA GIUNGLA! ELLA E' CON L'AL-
TRO RAPITORE... »

TUTTO ANCOR SANGUINANTE DEL SUPPLIZIO
ATROCE, MACISTE E' VINCOLATO ALLA MOLA IN
PERPETUO; CHE LA MORTE TROPPO ERA LIEVE!
VERSO ROMA.

L'OSTE SI VENDICA DI AVER TANTO TREMATO.

IL QUARTO EPISODIO

SI MUTARONO LE SORTI DEL VINCITORE DI
74 CANNE. IL PROCONSOLE MARCELLO STRINGE

D'ASSEDIO SIRACUSA ALLEATA DI CARTAGINE.
FULVIO AXILLA MILITA SOTTO LE INSEGNE DEL
VINCITORE DI NOLA.

MA UN VECCHIO SAPIENTE SOLLEVA LA FRON-
TE DALLA SUA MEDITAZIONE E CREA PER LA
DIFESA DELLE MURA LE MACCHINE IRRESISTIBILI.

ARCHIMEDE DOMANDA AL SOLE LA FIAMMA
DISTRUGGITRICE DEL NAVIGLIO ROMANO.

L'ORDIGNO NON MAI VEDUTO SI MOSTRA
ALL'IMPROVVISO, DIVINAMENTE, SIMILE A UN
FASCIO DI FOLGORI SILENZIOSE.

FULVIO AXILLA CONTRASTA INVANO AL PA-
NICO CHE LO TRAVOLGE.

A SERA IL NAVIGLIO FORMIDABILE DI ROMA
NON E' SE NON UN ROGO CHE SI SPEGNE SULLE
ACQUE PLACATE.

FULVIO E' TRATTO DALLA CORRENTE NEL
MARE DI ARETUSA.

OGNI SPERANZA DI SALVEZZA E' SVANITA.

MA AL DITO DEL NAUFRAGO E' L'ANELLO DI
CROESSA. « SE DARAI SALUTE, AVRAI SALUTE ».
SOPRAGGIUNGE IL SOCCORSO INSUPERATO.

L'OPITE DI BATTO, CONFORTATO, NARRA
L'AVVENTURA DELL'ANELLO.

« O HESTIA, REGINA, FONDAMENTO INCROL-
LABILE DEGLI IDDI! FELICI E DEGLI UOMINI
MISERI, A TE TUTTI I DONI! CABIRIA VIVE, E IN
LEI IL TUO FUOCO ».

« VIVEVA, ORA NON SO... »

E PRENDENDO COMMiato DALL'OSPITE AN-
SIOSO, FULVIO AXILLA PROMETTE DI RICERCARE
CABIRIA, SE NOVAMENTE LE SORTI LO TRAGGANO
A CARTAGINE.

SIFACE, IL RE DI CIRTA, HA SPOGLIATO DEL REAME MASSINISSA CHE DILEGUA NEL DESERTO. ASDRUBALE DONA LA SUA FIGLIA AL PIU' POTENTE E DAL NON PIU' GIOVINE GENERO OTTIENE ALLEANZA CONTRO ROMA.

* MIA COLOMBA DILETTA, SALI FINO AL CARRO DI TANIT E RECALE LA TRISTEZZA DEL MIO CUORE SEGRETO *.

MA SCIPIONE, IL CONQUISTATORE DELLA SPAGNA, L'ELETTO DAL FAVOR POPOLARE, GIA' TIENE L'AFRICA. LELIO E' CON LUI E IL BANDITO CAVALIERE NUMIDA SOGNA DI CINGERSI IN CIRTA LA CORONA REGALE.

FULVIO AXILLA, PER L'ANTICA PRATICA DEI LUOGHI, CONSENTE AL TENTATIVO DI PENETRARE IN CARTAGINE E D'ESPLORARE GLI APPARECCHI DI DIFESA.

SOTTO LE MURA DELLA CITTA' CHIUSA.

NELLA NOTTE MEDESIMA ASDRUBALE TIENE CONSIGLIO.

E KARTHAGO IL PONTEFICE PARTE PER CIRTA A PERSUADERE SIFACE CHE ASSALGA I ROMANI.

COMPIUTA L'IMPRESA, IL ROMANO SI RICORDA DI MACISTE E DI CABIRIA, RIMASTI NELLA CITTA' NEMICA DA PIU' DI DUE LUSTRI. L'ANTICO BETTOLIERE E' CRESCIUTO IN FORTUNA.

FULVIO DICE A BODASTORET CHE EGLI NON DESIDERA SE NON DI RIVEDERE MACISTE, L'OTTIMO SUO SERVO FEDELE.

MA LA NOTTE SEGUENTE, MENTRE IL VECCHIO OSTE DORME...

NELLA GIOIA DELLA LIBERAZIONE INATTESA SI MOLTIPLICA LA FORZA.

« LA PAURA GLI HA MOZZATO PER SEMPRE
IL RESPIRO... »

MACISTE IGNORA LA SORTE DI CABIRIA DALLA
NOTTE CH'EGLI L'AFFIDO' ALLA SCONOSCIUTA
KARTHALO E' GIUNTO IN CIRTA.

E SIFACE MUOVE CONTRO LE ARMI DI ROMA.
« FA CHE NON NE RESTI PUR UNO A RECAR
LA NOVELLA DELLA STRAGE DI LA' DAL MARE! »

A KARTHALO, CHE GIA' COVA CON L'OCCHIO
TORBIDO LA DELICATA BELLEZZA, RISPONDE LA
SCHIAVA, LA PREDILETTA DI SOFONISBA: « MI
CHIAMANO ELISSA ». COME LA REGINA DELLE
COSE BIANCHE E DEI SILENZII PERFETTI.

IL CONSOLE SCIPIONE, AVUTO SENTORE DEL
PROSSIMO ASSALTO, HA LEVATO IL CAMPO PER
RITRARSÌ IN LUOGO MEGLIO MUNITO. FULVIO E
MACISTE, DELUSI E PERPLESSI, DISPERANO DI
GIUNGERE A SALVAMENTO.

L'AUDACISSIMO NUMIDA PROMETTE A SCIPIO-
NE L'INCENDIO DEL CAMPO DI SIFACE.

LE FORZE ABBANDONANO FULVIO CHE RINUN-
ZIA A LOTTARE.

L'INCENDIO DEL CAMPO DI SIFACE.

A MACISTE IL FUOCO SELVAGGIO SPLENDE
DA LUNGI COME UN BAGLIORE DI SPERANZA.

FULVIO E MACISTE SONO TRAVOLTI DALLE
GENTI DI CIRTA FUGGIASCHE CHE RIPARANO
ALLE LORO MURA, E SON FATTI PRIGIONI.

IL FULMINEO MASSINISSA INCALZA DA PRES-
SO LA ROTTA, E NON DA' QUARTIERE.

IL RE SIFACE E' PRESO LA VENDETTA E' PIENA.
KARTHALO E' TRATTENUTO IN CIRTA DALLA
DISFATTA IMPROVVISA.

ELISSA E' PIETOSA ALLA SETE DEI PRIGIONIE-
RI CHE LA FINE DEL SUPPLIZIO NON ATTENDE

VANO SE NON DALLA MORTE.

CIRTA RESISTE AGLI ASSEDIATORI; MA L'ARDIRE OSTINATO DI MASSINISSA STA PER ROMPERE L'AVVERSA COSTANZA.

IL RICORDO DELLA NOTTE LUNARE NEL GIARDINO DEI CEDRI.

MACISTE INTANTO INGANNA LA NOIA.

IL SOGNO DI SOFONISBA.

« Venga KARTHALO A INTERPRETARE IL MIO SOGNO ».

« LA VITTIMA SOTTRATTA... L'IRA DI MOLOCH... LA RUINA DELLA PATRIA... »

SOFONISBA NARRA LA LONTANA APPARIZIONE NEGLI ORTI DI ASDRUBALE. IL PONTEFICE CHIEDE CHE LA VITTIMA SOTTRATTA GLI SIA RESA.

MACISTE, DISCOPRENDO IL GRAN SACERDOTE, SI PROPONE L'ALLEGRA VENDETTA, POICHÉ ORMAI SA DI DOVER PERIRE.

DALLE PAROLE DI KARTHALO, MACISTE RICONOSCE NELLA SCHIAVA ELISSA LA PICCOLA CABIRIA.

LA FORTUNA È GENEROSA. MAI ROCCA IN TRAVAGLIO D'ASSEDIO FU MEGLIO APPROVVIGIONATA.

CABIRIA NEL CUORE TREMANTE DICE ADDIO ALLA LUCE.

SBIGOTTITO ALLA VISTA DEL RE CATENATO, IL POPOLO DI CIRTA S'ARRENDE. L'ESPUGNATORE CONCEDE UN GIORNO DI SACCHEGGIO AI SUOI SOLDATI.

« O MASSINISSA, DUCE GLORIOSO DI ROMANI, SE SOFONISBA FA PARTE DEL BOTTINO, PRENDILA! »

« NON IO PRENDO LA REGINA, MA LA REGINA PRENDE ME. PER GURZIL DIO DELLE BATTAGLIE.

PER I NOSTRI IDDI, IO TI CONSACRO IL MIO FERRO! »

COSÌ PER L'ARTE DELL'INCANTATRICE REGALE, IL NUMIDA INDOMABILE SI DISPONE A RINNEGARE LA FEDE ROMANA.

« LA SPOSA DI MASSINISSA NON ORNERA' IL TRIONFO DEL CONSOLE ».

FULVIO E MACISTE CONTINUANO LA RESISTENZA PRODIGIOSA, INGANNANDO COL VINO E COI SOGNI IL TEDIO DELLE TREGUE.

MA I FAMIGLI, FURENTI, ALFINE TENTANO LA SOFFOCAZIONE.

LA DEA « CHE SI PIACE IN GHIRLANDE NUZIALI CHE ACCORDA IN SEGRETO LA GRAZIA » ESAUDISCE L'ANTICA PREGHIERA.

MASSINISSA, VENUTO A NOTIZIA DELL'ASSEDIO SINGOLARE, VUOL CONOSCERE I DUE AUDACI.

MASSINISSA HA OTTENUTO DA SOFONISBA CHE AI DUE SIA PERDONATA LA VITA. E FULVIO AXILLA ARDISCE IMPLORARE PER CABIRIA, ANSIOSO DELL'ASUA SORTE.

« NON VIVE PIU' FU SPENTA ».

INTANTO SCIPIONE GIUNTO IN VISTA DI CARTA, SA DA LELIO COME LA FIGLIA D'ASDRUBALE TENTI DI TOGLIERE ANCHE MASSINISSA ALL'ALLEANZA DI ROMA, CON QUELL'ARTE CHE GIAMUTO' SIFACE.

« A MASSINISSA RE DEI NUMIDI PUBLIO SCIPIONE CONSOLE ROMANO DICE SALUTE E CHIEDE CH'egli VENGA A COLLOQUIO NELL'ACCAMPAMENTO, SENZA INDUGIO ».

AL RE RIPUGNA DI DARE NELLE MANI DEL CONSOLE LA DONNA CHE E' SUA, MA IL CONSOLE LA RIVENDICA COME PARTE DEL BOTTINO.

« PENSA CHE SEI NEL COSPETTO DI ROMA! » 79

IL CONSOLE TRATTA LA CARTAGINESE COME
PREDÀ DI GUERRA.

« NON TENTO LA TUA FEDE. SÌ BENE TI CHIE-
DO UN SERVIGIO PER LA REGINA CHE VERSO TE
FU MAGNANIMA E CHE FORSE ANCOR PUO' VERSO
TE ESSER LARGA DI BENEFICIO INSUPERATO... »

« MANDA A ME MACISTE IN SEGRETO ».

« A SOFONISBA REGINA IL RE MASSINISSA
MANDA IL DONO CHE SOLO È DEGNO D'ESSERE
RICEVUTO DA ANIMO REGALE ».

« CON ANIMO REGALE, O RE, IO RICEVO IL
TUO DONO DI NOZZE ».

« IN ME SOLA MI COMPIO. NON PREGHIERE
NÉ LIBAZIONI MUTANO L'ULTIMO EVENTO. MATIS-
MAN, DIO DEI MORTI, NON OFFRO MA SÌ BEVO ».

« MESSO DELL'INFAMIA DI ROMA, È TARDI,
MA SOFONISBA È ANCORA REGINA E ACCORDA
LA GRAZIA IN PALESE. ABDAL, ACCOSTATI E ODI
MI... VA, ESEGUI IL COMANDO ».

IN CABIRIA, GIÀ CONSACRATA AL DIO VORA-
CE E RIPROMESSA VIVENTE AL SACRIFIZIO DIF-
FERITO, NON S'ADEMPIE IL FATO DEL FUOCO.

« TE LA DONO. SCENDENDO NEL BUIO, FACCIO
SUL TUO VOLTO LA LUCE ».

DISARMATA DALLA SCONFITTA DI ZAMA, CAR-
TAGINE SI PIEGA AL GIOGO INEVITABILE LE NAVI
LATINE RIVARCANO IL MARE DOVE LA PRIMA
VITTORIA NAVALE GRIDO' ALLE ACQUE IL NOME
DI ROMA DAL ROSTRO DI DUILIO.

« OR CHI CANTA LE GUERRE PUNICHE? CHI
SI RAMMEMORA DI CAPUA E DEL METAURO? CHI
D'UTICA E DI ZAMA? »

NON IO FUI VINTO DA CAVALIERI, NON DA
FANTI, NON DA NAVI; MA DA UNA NOVISSIMA
FORZA CHE SCAGLIA DARDI PER GLI OCCHI... »

Il circolo ASTROLABIO presenta

Novello Bruscoli



NOI MANGIATORI DI PATATE

nella galleria d'arte moderna IL POZZO
Città di Castello - C.so V. Emanuele, 4

Piccole antologie di poesie

GLI ASPIRANTI ALLA PROFEZIA

Poeti libanesi moderni

● Perla CACCIAGUERRA comincia a
● continueremo a ricercare le nuove

Gli aspiranti alla profezia:
Poeti libanesi moderni

La poesia Araba tradizionale ha sempre avuto regole fisse. In genere era descrittiva, il suo ritmo piacevole, il significato chiaro. In verità risultava spesso retorica ma di grande effetto.

Per il critico arabo *Selah Stétié* ogni poeta antico era una specie di *Mutanabbi* (pseudonimo di uno dei grandi poeti del X secolo e significa "aspirante alla profezia").

Era considerato una persona eccezionale, un visionario

nazionali quasi sconosciute

UCCELLI SENZA ALI

Poeti della resistenza palestinese

ormarci su ciò che dovremmo sapere:
ealtà della letteratura dello Cham

e venerato dal suo pubblico ma la sua opera restava vincolata al ritmo, alla metrica fissata una volta per sempre da Al-Khalil, il primo beduino che osò esprimere le sue emozioni in versi.

Questa poesia, afferma Stétié, può sembrare a volte teatrale e pur nella grandiosità formale e nella bellezza delle immagini può essere paragonata a un seguito raffinato di riti del linguaggio, a una specie di gioco di prestigio ornamentale.

La *qasida* è un arazzo sentimentale e la *mu'llaqat* ha un contenuto essenzialmente lirico e nostalgico. Ma vi sono anche poesie elogiative, carmi di circostanza in onore di sovrani o emiri (poeti dell'epoca Omniade), i quali, vivendo quasi sempre a Corte, dovevano sdebitarsi in qualche modo ed elencavano le autentiche qualità di arabi dei loro ospiti: la generosità, la giustizia, la sobrietà, le virtù guerriere.

Per secoli la poesia del mondo arabo rimase statica, pietrificata in regole e ritmi rigidi ma nel 1900 ha inizio un risveglio improvviso e sconvolgente. I poeti osano finalmente ribellarsi all'immobilismo, rinnegano i temi tradizionali, infrangono il codice del verso. Nasce il movimento di poesia libera (il suo centro sono il Libano e la Siria). In particolare a Beirut, scrive il noto orientalista Simon Yargy la poesia moderna diventa una forza esplosiva e trova la sua cattedra nella rivista "*Chi'r*" fondata e diretta da Yusuf Al-Khal. Nato nel 1917, poeta, editore, educato all'Università di Beirut, nel 1958 fonda e dirige *Chi'r*, l'unica rivista del mondo arabo che pubblica anche versi di autori occidentali. Essa include poeti dell'Avanguardia come il siriano Adonis, l'arabo Chuski Abou Chaker, i libanesi Muhammad Al-Magbut e Khalil Al-Hawi, professore d'arabo all'Università americana di Beirut.

Ha pubblicato un'opera teatrale « Herodia » e due raccolte di versi "*Poeti abbandonati*" (1959) e "*Versi della quarantina*".

E il giorno scendiamo ai calmi porti
le navi pronte a salpare.
Noi acclamiamo l'amato mare —
O tu più vicino della pupilla degli occhi —
Veniamo soli.
I nostri compagni al di là dei monti
hanno scelto il sonno.
Qui le rive hanno parlato
di isole remote affascinate di pericoli.
Allora ci imbarchiamo su navi cariche
di cristalli e di pini, che portano sete

e vini del nostro paese, portano i frutti.

(iii)

Siamo venuti soli da voi
i nostri amici del deserto hanno preferito
il giorno della diserzione, del gracidio, della noia.
Abbiamo voluto noi la partenza.
I pastori dei monti hanno parlato
di isole sommerse
coperte di nubi, di giacinti e di pioggia
isole che ignorano la noia
non si stancano degli strani colori e sognano
come le persone grandi la loro infanzia.

da "Pozzi abbandonati"

La poesia deve rivelare un mondo sconosciuto e inesplorato, proclama Adonis, la poesia deve spiegare e trasformare (forse manca una esse, ma « trasformare » non è male. Lasciamo?) fa eco l'iracheno Badr Chaker Al-Sayad. La nostra terra non è soltanto una waste land eliotiana, ribatte Adonis, ma è caos e disordine e sopra di essa brilla il segno di fuoco della poesia. E George Schehade è uno di questi segni e il più luminoso. Autore di un romanzo "Lo studente Sultano" e di quattro volumi di versi "Poesia I, Poesia II, Poesia III" e "Se tu incontri un colombaccio" (pubblicate nel 1952) e di alcune opere teatrali, è una voce profetica, un maestro della parola e delle sintesi sfolgoranti. Ammirato da Saint-John Perse che gli ha dedicato un poema "... o tu che erri, libero e sicuro nella poesia e tra noi, come in mezzo alle acque trasparenti del giorno!...", George Schehade è il cantore dell'evento unico, scrive Stétié, i suoi versi sono ricchi di memorie e di simboli. La sua opera risalta nel cielo del Libano come una stella di prima grandezza per originalità e intensità di visione.

Vi sono giardini che paese non hanno
solitari con acqua
colombe li attraversano azzurre e senza nido
ma la luna è una sfera di felicità

e il fanciullo ricorda un chiaro e vasto disordine,
o ancora:

Vi ho annunziato un grande uccello di dolore
al sole d'oro di mesi puniti
al sole di antiche argille
un canto vi strazierà da un'alba all'altra
O bella come la carezza dei platani!

Nel 1947 *Lonis Awad* annunzia « distruggete l'edificio
del poema », e il libanese *Nikhaed Noamé* dichiara che
non è più necessario alla struttura di una poesia né il ritmo
né la misura: basta la *visione*.

Fuad Gabriel Naffah nel suo *Desiderio Funebre* ci offre
un illuminante esempio di questa nuova linea poetica:

Voglia il Dio sapiente che si occupa dei morti
insegnarmi il segreto della sua arte funeraria
e concedermi l'onore di annunziare il destino.
Mi recherò al mattino a spiare tra gli uomini
il sorriso leggiadro e sua sorella la smorfia
per coglierli a volo palpitanti di sincerità
e costringere la loro instabile apparenza a restare
entro una falsa cornice mobile e vegetale.
Al tenebroso scultore lascio la cura del corpo
se mi concede di scolpire il pallore del volto
che ordini pure a suo talento il vestimento finale
della membra se posso con impunità
decapitare lo stelo nell'istante decisivo
e intagliare nella maschera ovale della rosa
la lieve farfalla di una breve esistenza.
Che l'infornale artista ceda la carne alla cenere
ma possa io restituire agli occhi il loro splendore
(minerale).

Ricchieggia il magico simbolismo di Gerard de Nerval
nei versi di Fuad Gabriel Naffah, famoso per una raccolta
stampata nel 1950 a Beirut e ora introvabile, poeta misterioso
che ha saputo dimenticare i temi dell'amore e dell'onore
e alle antiche parole della tribù offre, come scrive Siétié,
quella sacralità tipica della terra della profezia.

poeta Adonis, afferma che il movimento poetico moderno non è altro che l'effetto della totale evoluzione del modo di vivere e di pensare arabo. Tutti i principi che reggevano quella società sono crollati, la famiglia si è evoluta, i rapporti tra i sessi sono mutati, le donne hanno osato perfino togliersi il velo davanti al Palazzo del Governo e l'autorità è passata dalle mani degli sciechi e dei pascià a quelle del popolo. La poesia si è rifiutata di essere solo una costruzione estetica o musicale e ha tentato nuove vie. Non più solo un'esaltazione di passioni effimere, un *diadema per la donna*, ma, conclude Khalida Saïd, un ponte gettato tra la realtà scientifica e i valori spirituali, tra il mondo visibile e l'immaginazione e la memoria.

Ma poiché gli arabi sono ancora affascinati dalla bellezza muliebre, malgrado tutte le rivoluzioni, l'amore continua a essere uno dei temi preferiti anche dai poeti moderni.

In *"Poeta alla Straniera"* di *Toufiq Youssef Aouad* troviamo non soltanto l'esaltazione del corpo della donna ma anche il mistero e lo splendore del suo destino di *portatrice di pace*. Poeta, scrittore, diplomatico (è ambasciatore del Libano a Roma dal 1971), *Toufiq Youssef Aouad* è considerato uno dei migliori autori della sua generazione. Ha scritto racconti e romanzi, tra i quali *Al-Ragbi*, quadro del Libano sotto l'oppressione turca (1939) e un poemetto drammatico *"Il turista e l'Interprete"* dove parla di amore, di morte, del futuro e del tempo con improvvise illuminazioni dettate da un'anima maturata nella sofferenza, arricchita dall'età e dall'esperienza, sensibile ai valori eterni.

Ogni giorno penetro nell'alcova d'amore
e dico alla mia amata:
Vedi: dalla notte profonda vengo a te
dal cuore delle cieche tenebre
dal cuore della caverna di gelo e d'orrore
ti porto la mia solitudine
per consegnarla alle tue ginocchia
Lasciala stringere la tua solitudine amica.

O ben amata
 E tu, la straniera
 convoca le particelle di me disperse
 per tutti gli orizzonti.
 A un convegno con la tua nudità
 Stenditi e l'orgoglio del sole su te si polverizza
 L'infinità del cielo s'insinua nei tuoi occhi
 La maestà della notte riposa tra i tuoi capelli
 e la mezzaluna si disegna dal capo
 sino alla punta dei piedi
 Alzati e cime regali s'esaltano sui tuoi seni
 Muoviti e il mare ti ondeggia tra i fianchi
 Danza e fiori profumi nascono dai tuoi passi
 Dimmi « ti amo » e un uccello ti canta tra le labbra
 Coprimi con le tue ali
 Sei tu che mi conduci
 Sono io che conduco te?
 Sopra un letto di sete
 dove improvvisa si scatena la follia della tempesta
 che stende deserti
 semina disastri
 spaventa i lupi
 nelle cupe foreste
 spezza il volo delle aquile
 fulmina le cupole
 lacerà nuvole
 disperde stelle
 corrono il cielo
 forse così ragglungerò
 il luogo di neve e di sosta
 si calmerà forse così il dubbio
 e l'anima mia scoprirà la sua riva.

I primi passi della nuova poesia sono stati timidi, incerti
 ma in questi anni di rivolta, maturazione, richiami e recuperi,
 la sua voce, dal timbro appassionato, libero, profetico, ha
 rimesso in auge tutto ciò che è umano e ha saputo esprimere
 poeticamente quello che è prosaico come dice Badr Al-Sayab.

Con essa è nata l'epica del quotidiano di baudelairiana
 memoria e consapevole dei notevoli traguardi raggiunti la
 81 poesia araba si è unita al coro della poesia planetaria rischia-

rando il mondo d'Oriente con splendide fiaccole accese da
magici portatori di fuoco.

Bibliografia

- Les Porteurs de Feu et autres essais*, di Salah Stetie, Gallimard, 1972
A propos d'une révolution dans les lettres arabes, di Charles Pellat,
Orient, 1961, Paris
Le touriste et l'interprète, di Tawfiq Youssouf Aouad
Aspects de la poésie arabe contemporaine, di Simon Jargy, Orient,
1962, Paris
Origines et tendances de la poésie arabe moderne, di Khalida Said,
Orient, 1961, Paris
La poesia di Yusuf Al-Khal è stata da me tradotta dalla versione
francese di Laure Goraïed e presa dal volume « I pozzi abban-
donati »
La poesia di Yusuf Al-Khal è stata da me tradotta dalla versione
francese di Laure Goraïed e presa dal volume « I pozzi abban-
donati »
Le poesie di George Schahado e Fouad Gabriel Naffah « Vi sono
giardini », « Vi ho annunciato un grande uccello di dolore » e
« Desiderio funebre » da me tradotte dal francese sono state prese
dal libro « Les porteurs de feu » di Stetie.
« Poesia alla straniera » di Tawfiq Youssouf Aouad da me tradotta è
presa dal poemetto « Il turista e l'interprete » dalla traduzione
di Stetie

Uccelli senza ali: poeti della resistenza palestinese

Mahmoud Darwish! Salve!
Tawfiq Zayyad! Salve!
Fadua Toukan! Salve!

Così Nizar Qabbani, poeta siriano, presenta ai lettori
alcuni poeti della Resistenza, noti per i loro versi di
« fuoco e di sangue ».

Noi conosciamo già una discreta produzione di prose e
di versi della letteratura palestinese del passato. Prampolini,
nella sua enciclopedia universale, cita i versi in morte di uno
sceicco che ricordano nel ritmo e nel contenuto l'antica elegia
araba. Alcuni canti palestinesi conservano tracce della lirica

ebraica e perfino i *jellab* (o abitanti delle campagne) hanno i loro canti e indovinelli ma soltanto con l'avvento della lotta arabo-israeliana è nata una generazione di poeti sciolta dai vincoli tradizionali che canta non più soltanto i raccolti, l'amore nostalgico e romantico, la morte e i suoi incubi, il paesaggio aspro e tormentato della Palestina ma lotta anche contro Israele con versi infiammati di sdegno e di odio, denuncia soprusi, l'amara sorte dei profughi, la violenza e le vittime della Resistenza.

Ispirandosi ai cantori della Rivoluzione (Maiavkoski, Aragon, Neruda) le loro poesie riflettono, splendido e gelido specchio, i sentimenti esacerbati del popolo palestinese. La poesia da elegiaca diventa patriottica e si afferma come un preciso impegno politico che si trasforma in un valido strumento di lotta.

Moshe Dayan ammonisce gli ebrei che una poesia di Fadua Toukan può trasformarsi in venti Fedayin, e il poeta Mahmoud Darwish esalta le imprese della "Tempesta" (la famosa organizzazione *Al Fatah* della Resistenza araba) con questi versi:

Sia quel che sarà.
Ma io devo rifiutare la morte
e bruciare le lacrime delle sanguinose canzoni
e rendere nudi dai falsi rami
i sacri ulivi.
E se mi vedete cantare la gioia
sotto le timide ciglia
è perché la Tempesta
ha spazzato via
dalle radici dei fermi alberi
tutti gli stupidi uccelli
e i falsi occhi.
Sia quel che sarà.
Ma io dovrò essere fiero di te,
o piaga della città!
Tu che sei il quadro di un lampo
nelle nostre tristi notti.
La strada mi si presenta con fronte corrugata

ma mi protegge dall'ombra
e dagli odiosi sguardi.
Canterò di gioia
sotto le spaventate ciglia
perché nel mio paese
è scoppiata la Tempesta
che mi prometta il vino
e i nuovi arcobaleni.

Mahmoud Darwish è nato nel villaggio di Al Birwah in Galilea nel 1941. Nel 1948 emigra in Libano dove trascorre due anni in un campo profughi. Nel 1956 viene imprigionato e scrive in carcere *"Un innamorato della Palestina"*. Il suo primo volume di versi *"Uccelli senza ali"* segue lo schema tradizionale con metri classici. Nel 1964 pubblica « Foglie di ulivi » che il critico e orientalista Canova presenta al pubblico italiano: « Mahmoud Darwish, dopo un periodo di iniziale idealismo, denuncia il suo impegno politico e il suo dolore di profugo si tramuta in collera e sfida ». In seguito alla guerra dei sei giorni è costretto al soggiorno obbligato ad Haifa.

Scriva ancora *"Diario di una ferita palestinese"* ispirato da un incontro con Fadua Toukan e nel 1970 pubblica *"Scrivere alla luce di un fucile"* quadro fresco e animato della vita israeliana vista con gli occhi di una fanciulla ebraica. Dal 1971 vive al Cairo da dove prosegue la sua lotta per la libertà della Palestina.

Per il noto studioso della letteratura palestinese, Thouraya Malhas, la poesia della Resistenza si può dividere in due periodi:

Il primo (1950-1960) include i poeti definiti da Darwish *uccelli senza ali* perché piangono i morti del primo conflitto arabo-israeliano, lamentano l'amara sorte dei profughi, rimpiangono nostalgicamente il passato e denunciano il triste presente. Per lo scrittore Jacob Landau sono *"poeti alienati"* nella nuova società israeliana proiettata nel futuro perché non sono ancora riusciti a superare il trauma del 1947. Essi 91

introducono nelle loro opere i simboli della Croce identificandoli con la loro *croce* personale:

Amati miei
Sono qui ad attendere
con le rose e coi dolci in mano
e con tutto l'amore.
Sono qui e con me la terra e la luna,
la fontana, le olive e i fiori,
i nostri assetati aranceti
e le strade e le vigne
e in più mille verdi poesie
i cui fogli persino le pietre
coprirebbero.
Sono qui ad attendere
con le rose e coi dolci in mano
e con tutto l'amore.
Attendo il soffiare del vento
che giunga dalla sponda orientale,
forse sulle ali di un soffio
giungerà qualche notizia.
Forse un giorno il fiume esclamerà:
Reapira, o Crocifisso,
i tuoi amati lontani
mi hanno attraversato, ormai...!

L'autore del "Crocifisso" è *Taufiq Zayyad*, nativo di *Nazareth*, noto anche per le sue ricerche nel campo delle leggende popolari palestinesi.

Il critico arabo *Abd al-Tahman Yaghi* lo ritiene il più grande dei poeti della Resistenza. Nel 1948 pubblica "Ricordi" sulla prima guerra arabo-israeliana. Come *Darwish* anche *Zayyad* conosce la prigione e in carcere scrive "Dietro le sbarre". Dopo un viaggio in Russia pubblica poesie dedicate "Agli operai di Mosca", "alla tomba di Stalin". Nel 1959 e 60 dà alle stampe "Comunisti", "Cuba" e "Tre canzoni a Nazim" (*Hikmet*), famoso poeta turco.

La poesia di *Zayyad* per Canova è l'espressione di un qualsiasi popolo oppresso che combatte per la libertà. Con
92 lui la poesia palestinese acquista un volto autentico e uni-

versale.

« Noi rimarremo qua
— dice Zayyad — e se questo non vi piace
bevete il mare per rabbia!...

Qui custodiremo le ombre dei fichi e degli oliveti
e, quale lievito nella pasta
planteremo i nostri pensieri della Resistenza.
Freddissimi sono i nervi nostri
e nel cuore abbiamo un inferno d'ira.
Se avremo fame ci nutriremo di sabbia, ma non partiremo
[di qua
e non tarderemo a offrire il sangue per la terra nostra.

Taufiq Zayyad appartiene al secondo periodo della poesia palestinese che va dal 1964 ai nostri giorni e segna l'inizio della presa di coscienza dei poeti che non vogliono sottomettersi e accettare « lo status quo ». Nasce la lotta partigiana e con essa la repressione dei poeti.

« O Veterano Consiglio di Sicurezza
per vent'anni t'ho chiamato invano.
La mia voce, ora ti giunge all'orecchio
e traversa le saette
che minacciano la pace
— scrive indignato Samih al Kassel nella poesia « Caduta
[delle maschere » — Venti atti e venti notti
pesa già il mio dramma
e venti fiori d'arancio
appassiscono sui nostri villaggi umiliati
... venti carovane di tristezza
a bassa fronte vanno
a cercare un nuovo Dio
ai quattro angoli del mondo.

Samih Al Kassel è nato nel 1939 ed è autore di alcuni libri di versi della Resistenza. Tra l'altro *"Iram"* (1965), *"Il mio sangue sulla mano"* (1967) e *"Sarà che ritornerà"* 93

l'uccello del tuono' (1967) che include poesie composte in carcere durante la guerra del 67.

Come osserva giustamente il Canova, la poesia palestinese condivide con tutta la poesia araba la *presa di coscienza* sociale, la vivacità dei versi, il desiderio di giustizia e di libertà.

« Malgrado il tessuto fragile e grossolano — conclude lo studioso — la poesia araba è un nobile e generoso tentativo di riportare lo scrittore in mezzo al suo popolo e porlo davanti a precise responsabilità storiche ».

Ali Ahmed Saïd, poeta siriano, noto come *Adonis*, al contrario ritiene che la poesia della Resistenza è unicamente una *protesta passiva* perché non è riuscita ad avere alcuna presa sul popolo e non ha contribuito al suo progresso politico e sociale.

Ma in *Fadua Toukan*, poetessa dell'amore romantico divenuta poetessa della Resistenza, il travaglio spirituale giunge a sublimarsi nella causa del suo popolo — afferma il Canova — ed esprime più degli altri quel senso di angoscia che ha colpito i letterati arabi turbati dall'abisso che li divide tra le loro aspirazioni e la realtà della nazione araba.

Fadua Toukan è ritenuta la più famosa poetessa araba vivente. E' nata a Nablus in Giordania nel 1920. E' sorella del famoso poeta Ibrahim Toukan, scomparso in circostanze misteriose a Gerusalemme nel 1941. Ha pubblicato numerosi volumi di poesie. Tra l'altro *"L'ho trovata"*, *"Dacci amore"*, *"La notte e i cavalieri"*. Ha esordito con *"Sola con i giorni"*, un inno straziato alla solitudine e all'angoscia. *Fadua* vive ancora oggi sotto l'occupazione israeliana. Nel 1956 conosce a Stoccolma, in occasione del Premio Nobel, Salvatore Quasimodo al quale dedica *"Non venderò il suo amore"*, tradotto in italiano dal poeta arabo Issa Naouri.

Non eravamo in un luogo solitario
ma le armoniose parole che mi bisbigliasti
• i tuoi occhi sono profondi e tu sei bella •

erano cariche di desiderio,
i tuoi occhi pieni di invito e d'ansietà...

Possiamo immaginare come il Nostro, sensibile al bello,
sia rimasto colpito dall'affascinante araba sino al punto di
turbarla...

Io, o poeta
nella mia cara Patria
ho un innamorato che aspetta il mio ritorno
E' del mio paese
e tutte le ricchezze del mondo,
le stelle luminose e la luna
non mi faranno
mai perdere il suo cuore
o vendere il suo dolce amore.

« Sia che canti l'amore in versi dolcissimi — scrive il
Canova — o indignata lotti contro l'occupazione Fadhia Too-
kan resta sempre una poetessa dal temperamento romantico,
sensibile alle proprie e alle altrui sofferenze e le sue poesie
sono l'espressione accorata delle varie fasi della sua esistenza ».

Sarò soddisfatta di morire
nel mio paese
di essere sepolta e sciolta
sotto la mia terra.
Un giorno risorgerò sotto forma di un'erba
o di un fiore che verrà gentilmente carezzato
dalle manine d'un bambino del mio paese.
Sarò felice o soddisfatta di rimanere
non importa se sotto forma di un'erba
o di un fiore
nel benigno grembo del mio paese!

A conclusione di questo breve e incompleto riassunto
della Letteratura della Resistenza possiamo affermare che i
poeti palestinesi, malgrado le persecuzioni e l'esilio, sono i
coraggiosi araldi di uno spirito rivoluzionario e la loro poesia,
liberata da ogni tristezza o sterile lamento di stampo antico,
domina il palcoscenico del mondo gridando con fieri e sde-
gnati accenti al pubblico di tutti i paesi l'estrema ingiustizia

politica che vuole cancellato dal volto di ogni palestinese
l'immagine di un paese suo.

O notte, lascia che il prigioniero finisca il suo canto
All'alba, la sua ala batterà
e colui che deve venire impiccato dondolerà
nel vento.
O notte sospendi il tuo corao
lascia che ti apra il mio cuore

Non pensare che io pianga di paura
queste lacrime sono per la Patria (*)

Perla Cacciaguerra

(*) Sono strato di aria famosa canzone palestinese conosciuta da
tutto il popolo.

Bibliografia

- Oriente Moderno*, n. 5-7-8, agosto 1971, Roma, Istituto per l'Oriente
« La poesia della Resistenza Palestinese », di Giovanni Canova
Oriente Moderno, n. 7-8, agosto 1972, Roma, Istituto per l'Oriente
« Nizar Qabbani: Poesie d'amore e di lotta », di Giovanni Canova
Oriente Moderno, n. 10, ottobre 1973, Roma, Istituto per l'Oriente
« Due poetesse: Fadwa Toukan e Samia I-Khadra Al-Gayyusi » di
G. Canova
Palestina - Versi della Resistenza, Editrice E.A.S.T. di A. Fanelli,
maggio 1971, Ufficio della Lega degli Stati Arabi
Versi di fuoco e di sangue, a cura di Issa Naquri, Edizioni E.A.S.T. di
A. Fanelli, Roma



UNO SCRITTORE
NAÏF

Guido SERENI

GENTE di PO

ESISTE IN ITALIA
UNA LETTERATURA
NAÏVE?

Forse la risposta verrà
da altri interventi
e testimonianze

Ne abbiamo già parlato, di Guido Sereni, scrittore naïf, però mai abbiamo avuto un suo testo completo, assorbito dal paesaggio della sua bottega di barbiere, della sua Luzzara, all'ombra di Cesare Zanattini, amico e interlocutore. Così, questa volta, dopo un'ultima incontro nella piazza del comune padano, dopo un'ultima cantone dedicata ai pittori naïfs e ricantata dal Guido cantautore, il testo sul Po: eccolo, insieme con le note autobiografiche, ricche e ingenuie naturalmente, (le implicazioni sulla sub-industria culturale verranno da sé, anche se nessuno se ne occupa, neppure sul piano dell'indagine sociologica).

Così, dunque, la letteratura naïve, la narrativa "ingenua" che non lo è, perché aiutata e innocente, perché consapevole dei limiti e decisa a romperli nell'unico modo teorico possibile, la scrittura a tutti i costi... 97

C'è una "letteratura naïve" in Italia come c'è in Brasile, come c'è nel Messico come c'è nel Mali, come c'è nel Laos...? Guido Sereni prova che sì, e nella dozzina della "lingua di Po" testimonia come sa, allegro e tagliente come il suo rasoio. E noi ce ne dobbiamo andare a frugare nel "Glossarietto del Po" di Galliano Cagnolati per ritrovare fra i "termini dialettali e non, in uso fra i naviganti del Po", il senso della "pièrda" di Sereni che per il Cagnolati è però pièrda, cioè "sponda del Po, generalmente scoscesa", mentre "albicce" non c'è nel Cagnolati e bisogna sfogliare vari dizionari per intuire che forse è l'albiso o l'albiòso, l'abbeneratoietto per uccellini in gabbia, che viene da albiolus che viene da alveolus che viene da alveus...

Ma non si tratta solo del lessico tracinante del padano, evidentemente. Chi legga questo testo sereniano, resterà travolto dalla sua pienezza latulenta, da inondazione fluviale, e si interrogherà sui "rapporti sociali" della lingua, vecchi e nuovi, come davanti a un quadro naïf.

Ecco, questa attenzione basterà a "questionarci", a uscire dai recinti letterari, a scorribandare in un territorio aperto che la cultura ufficiale non conosce neppure, che Gramsci segnalava invece, e che bisognerà pur esplorare se si vorrà sfiorare almeno qualcuna delle lacerazioni sociali profonde operate dalle culture di classe e dai mercati totali...

Con cuore paziente, e paziente mi tengo il morso per via delle carambole di parole che hanno imperversato al 2° Congresso Nazionale del Po, nel 1971, a Mantova, quando ben poco risulta lo svolto, m'appresto a dire che il Po vive ancora, nonostante tutto, anche se ogni racconto ha un limite in se stesso, commensura il valore universale. M'affaccio, quasi, agli occhi di casa, (Luzzara-Boretto è come passare da poppa a prua di medesimo battello) con l'incanto e la solidarietà di lotta e antica pena che contraddistinguono il padano, quasi un indirizzare a se stessi, trasalire, un annegare negli scopi familiari, idee da liberare senza pretese d'applausi, attento soltanto a un gesto di solidarietà, un cenno al gusto di parlare del Po, rivolto a spartire con gli appassionati la
98 spera di stupore, suggestività, amore. Per me s'apre chiaro

un tempo insonne, benedetto, un caro tumulto che dà spazio alla fantasia, la matra di casa, che smuove le intuizioni.

Si sa che la presenza a Po, sentita o patita dai padani, è più di occhi, di tono, di gesti, è una questione di radici mantenute umide, anche se, talvolta, trasposte per forza maggiore, che sanno sempre di teneri o pretenziosi gettoni, ben radicati, a sgomento del disamore fiumano. Il Po è contagioso, portatore inconsapevole di cultura, costruisce cultura, dà corpo a svariate iniziative che vanno dritto all'anima, piene di eroici furori, estasi di vuoto, ansie metafisiche, un impasto d'immagini e profumi, di verità scontrose e patetiche, evocazioni e commozioni, che si identificano con l'umile gente, che riesce a vincere persino la propria vita stessa.

In quest'epoca in cui gli uni e gli altri paiono sempre più lontani, quasi estranei, il Po, malgrado il suo broncio cloacale, porta sempre un ché di dolce e pulito che lega, unisce. Il sentimento dell'uomo di Po non si prostituisce all'arido scientifico, avverte sempre il perché viene deificata la natura, sbrana il condizionamento, esplode al sole, alla nebbia, incenerisce ogni sorta di nevrosi, perdona tutto, eccetto la mancanza di rispetto per il suo caro-maledetto che percorre, che non dà un gran ché, ma una fetta di polenta satura. Del resto Lui, il Po, indomito, c'insegna ad avanzare, tantoché, per ore e ore, per il barcaio, diviene campo e zappa il reno, finché il sole, ingrandendo, manda il lavoratore a meritato riposo. Non si fabbricano gli amatori del Po, quelli sanno di brezza, e come si fa a rendere nelle parole l'odore di brezza?

Come si può far capire cosa significa un banco di sabbia, incappucciata da un breve strato di terra, dove l'uomo vi conquista subito un'isola di verde? Dire del passaggio dello schiumone, leggero come panna, e spia dell'impenitarsi del fiume? Ecco come si esterna un sentimento. Con lo stesso sentimento ci si accorge dei favori della luna, lungo la piana del Po, splendida fiaccola per boscaioli, pescatori, naviganti.

e con lo stesso rispetto del sole, sempre maestoso fra la spaccatura del corso, orlata di sprizzante verde, sempre amico anche quando è dannato, perché ti rompe la schiena e ti brucia il viso. Il Po è la droga del padano, al quale sfugge il tempo, smarrisce persino la data o stagione; a volte si ritrova a parlare alle barche, alle bettoline in esagitato districarsi, all'acqua stessa, come un San Francesco, percortendo il sentiero sulla Via Alzata, quasi a propria insaputa, muovendo un'interiore capacità di percezione, un'intesa franca con se stesso che non può tradire; un più di una confessione. Si va a trovare il Po, come si va a far visita a un parente, a un caro amico. Corre il sentimento, trascende l'attimo tant'è la vita; si libra per l'azzurro o la foschia la calda e pura amicizia. L'uomo di Po, carico di umanità, lascia il passo di metallo, sospinto da scintilla tutta propria, tanto che quel luogo caro, discrezionale, familiarmente lo ripaga. Rimane giovane nel ricordo che zampilla, quando la piarda era colma di tante grida, quando l'acqua del Po si poteva bere, e le baracche scoppiavano, incapaci, quando il temporale spingeva tutti sotto. Non esistevano scomodità, si stava seduti anche sui chiodi, per non dire dei fitti boschi, dove la gola si esprimeva a tondo, assecondando i giochi, i tuffi, guerre con spade di robinia e, ancora, giocando a nascondino; e, a volte, a chi... veniva prima. Schierati sulla masseggiata, accaldati, istupiditi al venire dell'oscurità, fra lingue di grigio, a ripeterti quanta nostalgia, ora! Affamati di presenza, d'occasioni, quante volte s'imboccava Via Po, puntando i piedi sul Pennello, fra i pioppi che mettevano scure ombre sull'acqua crespa, ove s'alzava la tosta brezza a impaurire; attenti, sì oracolava, il letto del fiume è insaziabile, ogni anno vuole qualcuno a compagnia di quelli che giacciono; sì, di quelli sventurati che hanno esato, forse, sfidarlo; una dozzina che morti così sembrano mille.

Quel novembre 1951 si ricorderà per un pezzo. Il Po impazzisce, l'acqua si alza con un ritmo diabolico. Piove or-

mai da settimane in Piemonte, Lombardia, Emilia, Veneto; vale a dire in tutta la padania. Il Po si gonfia, spacca, svelle; la situazione da brutta passa a disperata, gli uomini percorrono l'argine maestro che trema, o le loro gambe? Resisterà eroico come la sua gente? Le donne portano viveri e, mentre vengono consumati, non lasciano inattivi gli arnesi. Si riempiono sacchetti di terra a soprassoglio sull'argine, ormai superato dalla piena. Sono le 17 del giorno di S. Martino, è già buio, piove sempre con un vento di tramontana freddissimo, tagliente. L'onda limacciata incombe sui sacchetti con furore raccapricciante, uno di questi sacchetti cade e un uomo prontamente vi pone il torace, tirando la falla intanto che, alla svelta, viene sostituito, scongiutando, al momento, un'immane pericolo. Rientrata l'alluvione, il Po si fa riamare. Sulla sponda planano, ognora, i desideri, la speranza stessa, pensieri a porta libeta, e indicibili voglie perdute. E anche lui, il Po, non più fulvo, segna il tempo, sembra attendere quel bigiotto che annega l'estate, per coprirsi di illusione, nella antica favola che sapeva di mistero. Convoglieranno gli scopi, il remo verrà riposto, si celebrerà con gli scopi « l'idrovia del nuovo », mentre si inceneriranno i nostri sogni.

Vista l'insincerità delle contrade, molte persone, arrivando al fiume, pare dicano: « Se piangi, fallo in solitudine ». Veramente si attinge fiducia al fiume, si verrà travolti quando non si avrà neanche lui a difesa. Da Po non si ritorna mai scontenti, come, invece, può capitare uscendo da un altro spettacolo. Comprende suggestione persino quando il laborioso pelo d'acqua forma una sola cosa col nebbione che tutto trafuga. Quadro che si ripete, si rinnova, degno di ogni occhio. A Po non c'è angolo che si sottragga a osservazione e meraviglia; niente può inquinare il Po al mio spirito, che lo vede sempre cristallino, che non accetta il delitto perpetrato da parte d'individui color del denaro. Viene il giorno, passa il chiarore leggero fra l'intreccio dei

rami, pulviscolo di fremente luce, prima che il bosco sveli l'imposta sua tortora. Il pioppo viene abbattuto acerbo, il Po lo vide verde come ulivo, la terra se lo stringe a sé forse, per sentirlo morire, e piange la notte la sua rugiada, insieme all'uomo desolato, il quale continua a rompere il silenzio col remo, a escludere noia, a cercare ancora; ha visto la tempesta, l'incendio, l'onda impazzire, ma mai come questa situazione gli dà da pensare. Pensieri spiegati o vizati gli affiorano, ampliati tremendamente sul corso segnato, riandando, ingenuamente, a quando quell'acqua era fonte di vita. Quando non v'era industria, il Po forniva il ché da sostentarsi, era amore e generosità, sopravvivenza per tanta povera gente, linfa vitale per il campo, albiere immenso per uccelli e animali, in una parola « aorta » dei padani. Ora fa male il cuore vedere persino il pesce galleggiare, a pancia in su, adocchiato con rimpianto dal buon martin pescatore, bramante di acqua limpida e di caccia leale. La sparuta lepre s'illude di vivere la sua stagione sul veleno del suo nemico, mentre, allo scoperto, il fagiano circola guardato dallo schioppo. Il vero dramma di contraddizione lo vive l'uomo, che boccheggia, reclama ossigeno, accusa la terra, l'aria, l'acqua, poi, con amarezza, deve arrossire complice, responsabile. Tutto è inadeguato a interpretare la vita del « Fiume dei fiumi » italiano. E' difficile addensare in breve un modo di sentire, quando si vorrebbe « scanipanellare » ininterrottamente un commento analitico, sofferto, partecipato che risponda a spartizione di giustizia civica, e direi, sanitaria, tradotto per tutti. L'uomo di Po insorge col lavoro, piuttosto che con chiacchiere d'assemblea, spesso conturbanti ed insufficienti. Vive in sincera epopea casalinga, capisce che è difficile ignorare gli altri, ma ripara volentieri sulla rotta ancestrale, più che magistrale. Per fortuna mani che sanno di resina, di robinia, mani ragadose che comprendono la scure, ritrovano sempre il senso magico che racchiude il nostro fiume per eccellenza, solcandolo con entusiasmo;

senza maestria nozionistica, ove il vero racconto, il dialogo, si intercorre più nella mente che col verbo e, credetemi, non perdono battiti per divenire appendice. L'uomo di Po, nobile miserabile, considera il creato, si allontana istintivamente dalla piazza d'avida gola, per rifugiarsi in gola, fra la melodiosa quiete, e sembra dire: Caro Po, ormai comatoso, guardi mamma nube, anch'essa impura, e forse ne implori lo svezzamento, per più presto seccare, così, sul vertebrato di rena, luccicherà la reclamatione, e un scialbo sole irriderà la tua tesi, rifiutando il conforto di forare il nembo. Sono immagini dure, distruttive, ma che possono venire.

Guido Sireni

Note auto-bibliografiche

Nella vita ci sono momenti di magia. Si insegue un sogno vago, un'ineffabile speranza, poi, all'improvviso, si va nella realtà, significando l'alto porsi. Fra i riconoscimenti:

- Segnalazione 4° premio di poesia « Casalecchio di Reno » - Bologna.
- Medaglia d'argento convegno di poesia « Fiera Millenaria » - Gonzaga.
- Segnalazione Premio internazionale Poesia « Costa Viola » - Roma.
- Medaglia d'oro « Cultura e Fede » Conc. Poesia - Napoli.
- Med. d'oro Premio Internazionale Poesia « San Giorgio » - Verona.
- Med. D'argento « Poesia Premio » - Verona 1968.
- Med. d'oro Premio Internazionale Narrativa « G. Trazzoli » - Verona 1969.
- Med. d'argento « Premio Poesia Artistico-letteraria » - Verona 1970.
- Med. d'argento Acc. Intern. Lettere-Arti-Scienze « I. Campanella » - Roma.
- Secondo al premio Intern. « Botte di Frascati » (D. Raphael Alberti) 1971.
- « Premio del Presidente » (Leonida Repaci) di poesia « Viareggio 1972 ».

- Medaglia d'argento Referendum volume • Convegno Intern. Artisti • - Roma.
- Premio letterario Nazionale « Carlo Goldoni » - Venezia 16 marzo 1974.
- Coppa e diploma, Premio Naz. « Il Feudo » - Coenzo di Parma sett. 1974.
- Menzione d'onore con med. premio letterario « Carlo Goldoni » - Venezia 1975.
- Paroliere iscritto S.I.A.E. autore parte letteraria - sezione musica 1976.
- Particolarmente encomiato, al conc. Naz. Narrativa, il romanzo « La Cavedagna » - Cosenza 1975.
- Menzione d'onore al « Premio letterario Internazionale » - Tolentino Terme 1976.
- Ha pubblicato il romanzo Via Alzaia 1969, con ristampa nel 1970.
- Pubblicato un libro di poesie di grosso interesse critico-divulgativo.
- Inclusione volume « Poeti nuovi degli anni 60 » curato dal Prof. Cutolo RAI - Ricevuto un biglietto di stima scritto di pugno da Fidel Castro.
- Partecipato alla trasmissione « Chiamate Roma 3.1-3.1 » di Maccagatta.
- Recensioni su stampa nazionale ed estera.
- Sue poesie figurano su antologie, quali: Poeti in cammino, L'ippogrifo, Liriche del nostro tempo, Antologia Terra natia, Antologia Poeti d'Italia, Antologia i primissimi poeti, Convegno Internazionale Artisti, Poeti degli anni 60, Antologia Empire States United - New York, Inclusione nel libro di critica letteraria Testi e Testimonianze 1976.
- Effettua interventi nella scuola per parlare di poesia.

77 DECIMO
ANNO

**ABBONATEVI A
CARTE SEGRETE**

DA e PER L'ANGOLA

"SACRE SPERANZE"

di

Agostinho NETO

AL DI LÀ' DELLA POESIA

La "poesia africana" del poeta presidente

Per l'Angola ecco, la solidarietà di una traduzione: poesia africana in lingua italiana. E Agostinho Neto, il poeta presidente, che ha appena pubblicato un libro "Sacre speranze", per tamburi e danze di massa, in onore di sua madre Maria Da Silva, che così parla della poesia di un paese e di un continente: con affettuosa ironia, anche, denunciando il superamento delle vecchie "figure del discorso" e della coscienza africana. Un discorso nuovo, allora? Forse, "più in là della poesia", come dice Neto a se stesso.



SACRE SPERANZE

Più in là dell'orizzonte
fuochi e silhouette oscure
baobab braccia levate
verde odore di palme roventi

Poesia africana

In camino teoria
d'uomini di fatica bamboleggianti
e carichi di gemiti

Nella sua stanza la mulatta
ritocca il viso con il colorino
sotto le vaste gonne mena i fianchi
la donna e l'uomo pensa in fondo al letto
come comprare coltelli e forchette

In cielo c'è solo il riflesso
del fuoco e le ombre delle negre ci sono
che battono i batuque con le braccia alte
e c'è il calore della marimba
e c'è la marimba del calore

Poesia africana

E in cammino i caricatori
e nella sua stanza la mulattina
e a letto l'uomo insonne.

I bracieri che consumano
consumano la terra

106 la terra calda gli orizzonti in fiamme.

I guerrieri di Delle Noci

Francis Picabia sosteneva che il mondo dell'arte è un alternarsi armonioso di soli e di lune, a un periodo rivoluzionario segue un periodo conservatore, una specie di clessidra vichiana. Ma i nostri tempi, stando alla meteo-
ra astrale, sembrano quelli dell'eclisse, della evidente contraddizione, d'uno sperimentalismo struggente quanto vano.

L'ansia di evocazione, ricerca e recupero così forte all'inizio d'ogni operazione umana, nei lavori in corso, nella indeterminatezza di fondo, segno d'una rinascita a rivelare.

Delle Noci invece partecipa alla « restaurazione » con foga rivoluzionaria, offrendo la propria incontaminata contraddizione ma anche la propria innocenza al fuoco dell'arte. Dove erano simboli ed allusioni, ora vi sono le macchine, le forme e disinnescate della violenza, espresse al frenco stupore infantile del



Delle Noci. Un grande (china) studio per un quadro

l'uomo dell'era tecnologica. La grafica puntigliosa e minuziosa di Delle Noci rovescia con ironia e sapienza il meccanismo del gioco vertiginoso svizzandone le congetture malefiche e i piani di repressione. Con la sua alta fedeltà al segno avvicina l'occhio del pubblico ai particolari e ai dettagli mostrandogli il reale di segno d'un ordigno ormai innocuo e che prima sotto una veste allegorica aveva la funzione di far paura, di aumentare il volume delle ombre. La carica «araldica» e «autoritaria» dei mezzi di violenza viene ridotta all'umile ordinanza d'un congegno del disastri. La coscienza del dominio dell'uomo sulle macchine e sulle cose deriva dalla pitagorica consapevolezza che la risposta allo Sfrigo è la stessa domanda come gli echi delle grotte mediterranee.

Cui viene dalla saggezza delle ombre sa che nel buio deve trovare se stesso e che il labirinto può essere anche l'illusione della luce a farci perdere in una presunta chiarezza fiorente. Attraversando, di notte, Giorgio de Chirico, incontrando le magagne nelle piazze, cerca per istinto il manichino e ne ascolta le pene di futuro. Conosce l'uomo incompreso, deluso dalla seduzione degli eventi. Ha attraversato la foresta di Bosch senza che un animale gli abbia morso il polpaccio. Allora il mostro è proprio l'incorruttibile virtù del potentato, la fiera dantesca che si manifesta nel problema. Ogni secolo si armanta col suo genio d'ipocrisia e minica bellezza. E in fondo, nei sotterranei si nasconde il piano del poeta, la pena infinita e l'irrisolvibilità stilistica che gli concedono i Demoni. Cervantes è quasi cieco nella selva dei simboli e delle distrazioni programmati dal breco feudale. Non basterà la religiosa vespemza di De Unamuno a ricordarci che la bellezza è l'amore e che Dulcinea era stupida almeno quanto la Belle Ferronnière.

Anche Sebastopol diventa per Tolstoj un assedio di sentimenti umani. Questi sono i fatti della poesia ma anche della vita. Tra l'arte e la vita passa l'ostracismo dei potenti, la falsificazione in atto delle regole elementari e quotidiane, gli attimi azzurri.

I falsificatori sono autori d'invidia sottili, capaci di mutare le carte e gli oggetti, di dar silenzio alle cose, di risvegli, alle prove.

Savinio ha fatto parlare gli angoli dei pavimenti italiani, le gambe barocche dei divani, ha dato credito, molto tempo prima della «école du regard», alle soluzioni «gialle» che armati e poltrone indicavano incrociati nella polvere degli affitti e nei riquadri d'ombra.

Così il viaggio nella pittura europea continua per Delle Noci dipanando il filo grafico che lo porta anche nelle prove di pittura. Una restaurazione che avviene come nei teatri di avanguardia con una carica irrisoria e una lucidità straordinaria. Dissacrando il trucco della storia e conservando il mistero dell'arte nelle braccia materne e freudiane della mitologia.

Vito Riviello

SPEZZONI NARRATIVI

di

Stefano LANUZZA

ANDARE
A
NORD

LE PAROLE

BUFFONE

Stefano Lanuzza è poeta e saggista, ora anche narratore, si può dire così oggi di qualcuno che lavora sulle parole come su materiali duri, devianti, impraticabili, e ci dà dentro col piccone per scheggiare la ganga e riparlare o tacere ancora ma meglio? Questi "spezzoni narrativi" — Lanuzza li chiama così — sono godibili soprattutto come autoderruga, interrogazione stizzosa e disvelata anche se disperatamente, gioco lessematico. Ma c'è di più, naturalmente. Si parte da lì.

Andare a Nord

« Baciarmi 'nbocca... Non partite, non andartene »

Il giradischi non marcia più, il posacenere d'ossidiana pulito lucente variegato d'intrusioni, il tavolo dal ripiano 109

di formica, inanimabile, ironico specchio buio, la camera una cineteca piramida, il teggiseno che giace sul pavimento un pezzo di neve, i quadri colori unificati, malinconici di splendore, le pareti chiuse. Oltre le pareti, non sai: forse la fine del mondo.

Io sono io? No, tu non sei tu. Ci sei e basta. Dal momento stesso in cui pensi: io, ti scindi in mille rivoli. Facile sfilirti fallire treccolare.

«Gusto a farti piluccare le private parts?» «Tra un minuto ti papperò» «Mi vuoi bere?» «Ti voglio benissimo.» «Allora non partire».

Odore di carne bagnato, legatosa dolcezza; sondi col filo a piombo, in verticale, le sue profondità; poi fuggi trasversalmente, lambendole i precordi. Il capo appoggiato sull'impercettibile spalla, fronte grumosa, capelli scompagnati. Fermo alla stazione di monta spaparacchiato sul plaid cir- casso, appoggi la bocca sulla sua gorgante lirantriciata, baciandola, sputando e piangendo sopra; volge la faccina, ti offre il verbum oris linguoso: palato profondo faringitico. Grazie a correre sofrologhe sui fianchi e le pocco sùbno fatte cavaglioni dai pipolini sensibili. Mani febbrili, che vorrebbero diventare dieci e cento per grandiare, carezzare tutto, rincareggiare, strusciare, s'attosiano per il freglio.

Ti rovista nei chintichiomoli e ti fruga la nuca con dita serpentine appresso alla lingua intrecciata, tagliata e annodata a nodo saovis, nobilmente. I denti fanno urti secchi ossei anfibolati, così ti prende il bevidio terrifico e antichissimo: lei, fenomeno di polimazia, ti smolla tutto e il profilo contratto geme in dégringolade. Corbola ritmata, folklore greco calabro saraceno e svevo, colpisce co secchezza il tuo disorto e li rimane in happening e nostalgico fieri, martellando con la patacca. Pigola, senti, e fissa, vedi, i segni muffou sopra le pareti; e, col determinato scopo di lasciare tracce preferibilmente indelebili, affondando le unghiazz

Lucciconi, sorriso patinato di bava. « Non lasciarmi, non escludermi ». Oh no. Ohssì! Baciarmi solamente, gnam. Così vabbene? Sì, è più bello. Caro, Caramella Vai, sì. Vabbuono.

La sua cartolina sbiadisce. « Fai di me quello che vuoi ». Figuriamoci. E poi silenzio. Orbite clorate ora agmano il soffitto illanguidendo. Vi parlate sulla grota.

« Posso dirti soltanto che m'arrapi e basta. Non devi chiedermi altro ».

Il sangue torna impazzato a dispetto di lattiginosi risolini, usciti fasulli da un clangore di proteste, e dei sessi alline accatrichiati.

Un ratto campagnolo migrabondo salta dai tuoi occhi e fugge. « Caro ».

Amore giovane tenero e pure puro, tirato alla zunyte, discriminante, atti contronatura o la roba forte da *Malleus Maleficarum*. « Aspetta, mi fai male ». « Hiii ».

Così così.

La vita si mantiene sulla faccia della terra e le vostre gotte nello specchio scolano dagli zigomi, dagli angoli di bocche svivagnate verso il mento e il collo di polistirolo. Uno stringe ti sucia il sangue.

Grosse mosche stecotate fanno corona all'estate morente, andalusitica, blu e avvelenata. Il paesaggio stordito si veste di miche nere, polvere, piombi grassi, grumate sbiancanti, si crivella di cistrici e porri giganteschi; nei tuoi fanali stretti e ionici, dalle ciglia consunte, si spegne la luce degli ultimi giorni meridionali. La campagna distilla rossi folletti, sprofonda in pieghe dove brucano lepri tigrate.

Stai locchiando i botri e l'Aspromonte, a pensare che in fondo sarebbe facile vivere lì per sempre. In un porcile poco distante i maiali sniano rinfando giulebbosi.

Lei, la piccola fortibile, la pacioccina paciona, la fichina, l'albicocca liscia, la peschina pelosa, potrebbe bastarti; a cosa servirà inventarti nuovi amori? Ma ti distoglie la cantata di podagrosi fulleni aspromontani ti colpisce nel punto 111

Biografia del pittore Delle Noci

Delle Noci è nato a Foggia nel 1935; dal 1966 vive e lavora a Roma.

Dal 1967 al 1971 ha studiato pittura e incisione alla scuola di Bella Arti del comune di Roma conseguendo due borse di studio.

Nel 1972, dopo alcune manifestazioni minori, esordisce a Roma con una mostra personale di grafica e di pittura presentata al catalogo da Sandro Papatratti; nell'occasione riscuote un largo successo ed in particolare un entusiastico consenso di pubblico e di critica si verifica per le opere grafiche.

Nel contesto partecipa attivamente alla vita artistica e culturale nazionale conseguendo anche numerosi premi e riconoscimenti in rassegne e mostre collettive.

Fra le manifestazioni più significative si rammentano: nel 1973

- mostra personale a Firenze presentata al catalogo da Michele Greco;

- mostra personale a Bologna presentata al catalogo da Arnigo Grazia;

- I^a Rassegna di arti figurative « Omaggio a Pablo Picasso » allestita nel castello di Sarmezzano (Firenze) dal C.S.A. di Roma;

nel 1974

- mostra personale a Cosenza presentata al catalogo da Corrado Martirano;

- Rassegna « Arte e mondo contadino » allestita dal Centro culturale di informazione visiva di Roma per commemorare con Carlo Levi il 20° anniversario della morte del poeta Rocco Scotellaro;

- mostra personale presso la Galleria Soligo di Roma presentata al catalogo da Sandra Giannattasio; nell'occasione pubblica una cartella di incisioni accompagnata da un testo poetico del poeta Vito Riviello;

- VIII rassegna di arte contemporanea « Croce del Vulture » organizzata dalla Città di Melfi che, per particolare riconoscimento per le opere grafiche, gli conferisce la medaglia d'oro;

debole. Quando essa viene a carezzarti gli orecchi, qualsiasi cosa tu stia facendo devi fermarti ad ascoltarla. Fuggi. Fuggi. Fuggi: le ferite guariranno da sé.

La tua realtà personale ha le fattezze d'un mostro pieno di frenesia, una belva dal cuore grosso di violenza.

112 Solo. La maniera più efficace, quella di essere soli,

nel 1975

- rassegna di grafica organizzata a Matera in occasione del premio di poesia «Omaggio a Pecco Scotellaro»;
- mostra a S. Francisco (U.S.A.) presso la Galleria «Maxwell» presentata al catalogo da Sandra Giamattasio;
- collettiva di «Arte contemporanea» organizzata dalla galleria d'arte «Ca d'oro» di Roma;
- concorso internazionale «Un manifesto per via Condotti» organizzato dall'Associazione Via Condotti (particolare riconoscimento con targa d'argento);
- la rivista di attualità, arte e cultura «La Sponda» di Roma, pubblica la cartella di incisioni «Frammenti» presentata da Benito Corradini;

nel 1976

- la Galleria d'arte «Ca d'oro» di Roma organizza una mostra di pittura e grafica e, nell'occasione, pubblica la cartella di incisioni «I Guerrieri» presentata dal poeta e critico d'arte Vito Riviello;
- il 12 ottobre, per la validità riconosciuta alle sue opere nell'ambito dell'arte contemporanea, gli è stato conferito il «Premio Marc'Aurelio 1976» ad iniziativa dell'Agenzia «Attualità Cinematografiche e Televisive».

Note critiche e citazioni:

Il Tempo - Paese Sera - Eco d'Arte - La Sponda - Il Messaggero - La Nazione - Il Tascabile - Il Giornale d'Italia - L'Unità - Il Mattino - La Settimana a Roma - Italiastampe - Il Giornale del Mezzogiorno - La Gazzetta del Mezzogiorno - Napoli Notte - Momento Sera - Il Resto del Carlino - Il Popolo - Il Telegrafo - Carte Segrete - La Fiera Letteraria - L'Unità.

I servizi informativi e culturali della RAI e della TV italiana.

Bibliografie:

- Arte Oggi - 1976 • della «Edizioni Romane d'Arte».
- Bolaffi - Grafica 1976 • della Mondadori.
- L'Elite - Selezione Arte Italiana 1976 • di Varese.
- Catalogo artisti del Lano • della Unione Editoriale in collaborazione con la Fondazione CINI.

per cercare la propria umanità o l'insensatezza. Non hai mai messo alla prova la tua capacità di vivere in te, né la tua resistenza alla solitudine; l'autogestione del corpo è già un fatto superato, ma sarà il caso di porre finalmente in relazione all'esistenza di te vivo la tua unità vera e spesso, materiata, compatta e dura. Del resto, non ami la

tua immanenza; hai appreso a fare il filo alla fuga, che nutri come una bestia col tuo corpo e i tuoi pensieri. Puoi sentirti enormemente felice da solo e, solo, bruciarti dentro una fiammata.

Ricomponi il tuo scheletro col vestito migliore, della tua zavorra volatica fai doo all'oblio, pisci per l'ultima volta nel mar tirreno. Lei strilla un po' guitta che ti scriverà ogni santogiorno. Ti raccomanda di risponderle. Il tuo cuore strepita. Scorderai il solicello che per tutta l'estate ha saltellato in cielo, i passerii petegoli delle ficaje, le corse per la peluchera. Il dolore ti scappa dalle ascelle quando alzi le braccia e respiri a pieni polmoni, le cicale vanno morendo, il calvato cresce bieco nell'acatarsta.

Fai pensieri bizantini. Hai un accenno di lendinosa. Un arroventato mandolino sull'addome. Lei: né amore né niente di simile, per la verità; forse però lo stesso ti farà male il kourr.

Senti gagnolare le viscere, colpa del treno che ti porta via sdrindolando come un barcone a mare.

Rimpianti? Spreco il tuo latino, lei forse ingolfa di due o tre mesi, chissà chi la sposa; Demetrio e Roberta, sposi felici radicati alla terra, quella lava di Cesco che si è ridotto a fare il galoppino elettorale alla dicci che mò gli dà il posto, nelle mani glielo cresce; Lisa rinnola, vecchis compagna chiavabilissima: tutti fitti in te, gli amici.

Che vita illusa, ti dici. Nel cimiciatu tua nonna gioca coi fioti del sarcolago inveendo contro il beccolino che tu troppo brusco nel coprirla di zolle fiorite, oppure sgrana, con cazzonaggine e ignorantià, il rosario.

Nulla cambierà, solo tu e i prosai lunosi dell'amore perduto. Farai una polizza d'assicurazione per esorcizzare il tuo incerto domani? Non tornerai? Ennò, addio Terronia.

Il treno fila ricamando le curve sulle rotaie barbaglianti.

Era dolce stare appeso a lei. Ma la ribongia e le otriche vi sarebbero cresciute fra le gengive. Ti risveglierai



Delfe Noci. La dea Nibelunga (kina)

con la bocca amarostica. Qualoxi? Quandoxi? Di notte bada che i pipistrelli non vengano a frugarti negli occhi cercando costellazioni.

Sei felice di andate a nord perché sai di non trovarti nessuno.

Le parole

Un cazzone bovato fava sega villano fesso pistola pirla coglione cioncia cazzomatto fregnone, un caccia senza calibro. Questo sei fra gli artisti della combriccola.

Nessuno mai ti dà retta e se, quando ti trovi in comitiva, osi esporre un'opinione, ti prendono in coglionella sfottendoti pesantemente, fino a sollecitarti lucciconi amarissimi.

« Non fatemi cacchiare » ti lamenti.

« Ma piantala, minchiotta » ti zittisce la ghega. « Non ti farai venire le fregne? »

Sei un ragazzone alto e largo, biondastro, sempre ben rasato, buono da sembrare scimunito e gentile da passare per pauroso. A vent'anni ne dimostri dieci di più e tutto per colpa delle soverchierie che, per essere troppo dolce, subisci da ognuno.

Anche le ragazze, le studentesse della Scuola di Nudo, ti giocano fra loro: « Ma che campi a fare » amano sfrucchiarti.

Quelle maschietter bianche bianche, sorridenti pulite profumate, perché si sporcano la bocca con certe cartiverie? « Ti piace la coscia? Ti piacerebbe cosarmi? Tu niente, non mi fai, tu, non mi usi ».

Perché quelle bambine, tanto forbite di presenza, escono in simili volgarità?

« Che vi ho fatto, carine? »

« Niente, ma ti pare? Propelo niente ».

« Allora perché qualcuna di voi non mi fa compagnia? »

« Sentitelo, chiede perché »

« Quando verrete con me? Non c'è, per me, un po' di coernia? » Abbozzi un sorriso. « Sono armato bene, sapete... » sussurri.

« Ohià bietolone, ce ne sbatte un fischio. »

« E datemi un passaggio, un pochetto di passamaneria; sto tirazza ».

« Il giorno del conno te lo diamo. »

« Oh potterellone, che avrò mai fatto di male? »

Ti lasciano solo, a parlare al pari d'un matto, codolandosi leste, varie papere, le zinne in fuori e il panierino alto. Il piffero suona sì, ma un momento, e riammoscia nell'invadente tristezza. « Brutte sgarze ».

Girelli per le strade del quartiere, burlato, preso a male parole, scakeggiato, trattato da ilota, senza reagire se non con qualche timida parola.

« Pesce fresco, cazzi di re, cazzomarri, cazzetti marini » bandiano dalle bancarelle i pescivendoli nel mercato vicino all'Accademia.

« Mele deliziose » rispondono gli altri venditori, « pere cosce, uva coglionaaa! »

« Zio fascista! » sbotti. « Non ho mica ciulato una sola volta in vita mia, e nemmai con una di quelle cui s'accompagnano i cacapezze che mi sfottono, con quelle grassone sderenate unte di sudore piscettato da chiaviche di sugna, quei ricchionacci; poi la bardasce li mandano a sbattere il culo a terra tipo i cani rognosi, non senza prima squattrinargli le berte, a quei piantamalanni. »

Le donne perdute ti tirano poco; trovi che le mignotte, le disgraziate dalle facce bianche dispensatrici di tot matchette al giorno con sifilide omaggio, le odalische rabberciate, le fiche grappettate, le mambole del fango smerigliate dai magnaccia, le madame senza denti esperte in servizi alla gengiva non sono cosa per te; la loro insulsa sessualità t'intimorisce e paralizza. Meglio menarselo alla carcerata e alla manicomiale, già, porcotoio e porcanattina!

Ti mesciti le tasche cercando una palanca per comprarti il cartoccetto d'arachidi, unica consolazione o antidoto alla mestizia. Sgranocchi pensando alla tua povera vita; al tuo stoppinamento sociale. Fottiti, decidi.

« Bifolco sichinenza secco israelita » t'ingiunano gli artisti, tutti appartenenti al partito scic-nazi-mao-beat. « Cesso, sparaglione, figlio della nostalgia »

Tu non hai precise idee politiche. Ameresti il partito repubblicano, se non fosse che lo chiamano il partito degli ederasti.

« Avete avuto culo, nella tua famiglia, a non venire appesi, culo due volte, coi fascisti e con gli antifascisti. Più culo che anima » ti rimproverano.

T'allontani ferito. « Scansati dai cordoni, va'! » Mastichi semi di zucca e noccioline, mentre sul volto ti compaiono rughe amaricce.

Il fuoricorso Fofò, un metro e cinquanta intorcinato, col viso cattivo e il naso a pizza, viene a parartisi davanti trattenendoti per lo stomaco. « Stronzo stronzone stronzazzo stronzillo » sibila guardando in su, in equilibrio sulle punte dei piedi.

« Che vuoi, che t'ho fatto? » chiedi mitemente.

« Ti sputo in bocca. A te a mämmeta a pütete ai tuoi fratelli a quelle grille ciucciamanico delle tue sorelle! »

« Ma sono figlio unico... »

« Sta' zitto, dio 'e stronzol! »

Parole pesanti anche per uno semispento. Le parole. Quanto le odi, ormai. Non ti hanno fatto che male.

« Cosa stai a dire » mormori traboccando infelicità e tentando un povero propugnàcolo.

« Hai sentito, sfaccine. Dissi di quelle fregnelle da pioli di ferro massiccio, passere pompinare delle tue sorelle. »

Troppo perfino a trovarsi figlio unico. Non vorresti, ma è un'enorme mano che t'afferra il braccio destro per farlo ricadere pesantemente, gomito polso pugno, sopra la bocca che ha profferito insolenze così vili.

Il buffone

Porre i fatti e svilupparne i termini.

Conoscesti l'amore di vista e mamma di fama; fosti una vescicola fecodata non si sa come, galleggiante splendida di colori rafferma; avesti piccoli fori dai bordi spugnosi, aderisti alle pareti di una specie di sacco ed emettesti propaggini; divenisti turgido e rubicondo, il tuo cuore stimolò le ritmiche pulsazioni del torace, nuotasti nell'amnios lusingando con occhi sporgenti enfiati di umori; ti copristi di carne diafana, il cuore ingrossò articolandosi a forma di granchio, gli intestini ti si abbarbicarono all'addome; ti
118 scaldasti nel ringorgo amniotico e assumesti colori maschili.

sostanza midollare e bulbi rachidei stanziarono nella tua testa accentuatamente concava e codevole risalendo vasi ombelicali da cui tentennarono il fegato scartato e la bile d'un bel verde smeraldino.

Non travierai la tua biobibliografia rammentando che l'amore aveva pelle di donna e che tua madre faceva l'equilibrista su fili acclini, paludata in carbasi multicolori.

Tu, va scritto, eri un bottone.

L'amore doveva essere una bella cosa, ma non ti considerava, e tua madre, per così dire, si stropicciava di te. Compiaciuta di sé, languidamente accigliata, indugiava in cima alla sua precaria garitta, caccino dicooo? con levità di piuma, lisciezza e freddezza di neve, avvezzandosi allo spettacolo serile. Poi sulla pericola s'accendeva un sigaro tulto coi cerini dal corpetto d'ebure.

Facendo il bottone, ti consolava eseguire il numero di quello che bistiecia con la propria ombra.

2. Era un grande circo, il circo della mamma.

C'erano anche gli animali, leoni elefanti scimmie licorni fenici basilischi uccelli esotici e altre bestie fortunate.

Bruciò tutto, mentre l'amore, chiuso con te nel cartone, ti faceva abavare. Pativi e rapinavi stando incasciato sotto un letto a masticare nervoso la cingomina quando il tuo amore si muoveva in libertà, mirandosi negli specchi, tanto preso dalla contemplazione della propria bellezza da non accorgersi di quanto stava succedendo. Poi le urla d'allarme, insieme al trapezista del fuoco espanso, la distolsero dal bacio alla propria immagine riflessa nello specchio. Diede agli dei un gridolino soffocato dalla strizza e, vago lieve aereo ballerino, corse alla porta — naticone ballonvolanti, l'amortito — e sortì fuori nudo come una pernice, sensuolotto come le pernici che hanno i fianchi delle donne nude.

Rimanesti abbiosciato, con negli occhi ancora la visione del corpo civettuolo dell'amore.

Uscisti poco dopo e non c'era più nessuno; i vecchi leoni 119



Delle Noci, La morte del guerriero (incisione)

giacevano carbonizzati nelle gabbie fûmide, così pure le scimmie, cristianucci disseminati agli angoli dei gabbioni e torti dagli spasmi atroci dell'agonia.

I pachidermi non c'erano: scappati o condotti altrove. Gli uccelli, invece, erano tutti morti. Non avresti mai scordato il glutine dolce dei loro colori. Liocorni basilischi fenici: niente. Nessuno li avrebbe più rivisti.

La terra sotto le suole ti scottava i piedi. Vagavi pensando all'amore (uno slip sfilato, un covacciolo triangolare,

nido piatito e rassicurante) e a tua madre, la grande ginnasta, la più brava, sorpresa in pieno allenamento dall'incendio e circondata dalle fiamme.

Fuori del tendone, rannicchiato dietro la vasca di sterco d'elefante — concime per la città che vi ospitava, grandiosa e infima torta festevole —, l'avevi vista fuggire maledicendo, i lunghi capelli arrostiti.

Scarpinasti charlottesco verso i giardini pubblici e ti perdesti fra l'olibano delle piante grasse, calpestando viole, staccando dai loro gambi volgari rose scattante.

Non potevi pensarti scontento; l'incendio era venuto bene: caldo e ruffoloso il tendone distrutto a dovere, molti animali morti e, quello che più contava, eri riuscito a impregonare la tua mamma e a fare spolezzare l'Amore alla nuda.

Le pantegane si rincorrevano squittendo nei rigagnoli e sopra di te il cielo era nero con stelle rinnate.

3: Quantunque, dopo un'interrotta carriera di buffone, poi d'imbonitore, pulo e saratto per sodomitici zaggi e vicinai, occupassi l'ambita carica di cornac, ti notasti presto, impelagato com'eri nella ricerca dell'ultimo amore, della mamma eroica-elastica-ginnica-sportiva-disinvoltata, alla formazione del cui amnio, utile al vinto suo figlio alfin giunto, avessero davvero contribuito serpente lupo limaca.

Di giorno lavoravi alla sgominatura delle gabbie delle belve, innaffiavi potentemente i poli eccitati degli elefanti, strigliavi i cavallini arabi riempivi d'acqua le vaschette degli uccelli tropicali e, nei momenti autassici, spinavi con olio sulle scimmiette legate alla catena.

C'era uno scimpanzè — che dipingeva picassomartise, battezzato Vincent perché aveva un'orecchia sola come Van Gogh, estirpatagli, nel suo caso, da una zampata di leonessa infastidita dai vezzi suoi — cui cercavi d'insegnare a dire sottovoce le parole: *arte amore mamma*; nello stesso tempo, l'aiutavi a disporre sulle tele flessuose penne.

NELLA BIBLIOTECA D'ARTE
« AUTORITRATTO »

diretta da Domenico Javarone

E' USCITO

ENOTRIO

Così, figure e fatti calabresi

con una presentazione
di

Filippo Maria FERRO

L. 2.000

Edizioni CARTE SEGRETE

“Con uno stecco fra i denti...”

MICHELE SPINA

propone di*

ANDARE VERSO UN MONDO CONCRETO

*Di Michele Spina, sappiamo che è italiano, e meglio ancora del
Parte al Politecnico di Leida (dove, in anni lontani, studiò Henry
Moore). Ha pubblicato racconti e saggi in "Politecnico" (1946, con
presentazione di Vittorini), "Letteratura", "Il Bombero". L'ultimo
racconto, "Solo i porci sono rossi" ("Il Caffè", 1978), è stato presen-
tato da Guido Almansi. E' tutto? Non è tutto. Dall'impossibilità con-
temporanea di narrare alla necessità — che continua immutata e forse
immutabile a meno che non mutano noi — di narrarci, passa il rap-
porto tra meta-narrativa, post-narrativa e pre-narrativa. Ma di quale
autoironica e consapevole e-narratività? Michele Spina risponde. Il
lettore indugiare...?*

Ben Jonson suggerisce a un gentiluomo ammanierato di
frugarsi i denti con uno stecco, quando questi non trova
niente da dire. Così presentato, il gesto sembra risolutivo;
ma ci sono circostanze tuttavia, nel caso presentato da
Jonson, che lo fanno improponibile in senso generalissimo.

Innanzitutto il frugarsi i denti, così come ne parla
Jonson, è un gesto eminentemente dilatorio, privato e paren-

ietico, come chi sulla porta indugia a considerare quanto accade dentro una stanza o sala che si voglia. In questa propriamente potrebbero trovarsi alcune dame occupate a ricamare o conversare o ad altra attività sociale casereccia però e quasi intima. Forse Jonson immagina queste dame sedute su sgabelli di quercia in una positura lievemente sbieca come si addice a donne ben nate, mollemente ondulante, al fine di evitare la rudezza dell'impatto sedere-quercia, presentando al legno la cedevole ampiezza di una sola natica più tosto che il termine della colonna vertebrale alla giunzione di entrambe.

Questo atteggiamento serpentinato delle dame si accompagna a gesti propri delle braccia e delle mani, per esempio, nello spostare il peso del corpo da una natica all'altra e a congrui sorrisi. Per puntualità storica si può aggiungere che il pavimento è coperto da uno strato annoso di foglie « *sub se lovens sputa vomitus projectam cervisiam et pisciam reliquit* ». Comunque la luce è vasta e vuota: finestrate altissime ne rovesciano una quantità enorme appena ottenuta dal gioco crociato dei mullions, ma all'interno non ci sono ombre diverse da quelle che percorrono la latitudine settentrionale del cielo. L'interiorità, ma anche l'immediatezza, l'*hic et nunc*, se così si può dire, è solo un effluvio o vapore, levantesi dalla paglia fermentante, ma anche e forse principalmente l'insieme dei suoni che le dame fanno come fruscii di ravide sete, di più o meno discreti grattarsi e anche di un conversare femminesco, fluente però e fresco come il vento al tramonto.

Come il vento al tramonto, il conversare delle dame trascina il pensiero lontano dal momento, al seguito del sole sopra muri occidentali lumeggiati da albe futuribili. Le dame parlano insomma di una realtà irregolare ed il silenzio che il gentiluomo con lo stecco fra i denti si obbliga ad osservare è essenzialmente una realtà irregolare, come contrapposta a più regolari o semplicemente comuni realtà di concetti, che,

circoscritta del giorno e dell'ora, o del minuto, come per esempio il concetto di una nube torreggiante che minaccia la pioggia. Ma al di là di questa torre pesante e scura che distorce gli ultimi barlumi del sole, il velo freddo del vento continua ancora con infinite varianti lungo declivi soleggiati di remote colline con brezze svolazzi curve che ricamano l'infinita libertà del possibile.

Così il ridere delle dame sottile e volubile gira intorno agli oggetti pesanti della tradizione e dell'uso come il silenzio gira intorno alle dichiarazioni di principio quasi dicendo: *Altrove orti di carciofi nell'ombra. Altro Heaven envious of our joyes is waxen pale.*

Tuttavia il mondo concreto o la superficie di questo come comunemente appare è sempre identica a se stessa. Sommativamente si può dire, è un'estensione piatta e coerente, situata davanti agli occhi senza neppure una vera e propria circolarità, dal momento che nessuno percorre l'orizzonte con lo sguardo, ma, come la coerenza richiede, punta lo sguardo sistematicamente dinanzi a sé fino a quella parete costituita dalla impossibilità di vedere oltre; una tenda insonnita concretamente calata a livello della distanza sensibile, due miglia forse o ancor meno, a definire il lato di fondo di uno spazio grossolanamente quadrato. All'inizio di questo quadrato o forse rombo l'uomo si fruga i denti con uno stecco come suggerisce Ben Jonson. Insomma, sulle soglie del suo mondo concreto, non trova niente da dire. Che altro potrebbe fare, allora?

Ed ecco sul quadrato appaiono dame a cogliere fiori e allora si è portati a credere che il mondo sia un giardino; ci sono dunque prati, lievi declivi, quinte di alberi annosi, acque limpide, e tanti congruenti dettagli che fanno del giardino un luogo invitante o appena suggestivo. Può però darsi anche che nel quadrato entrino armigeri e che questi, grigi di tango, di barbe, lusinggiati dagli sputi di vittime trapassate, si scagliano sulle liete dame con intenti di stupro.

Fuori quinta rullano militarmente i tamburi o forse una tempesta si adopera a spingere rotoli di nubi dentro la scena.

Tavole schiodate da limitrofe baracche volano pericolosamente ad altezza d'uomo. Il silenzio comunque è finito e non è più il caso di tenersi lo stecco fra i denti, ma più tosto di partecipare alla caccia di dame, cercando di afferrare la più schiamazzosa e colorita e di cacciarsela sotto, anche per proteggerla dalla furia della tempesta imminente.

Così o in altra immaginabile maniera si dovrebbe dunque alla fine entrare nel proprio mondo che però, a quanto se ne può spassionatamente vedere e sentire, rimane pur sempre una specie di piatto quadrato. Perché allora, pur volendo questo, ci si toglie lo stecco dai denti, ci si strappa al silenzio e tuttavia si *entra*. Vediamo! forse non si entra davvero, ma si *entrerebbe* appena con un piede solo o un braccio e le spalle, nell'intento di afferrare la dama in fuga e mai comunque con l'intera persona, perché dopo tutto il quadrato visibile e sensibile del mondo concreto rimane per intero davanti a noi e non intorno a noi. Intorno, invece, e per così dire fuori scena, altre voci si intrecciano col fruscio di venti al di là da venire. Nel caso della sala, il gentiluomo ammanierato con lo stecco tra i denti che sta per entrare e non sa cosa dire cerca nella sua mente una qualsiasi notizia tra le voci che gli sono pervenute mentre ancora era altrove. Le dame a sopracciglia alzate attendono interrogative il nuovo venuto *whether from earth or hell or heaven he grows!* Nel mondo quadrato bidimensionale nel quale egli si accinge ad entrare, la più comune logica tuttavia richiede che all'ingresso si accompagni qualche rigorosa dichiarazione di principio, non la semplice citazione di ciò che vaga nella sfericità dell'universo. Regole distinte dunque e chiare come squilli di trombe a significare la presenza di un te o di tamburi per una presenza militare o più umilmente di pernackie a presentare un guitto; e così tra pernackie trombe e tamburi si situa o si pone o soltanto si affaccia la presenza dell'uomo al suo mondo.

E dopo? Che notizie per altro o che frottole egli porterà alle dame? Le loro voci fruscianti fabulavano di damaschi e di perle di arance e di melloni d'acqua e di tutto ciò che cresce orgogliosamente dalla morbida inerzia della terra fin sull'orlo della notte. Certo — dirà. E così ho navigato commerciato intaccato del resto di questa vasta ricchezza loro stesse son piene: il sontuoso pallore dei loro corpi si alluma di fertilità fiammeggiante così come loro si muovono, volgendosi dalla luce spenta del cielo alla densità delle fiamme del camino. Nei domini della sera e del vento, sono solo le mele sul ramo più alto, irraggiungibili pomi delle Esperidi acerbe nel verde dalla distanza. Presso il fuoco invece gambe e braccia, e seni e culi, distintamente però con l'ordine crescente che è tipico della realtà, affiorano al livello del tangibile con delicati rossori.

Ammettiamo invece che nella sala in cui si sta per entrare non ci siano rushes, ma tappeti, non spabelli di quercia, ma poltrone imbottite, non il vuoto di sterminate finestre, ma tende appena dischiuse su allungati spiragli di un mondo pomeridiano come « entre aç » tra esercizi su piano e violino. E dentro la sala, non conversari di dame, ma se « silken, sad, uncertain rustling of many purple curtain ». Come considerazione supplementare, si può aggiungere anche che nella sala le dame sono miopi e prudenti. La loro vista si ferma alle tazze di tè. Così non vedono lo sconosciuto che si accinge ad entrare. Più oltre, negli angoli remoti della stanza, forse topi devoti aspettano l'opportunità di un biscotto che rotoli discretamente verso il mistero della sua consumazione.

Che si può dire di un simile mondo e di simili dame? Certo esse hanno mani, dal momento che queste si vedono attualmente in moto per versare il tè, ma in questo movimento le mani non sembrano portate o guidate dalle braccia, ma accompagnate o sorrette in qualche modo dalla perseverante puntigliosità degli sguardi miopi, che come fili li sorreg-

gono nei loro voli e brevi e frequenti da un loro nido situato press'a poco tra le gambe delle stesse dame verso la vitrea levità delle porcellane. Ciò che si può dire è che si vedono mani in posizione aerea di volo e si assume che prima esse sono state in un loro luogo naturale, o che ci sia un universo delle mani, così come c'è un universo o sfera naturale dell'acqua; altrove insomma le mani sono state in un sito manesco e da quello si levano verso strati più aerei, che scaldano il loro pallore verso un ambiguo incarnato e così palpitando assumono tentativamente l'aspetto della luce che traversano.

Ora come procederà lo sconosciuto, oltre questa fase Jonsoniana dello stecco tra i denti. Intanto le figure che lo confrontano non hanno, per così dire, valori tattili o non assumono spazio dentro di sé, ma scivolano lungo lo spazio da situazioni frontali a dislocazioni anamorfiche. Lo spazio, se c'è è per così dire tutto anteriore: una distanza quasi perduta e notturna da attraversare cautamente lungo itinerari sbiechi sul filo di correnti nascoste. Solo oltre questo viaggio c'è l'orlo di ciò che si vede, il sito delle mani, del latte del tè, delle cortine: il luogo elettivo degli eventi dissennati e futili tra striscioni verticali di violino stonato e di giallo terroso. Io andrò nel mondo concreto con un salto frontale, può dire lo sconosciuto, un solo salto oltre il fosso della distanza, un salto da cavallo allenato.

Jonson però non dice se il gentiluomo di cui parla possiede un cavallo di questo tipo o se lo abbia con sé, mentre tiene lo stecco tra i denti. Forse non ci sono cavalli nel silenzio, ma solo muli o pigre bestie da guado, bestie molli se sono cavalli con occhi rotondi come meline mature di un albero stento.

«No — dice lo sconosciuto, considerando il suo cavallo — tu non sei da tanto. Andiamo dunque altrove, verso un altro mondo concreto».

E così si avviano, lui e il cavallo, e lui pur sempre con lo stesso stecco fra i denti.

Zbigniew HERBERT

STUDIO
dell'OGGETTO
POESIA



Introduzione e traduzione
di

GIORGIO ORIGLIA

con "garanzia semiologica"
di

HALINA KRALOWA

Giorgio Origlia, che qui presenta Zbigniew Herbert, è un giovane studioso italiano che lavora alla U.M.C.S., Zakład Filologii-Romanskiej (Ul. Nowotki 14 - Lublin - Polonia: indirizzo per editori interessati a Herbert, si spera (tra l'altro) e che sta approfondendo una lingua e una cultura, a partire naturalmente dalla poesia, per cominciare da quella di uno scrittore come Herbert che "significa" che fa segni cioè, nei modi della contraddizione totale che sono propri di ogni poeta, in qualsiasi società, e dunque anche nella tormentata Polonia dell'attuale difficile "transizione" ("è pressoché impossibile rintracciare le sue opere in libreria, oggi").

Ecco dunque un lavoro serissimo e documentato con ogni scrupolo. Persino, con l'assistenza di Halina Kralowa, traduttrice autorevole e linguista. Un esempio, diciamo. Gratia.

"Dopo aver attentamente esaminato le traduzioni di Herbert del dottor Giorgio Origlia, mi sento di poter esprimere un parere interamente positivo. I testi sono precisi dal punto di vista semiologico e riproducono con forza e fedeltà il mondo poetico herbertiano".

Halina Kralowa

Aperta a tutte le influenze della poesia europea (vi si incontrano echi che vanno da Dylan Thomas a Seferis) la poesia di Herbert è per altro verso inestricabilmente legata alla realtà del suo paese. In Polonia sicuramente più che da noi sono calde e indelebili le ceneri della storia, secoli di saccheggi, di devastazioni, di smembramenti cui si aggiungono i sei anni da "terra di nessuno" dell'occupazione nazista con i suoi sei milioni di morti, non si cancellano, bensì rimangono come una angosciata domanda proiettata verso il futuro, con la quale tutti gli artisti devono in un modo o nell'altro fare i conti.

« La poesia contemporanea è lotta per il respiro » scrive Różewicz caposcuola della moderna poesia polacca, ossessionato dal ricordo di quegli anni (« uomo, cifra bollata al macello » « o corpo umano / polvere stupenda ») e appassionatamente proiettato in una rivolta che coinvolgendo il passato e il presente tenta di assicurare lo spazio vitale dell'uomo futuro. Anche per Herbert il punto di partenza è l'esperienza della storia come immensa catastrofe; anche per lui vale la necessità di « dedurre l'uomo dalle rovine », in uno sforzo tremendo volto a colmare il vuoto della storia e il vuoto esistenziale che ne consegue. Anche per lui la poesia deve trasformarsi in sangue (stilisticamente tale esigenza si traduce nel rifiuto del potere magico e consolatorio della metafora), confutando la « schiacciante leggerezza delle apparenze », attraverso la creazione di una voce che deve diventare un continuo richiamo di vigilanza a difesa dell'uomo (« non per vivere ti sei salvato / hai poco tempo devi testimoniare »).

Però, mentre in Różewicz persiste fino allo spasimo la volontà di smascherare la realtà guardandola fissa negli occhi — nel senso brechtiano di rivelare i meccanismi che la determinano — (« Miei cari cannibali / non divoriamoci BENE / perché non resusciteremo / Davvero »), Herberti sconfina in una dimensione esistenziale in cui predomina il tentativo di rispondere alle dissonanze e urti della realtà mediante la creazione di un ordine interiore fondato sui valori estetici, della cui precarietà resta comunque sempre cosciente, avvertendone la sostanziale ambiguità in quanto al tempo stesso apportatori di ordine e di menzogna, il che equivale a dire: egli sa che ogni equilibrio fondato sulla bellezza è tanto più ingannevole quanto più è perfetto. Resta quindi fondamentale in lui la necessità di dover estrarre con grande fatica una qualche verità dalla minacciosa (e spesso non percepibile perché ben mascherata) realtà del mondo. Si agitano in lui tutte le angosciose domande di ogni grande poesia, in un universo monolitico e compatto che rifiuta per la stessa logica storica da cui è stato generato ogni facile mito consolatorio (indicativa in tal senso è « La mia città » che rappresenta sia l'impossibilità di recuperare la propria infanzia in senso di mito — come invece spesso accade nella poesia italiana — sia l'impossibilità di un recupero storico della propria identità violentata dalla storia, il che dà il senso di una minaccia proiettata verso il domani).

Su un fondo di radicato pessimismo, in un continuo porsi in rapporto con i morti, con l'affiorare a volte di quel senso di sconfitta storica che è l'anelito ad annientarsi nel tutto (« Versetti panteisti ») — linea di forza di tanta poesia polacca che trova la sua maggiore espressione in Lesmian —, diviso tra la spinta ad immergersi nel mondo e la sfiducia derivante dalla certezza di una inevitabile disfatta (« Vibra e ondeggia d'inquietudine / l'enorme spazio di piccoli pianeti / che come un mare mi divorerà »), pervaso dal senso della impenetrabilità del mondo (« Voce »), dalla vanità della

conoscenza (« seppellisci in una ruga la morte vicina / non le abatterai la strada con la fronte »), dalla limitatezza delle nostre percezioni sensoriali, Herbert trova comunque sempre la lucidità e la passione umana necessarie a sapere che proprio perché il mondo è indifferente all'uomo esso è portatore di una minaccia contro la quale bisogna lottare.

E' fatale che in questo tipo di poesia venga escluso l'amore come afflato lirico, liberatore e consolatorio (« Episodio »); ma proprio perché la realtà è « un'onda che dà pietra invece di un fiore » l'esistenza diventa per l'uomo apportatrice di una possibilità di resistenza morale (« sotto le beffe dei venti del Nord / innalzo porti al fragile durare »). Molta amarezza permea la poesia di Herbert, a volte velata d'ironia. L'amarezza di chi sa combattere una battaglia perduta in nome di un qualcosa che non si perde. In fondo al movimento si nasconde l'immobilità, nel ricordo il vuoto, tutto è irreversibile, la morte avanza; tutto è effimero, tutto è precario, anche la poesia, a volte semplice ornamento ma comunque, in definitiva, estrema carta da giocare in favore dell'uomo.

Giorgio Origlia

« Stiamo alla frontiera
allungando le braccia
e annodiamo un grande spago d'aria
per voi fratelli ».

EPIGRAFE

Guardi le mie mani
sono deboli — dici — come fiori

guardi la mia bocca
troppo piccola per dire: mondo

— ondeggiamo meglio sullo stelo dell'attimo
beviamo vento
e osserviamo come ci tramontano gli occhi
l'odore di appassito è il più forte
e la forma delle rovine anestetizza

c'è in me una fiamma che pensa
e un vento da incendio e da vele

ho mani framenti
posso
plasmare un volto amico
con l'aria

ripeto un verso che vorrei
tradurre in sanscrito
o in piramide

quando inaridirà la fonte delle stelle
noi brilleremo alle notti

quando si pietrifierà il vento
noi muoveremo l'aria

CIMITERO DI VARSAVIA

Il muro
dell'ultima volta
non c'è più

calce sulle case e sulle tombe
calce sulla memoria

L'ultima eco della salva
trasformata in lastra di pietra
e una scritta lapidaria
incisa in tondo tranquillo

davanti all'invasione dei vivi
i morti scendono più giù
più in basso

si lamentano a notte nei tubi del rimpianto
escono cautamente
goccia a goccia

ancora una volta si accendono
a ogni strolinio di fiammifero

e in superficie la quiete
lastre calce sulla memoria
all'angolo del viale dei vivi
e del nuovo mondo
sotto il tacco che martella orgoglioso
cresce come una tana di talpa
il cimitero di coloro che chiedono
un cumulo di terra soffice
un fiavole segno dall'alto.

COSA ACCADRA'?

Cosa accadrà?
quando le mani
si staccheranno dai versi
quando in un'altra montagna
berrò l'acqua secca
dovrebbe essere indifferente
e non lo è

cosa diventeranno i versi?
quando se ne andrà il respiro
e respinta sarà
la grazia della voce

lascero il tavolo
e scenderò nella valle
dove urla
un riso nuovo

134 sotto il cupo bosco?

L'oceano compone sul fondo
una stella di sale
l'aria distilla
pietre luccicanti
la memoria minorata crea
la pianta della città

l'asteria delle strade
i pianeti di piazze lontane
le verdi nebulose dei giardini

gli emigranti dai berretti sghembi
lamentano la perdita dei beni
tesori dal fondo bucato
perdono pietre preziose

ho sognato che andavo
dalla casa dei miei a scuola
eppure so per dove vado

a sinistra il negozio di Paszanda
il terzo ginnasio, librerie
si vede anche attraverso la vetrina
la testa del vecchio Bodek

voglio svoltare verso la cattedrale
la vista di colpo s'interrompe
non c'è seguito
addirittura non si può procedere
eppure so bene
che non è un vicolo cieco

l'oceano dell'effimera memoria
scava spezza le immagini
alla fine resta la pietra
su cui sono stato generato

ogni notte
sosto a piedi nudi
davanti alla porta sprangata
della mia città

— BALLATA SUL FATTO CHE NON SVANIAMO

Coloro che all'alba hanno preso il largo
e che non faranno mai più ritorno
hanno lasciato sull'onda la loro traccia

una conchiglia cade allora in fondo al mare
bella come una bocca impietrita

coloro che andavano per una strada sabbiosa
e che non sono giunti alle persiane
benché già intravedessero i tetti

trovano rifugio nella campana dell'aria

e coloro che lasceranno orfana soltanto
la stanza ormai fredda e alcuni libri
un calamaio vuoto e un foglio bianco

non sono in verità interamente morti

il loro sussurro trapassa i cespugli dei parati
nel soffitto abita una testa piatta

d'aria d'acqua di calce e di terra
è il loro paradiso, l'angelo del vento

sgretolerà il loro corpo nella mano
dilagheranno
nei prati di questo mondo

VORREI DESCRIVERE

Vorrei descrivere la più semplice emozione
gioia o tristezza

ma non così come fanno gli altri
afferrando i raggi della pioggia o del sole
vorrei descrivere la luce
che nasce dentro di me
ma so che non somiglia
a nessuna stella

136 perché non è così chiara

né così pura
e incerta

vorrei descrivere il valore
senza trascinarci dietro un leone impolverato
e l'inquietudine inoltre
senza scuotere il bicchiere pieno d'acqua

in altri termini
darò tutte le metafore
per una parola
estrattami dal petto come una costola

per una parola
contenuta
nei limiti della mia pelle

ma evidentemente non è possibile

e per dire — amo
corro come un pazzo
cogliendo bracciate d'uccelli

e la mia tenerezza
che non è fatta d'acqua
chiede all'acqua il volto

e l'ira
diversa dal fuoco
prende in prestito da lui
una multipla lingua

così si mescola
così si mescola
in me
ciò che signori canuti
hanno diviso una volta per sempre
dicendo
questo è il soggetto
e questo è l'oggetto
ci addormentiamo
con una mano sotto il volto
con l'altra in un cumulo di pianeti

e i piedi ci lasciano
e assaporano la terra
con piccole radici
che domani
stacchiamo con dolore.

MAI DI TE

Mai di te ho il coraggio di parlare
immenso cielo del mio quartiere
né di voi tetti che reggono le cascate dell'aria
bei soffici tetti capelli delle nostre case
taccio anche di voi camini laboratori di tristezza
abbandonati dalla luna che allungate i colli
e di voi finestre aperte e chiuse
che vi spaccate quando moriamo al di là del mare

Non descriverò neppure la casa
che conosce tutte le fughe e i miei ritorni
benché sia piccola e non abbandoni la palpebra chiusa
né lo scricchiolio delle scale dove sale una lampada accesa
né la foglia sul portone

Vorrei in effetti scrivere della maniglia di quel cancello
del suo ruvido abbraccio e del suo scricchiolio amico
e sebbene io sappia tante cose di lei
ripeto solo una litania tremendamente banale di parole

Tanti sentimenti ci sono tra un battito del cuore e l'altro
tanti oggetti si possono prendere con entrambe le mani

Non stupitevi se non sappiamo descrivere il mondo
solo con tenerezza ci rivolgiamo alle cose per nome.

VOCE

Vado al mare
per ascoltare quella voce
fra un battito d'onda
e l'altro

ma la voce non c'è, soltanto
la senile loquacità dell'acqua
un nulla salato
l'ala secca di un bianco uccello
attaccata alla pietra

vado nel bosco
dove incessante dura
il mormorio di una enorme clessidra
che macina foglie in nera terra
e nera terra in foglie
potenti mandibole di insetti
digeriscono il silenzio della terra

vado nei campi
lastre verdi e gialle
fissate con squilli d'esistenze d'insetti
risuonano a ogni tocco del vento

dov'è quella voce?
dovrebbe rispondere
quando un istante tacerà
l'instancabile monologo della terra

nient'altro che sussurri
schiocchi, scoppi

torno a casa
e l'esperienza prende forma
di alternativa
o il mondo è muto
oppure io sono sordo

ma può darsi
che siamo entrambi
marchiati d'infermità

dobbiamo quindi
prenderci sottobraccio
andare avanti
verso nuovi orizzonti
verso gole contratte
da cui esce
un incomprensibile balbettio

VIBRA E ONDEGGIA

Vibra e ondeggia d'inquietudine
l'enorme spazio di piccoli pianeti
che come un mare mi divorerà.

lancette dei secondi incastrate nei polsi
come ruote di mulino nel sangue caldo
fanno girare il vorticoso anno

• Al Nord • grida l'ago muto
• sulla corrente rapida dell'acqua scura
sotto il fluire delle nuvole e del cielo •

seppellisci in una ruga la morte vicina
non le sbarrerai la strada con la fronte
il deserto assorbirà il sangue e il pensiero

coi punti d'atomo delle chiome delle comete
costruisco una difficile infinità
sotto le belfe dei venti del Nord
innalzo porti al fragile durare.

EPISODIO

Andiamo lungo il mare
tenendo forte nelle mani
le due estremità di un dialogo antico.
— mi ami?
— ti amo.

con le sopracciglia aggrottate
riassumo tutta la saggezza
dei due testamenti
degli astrologhi dei profeti
dei filosofi dei giardini
dei filosofi dei conventi

e suona pressapoco così:

— non piangere
— sii forte

140 — guarda tutti gli altri —

tu sbuffi e dici
— dovresti fare il predicatore —

e irritata te ne vai
non si amano i moralisti

che cosa devo dire
in riva a un piccolo mare morto?

l'acqua riempie lentamente
le orme di piedi che sono spariti.

DUE GOCCE

I boschi bruciavano —
e loro
s'intrecciavano le braccia al collo
come mazzi di rose

la gente correva nei rifugi —
lui diceva che i capelli della sua donna
bastavano a trovar riparo

avvolti in un'unica coperta
sussurravano parole sfrenate
litanie d'innamorati

quando i tempi precipitavano
s'avventavano uno negli occhi dell'altro
e li chiudevano forte

tanto forte da non sentire il fuoco
che saliva fino alle ciglia

fino alla fine furono forti
fino alla fine furono fedeli

fino alla fine si somigliarono
come due gocce
sospese sull'orlo del volto.



Il pubblico segue uno spettacolo di Varetto

SCAPIGLIATURA RISCRIITA

FOSCA

187 PAGINE D'ASSENZA



GIANFRANCO VARETTO

mette in scena

Iginio Ugo Tarchetti

e

Giuliana Morandini

presenta

*G*ianfranco Varetto ho avuto modo di incontrarlo in occasione di uno dei suoi appuntamenti con Franz Kafka. spettatrice mi sentivo molto a disagio nel vedermi visibilmente separata, da un velo di plastica, dall'intrecciarsi di una miriade di sogni e di metamorfosi. Così, nonostante continuassi ad essere scettica circa la possibilità di fare teatro con dei testi di narrativa, lo scrittore che più mi sembrava resistente a una consumazione scenica (Varetto stesso avvertiva che "caratteristica delle immagini kafkiane è di opporsi

alla rappresentazione") riusciva a comunicarmi un'emozione profondamente teatrale attraverso quell'esasperata ed esasperante dissonanza tra la concretezza amara dell'esistenza e l'inarrestabile corrente di fantasie che la sottende.

Dentro a un budello ferroviario, fenestrato da trasparenze sorde, deformanti, corrosive, e immerso in un'oscurità nebbiosa, frammenti della dimensione incerta, senza spazio e senza tempo, del sogno (e dell'inconscio) s'aggravano convulsi, manicini di comica accelerata. Così riscoperte, anzi ricoperte, queste monadi alienate erano capaci di esprimere e testimoniavano, nella loro errabonda e cieca mostruosità di animazione animale, di incessante e immonda "metamorfosi", l'affannosa disperazione d'identità che angoscia i rimandi del "processo" e i labirinti del "castello". L'isolamento, la dissociazione rispetto a queste presenze larvali, parti separate di noi stessi, risultavano ulteriormente sottolineati offrendo allo spettatore l'ascolto del parlato (musiche, commenti lirici, note autoironizzanti al testo) attraverso cuffie-audio.

Lungo due direttrici non componibili ma dialetticamente comunicanti (attributi della Coscienza da un lato, dell'Es dall'altro) si snodava il tema biblico dell'"escursione" partendo sì dalla macchina burocratica asburgica (salvandone le gollonate divise) e da nostalgie viennesi (forse attraverso innesti di Roth), ma per poi svolgersi in spazi assolutamente familiari, nel mondo degli immigrati, attraverso le istituzioni di follia del capitalismo nostrano, attraverso il vuoto d'affetti degli ospizi, dei sanatori.

Il discorso di Kafka che maggiormente Varetto faceva suo era quello dell'emarginazione, della violenza spoliativa in termini di ghetti, interiori e pubblici. E non a caso, prima che con la "Lettera al padre" s'era cimentato con l'universo mostruosamente contraddittorio de "La colonia penale".

In questo modo l'assunto politico si ancorava in profondo nel dolore dell'esistenza e il linguaggio dell'incominciato

dirimpia con forza rivoluzionaria e la non spedita (forse non scritta) lettera al padre era sofferta ricerca dell'ordine simbolico, drammatica esigenza della sua attuazione.

Percorrendo puntigliosamente le stazioni del labirinto kafkiano (non solo la topografia della Praga magica tracciata da Kipellino, ma le atmosfere cruciali di tutta la vecchia Europa) Varetto ha proseguito la sua "escursione" personale, un pensiero costante fissato al "sottosuolo" dostojewskiano e un occhio attento alle cantine dei suoi giorni presenti. Denunciate tutte le mistificazioni e le sovrastrutture, cacciate tutte le sofisticazioni dal tempio del teatro, gli è rimasto come termine di confronto diretto il problema della "malattia" (nelle sue complesse articolazioni di psicologico e sociale, ma soprattutto nella misura in cui la sofferenza ridefinisce l'esistenza e le sue mancanze) ed ha deciso di rigirarselo, lacerandolo, tra le mani come un asceta medievale poteva fare con il suo teschio da tavolo.

Per il nuovo mistero da velare e svelare sulla scena questa volta il pretesto non l'ha cercato lontano, l'ha solo ripescato tra le memorie culturali dei luoghi della sua infanzia, tra Piemonte e Lombardia: la "Fosca" di Ignazio Tarchetti, un torbido romanzo a puntate colmo di maledettismi recentemente riscoperto (dalla cantina) da Folco Portinari (e da Italo Calvino).

Fosca è imbata letteralmente dal male, la malattia è la sua natura, le convulsioni di cui soffre sottolineano questo stato singolare, paradossale ed eccessivo. E dietro Fosca si intravedono le convulsioni di Dostojewskij (se ne veda anche il seguito nostrano nella Lucia di Landolfi) e di Van Gogh e infine gli eccessi folli di Antonin Artaud. L'ottocentesca commedia degli affetti e delle passioni raccoglie dunque per Varetto altri echi, altre sollecitazioni. Il modello della scienza positivista, un po' greve, di Tarchetti si aggiorna attraverso le distinzioni sottili della psicoanalisi e Varetto sa sentire la lezione del "dottor Freud" e accostarsi all'oscurità del discor-

so-lacanian e ancora rileggere Kafka attraverso la particolare chiave che gli offre Deleuze

Con lo scatenamento del corpo di Fosca si raffina in una dissociazione altrettanto tremenda ma più difficilmente palpabile. La sofferenza ruota attorno all'interrogazione sul sesso. La trama si riduce a due coppie di sdoppiamenti fondamentali: Fouca/Clara e Giorgio/Ludovico e il movimento si articola attraverso l'analisi di alcuni "nodi" di relazioni pazientemente provati nelle combinazioni secondo l'indicazione poeticamente sofferta da Ronald Laing. Le crisi di Fosca che producono assenza di coscienza servono dunque a introdurci a ciò che parla dietro la coscienza. Per questo l'assenza diventa spettacolo, "altra scena", e Varetto ristrive Tarchetti in 187 pagine di assenza. A confronto del romanzo stampato lo spettacolo ci appare come la trasparenza del negativo in camera oscura. Il teatro diventa così strumento per afferrare la scissione, la alienazione, per guardare al di là dell'apparenza delle cose. Allora questa spaccatura finisce anche per dichiararsi come lo specifico del teatro.

Questa volta prendiamo posto in un piccolo cesso, con tanto di water-closet e di catena. Un vaso da notte rotola nello spazio scenico. L'impressione è di sentirsi in clinica, d'essere immersi in una atmosfera istituzionale. Vengono in mente per associazioni diverse Joyce e Buñuel o forse, per la fisicità con cui le sensazioni sono sollecitate, la gelida e appesantita rabbia di Celine. E guardiamo, attraverso un doppio diaframma il rito che prende corpo e voce tra luminescenze lattiginose, tetra come un autodafé, morboso come una terra dove lo stupendo corrompersi e sfogliarsi dei fiori accusa la caducità di ogni vanitas.

Fosca è il perno dello spettacolo, la sua ragione essenziale. Il lettino ostetrico le è strettamente connesso/congiunto, è il suo attributo, non permette di dimenticare la malattia, ne definisce il ruolo. Da questa situazione medica viene

cui il bambino sperimenta la lacerazione, fatta l'obiettivazione minuziosa delle lacerazioni, consumata la serie dei confronti tragici come i duelli dell'epoca (come il duello che chiude il romanzo). Tutto questo dà conto delle intuizioni di base del progetto di Varetto. Ma assistendo al farsi dello spettacolo ho potuto rendermi conto di come Varetto tendesse in realtà ad un'urgenza anche più radicale e sconvolgente: quella di mettere in gioco lo stesso imite della finzione scenica invitando direttamente la stessa attrice che impersona il ruolo di Foica, la bravissima Georgia O'Brien che condivide sin dalle più intime fibre la nolla segreta della vicenda, a liberarsi direttamente, inchiodata al lettino ostetrico-psicoanalitico, della propria personale violatta senza più la mediazione e l'inautenticità del testo prefissato. Parallelemente



alla reverie di Foix l'autore-regista avrebbe potuto giocare l'altrettanto sconvolgente ruolo di conduttore dello spettacolo e di inconsueto terapeuta. In tal modo la crudeltà nel senso di Artaud sarebbe stata completa, scioccante, stupefacente. Lo spettacolo, continuamente fluttuante nella sua forma, studiato come opera aperta mantiene nelle sue forti tensioni questa oscillazione tra scapigliatura bacchica e rigore d'analisi e conferma la vitalità di questa esigenza profonda di verità, di scandalo, di scommessa. Rispetto alla plasticità di Kafka qui i veli sono anche più d'uno ma questo raffinato gioco di scatole cinesi non appare tanto discendere dalle botteghe estetizzanti delle avanguardie quanto piuttosto indicare con maggior sgoimento e dolore i gironi di un inferno interiore.

Giuliana Morandini

Biografia minima dell'Autore

Comincia ad occuparsi di teatro all'età di 17 anni, a Torino, mentre frequenta il liceo artistico. Interrompe la carriera scolastica.

A 19 anni, a Londra, è iniziato all'arte del mimo da parte di un anziano, assistendo al film « Les enfant du paradis ».

Per un lungo periodo girovaga, inseguendo diversi maestri dell'epoca. Legge Artaud, Stanislavski, Craig, Meyerhold, Dullin, Copeau, Byron, Malaparte, Pavese.

Nel '65 brevi esperienze nel teatro ufficiale italiano e immediata fuga a Parigi. Alla « Coupole » con Victor Garcia, conosce Joppolo, E. Conton, R. Allio, Laveili. Frequenta i corsi di J. Lecoq, T. Balachowa, R. Simon. Assiste all'allestimento del « Procès » di J.J. Barraut.

Nel '67 a Spoleto ha l'occasione di incontrare e servire il maestro Jerzy Grotowski. Ha ancora inaspettate rivelazioni da lui e Mecheleu, Nancy, Amsterdam. Profondamente impressionato dal suo insegnamento esce dall'Italia per brevi e occasionali interpretazioni di scarso rilievo.

Negli anni '67 e '72 è a Pescara e lavora a un Centro di ricerca sull'espressione dell'attore.

Costituisce l'ODRADEK TEATRO GRUPPO nel '75 a Roma. Allestisce « Preparativi di escursione da una lettera non spedita da F. Kafka a suo padre ». Del '76 è « Walterbranchi come stai? », teatro-musica assieme a J. Heineman.

Progetto dello spettacolo

Il romanzo di I. U. Tarchetti «FOSCA» rappresenta, nella sua lettura, un piacere perverso in quanto è riconosciuto ufficialmente «brutto».

Un piacere referente, delatorio è il suo allestimento teatrale, se quel testo lo si considera come «confidente».

Allora **TEATRO COME PERVERSIONE**

Per un Gruppo che si definisce sperimentale l'uso del testo letterario e ottocentesco rappresenta una sfida da accettare e da ribaltare in oggetto curioso guardato dal buco della serratura (attraverso).

La nostra risposta consiste nel verificare se certe strutture di stile e le conseguenti ideologie che formano i presupposti del romanzo, siano ancora valide come modelli culturali.

Ci siamo prefissi di analizzare varie fasi di un discorso che avesse per soggetto l'Amore.

L'Amore per il teatro, l'Amore tra persone appartenenti alla famiglia, l'Amore tra vittima e carnefice, l'Amore feticista, edipico, platonico, eterosessuale, transessuale, ecc.

Fosca è lo strumento-vittima narcisistico di questa osservazione. Essa rappresenta l'aspetto interno e esterno di ogni rapporto ed è il veicolo di una indagine-rifta. Fosca è l'«apparenza» di Clara, Fosca è l'«apparenza» che viene mostrata, del travesti Clara e viceversa mentre il corpo di Giorgio altro non è che la maschera, il camuffamento di un altro che alla fine si identificherà in Clara, ecc. Un puzzle? Un fenomeno di adoppiamento su due piani: quello della rappresentazione (teatrale) e quello del travestimento (vissuto). Un modo di travestire la realtà la più nascosta, la più enigmatica dell'esistenza: quella che risveglia il desiderio, e quella che l'uccide. Lo spazio scenico si conforma, emblematicizzandosi, in luogo delle manifestazioni perversi della mente, cioè in cesso pubblico.

La perversità dello spettacolo consiste anche nel «provare» gli spettatori a «resistere», a porsi «dietro il vetro» coloro che guardano la rappresentazione: non sono visti, altrettanto ciò che loro pensano e/o fanno non è prevedibile; questo stato genera disturbo, minaccia.

Dal taccuino

Ervamo felici quando...

è una continua involuzione-evoluzione tra due poli: il muro di Van Gogh e il muro di Artaud, ma l'uno è la rivisitazione del precedente, un procedimento perverso nella sua ricodificazione. Come si deve attraversare questo muro, dato che non serve a nulla sbattersi contro? Si deve minarlo e attraversarlo con la lima secondo me.

Crisi del linguaggio. Trovare un linguaggio che si rinnovi in continuazione a seconda della correlazione degli oggetti.

Frantumazione è meglio di lacerazione in Fosca.

Esasperazione di un solo lato della personalità. Immagini immagini. Minomaniache immagini. Dirò solo quello che ho visto. Spero di non farmi intendere. Non spero di farmi intendere. Forse non lo voglio e non pretendo dare spiegazioni, non pretendo giustificarmi.

Fosca deve allontanarsi, tacere, ripiegare su se stessa, svuotarsi, ornare sulla sua rimozione o cantare. Magari sarebbe bene ridotta sul divanetto dell'analista: il lettino-divano di Fosca, il lettino di Fosca e la criminalità.

Il lettino torna dentro una seconda volta con la nutrice seduta sopra: no, non seduta, in ginocchio con i due cateteri (e sono i due grandi amori).

Fosca: esistenza di cunicoli circolari in cui ogni personaggio vive mulecolarmente.

Tutti soffrono di una impotente e repressa brama d'amore.

Vorrebbero impossessarsi della forza delirante di Fosca — limitandone la sua corporeità? — Ritrificazione. Statuarietà finale. Che ruolo svolge il corpo nella condizione attuale dell'uomo? cfr. Kafka.

Tentativo di ritorno a Kafka. C'est un rove.

Fuga nel piccolo come difesa dalla minacciosità esterna. Difesa e autodistruzione? Non lasciarsi toccare, confini della persona, timori del contatto. I confini fisico-spaziali determinarli per poi perderli. *ludens mysterium*, i giochi del bambino.

Una linea bianca d'ombra da stuprare: esorcismo infantile.

Finalmente il bambino entra nel cerchio: perverso messaggero d'amore.

Bisogna costringerci a ripiegare sulla puerilità, la nostra cassa quotidiana, dimenticando la nausea dell'estetismo, o sfondare più a galla.

Accettare la frantumazione dell'esperienza. Scissione. Confini illusi. L'esterno seduce, il fuori tentatore. Sicché l'abito rosso proveniente dall'esterno attrae enormemente Fosca ma dopo ogni percosse subito regredisce indossando da sola l'abito familiare della cerimonia.

Voci sussurrate in punta di labbra, deliri acanditi, ritmi, estasi, estuosi, artifici concreti.

La luce, il sipario luminoso attorno a Fosca e effumero, traccio torrente puerile, la sferetta di vetro con neve, la grande conchiglia.

Struttura scenica e note di regia

I PARTE

Ouverture - Delimitazione dello spazio scenico.

(L'esterno, costituito da elementi non verbali e in stretto rapporto con Fosca e ne rappresenta il viavai. L'interno è lo spazio in cui si impostano i ruoli)

Un canto accompagna due donne in abito nero e un uomo nudo col viso celato che percorrono il perimetro esterno della scena e lo determinano misurandolo. L'altro spazio si va via via illuminando e rivela attori-personaggi componenti la setta-circolo: cotti in una situazione di abbandono, un dopo orgia?

SCENA 1 — Il loro risveglio, annunciato da un bambino legato su uno sgabello da barbiere, sottolinea l'assenza sociale e/o la trasparenza temporale quale tema di tutta la rappresentazione.

SCENA 2 — La Governante, in nero, occupa la zona centrale, assumendo una posizione eretta dominatrice. Sollecitata dagli altri personaggi si appropria dell'abito cerimoniale di Fosca (cleptomania) tentando di avviare il rituale.

SCENA 3 — La Governante, disturbata dal bambino che continua a ripetere il suo verso « la mamma, il mio mangiare », incanica il Colonnello e il Medico di recidargli la gola. Questo gesto coincide con il risveglio di Fosca (omicidio rimesso, negazione mondo interiore?) che canta "Jezebel".

II PARTE

Ouverture - Delimitazione dello spazio scenico.

(Due strumenti in lotta tra loro, il pianoforte esegue Busoni, il contrabbasso invece improvvisa jazz).

Fosca è fatta oggetto di attenzione da parte degli altri personaggi affinché incarni il suo ruolo (muoversi verso il suo adoppiamento) e lentamente abbia inizio il rituale.

SCENA 1 — Fosca perde il contatto con il proprio apparato e incontra Clara o la sua malattia. Le due donne esterne irrompono nello spazio rituale e ne arrestano l'azione congelandola (catatonici). Per continuare il rituale Fosca è costretta ad indossare vestiti sempre nuovi aiutata dalla Governante.

SCENA 2 — Iniziazione sessuale del bambino da parte delle due donne. (Successivamente il bambino diverrà un "messaggero d'amore" e scenderà le fasi delle "lacerazioni" di Fosca). Entrata dello "sconosciuto" Giorgio, che viene iniziato alle regole del rito.

SCENA 3 — Giorgio rivela la sua malattia (= Lodovico) e finalmente può avere inizio la cerimonia.

LABIRINTO

I° FASE

I° Lacerazione di Fosca

Fosca si "impadronisce" di Clara

II° FASE

I° Lacerazione di Giorgio

Giorgio si "impadronisce" di Clara

Ludovico 'perde' Clara
Giorgio 'trova' Ludovico

II' Lacerazione

Giorgio si 'impadronisce' di Ludovico

Clara 'perde' Ludovico
Fosca 'trova' Clara

III' Lacerazione

Clara si 'impadronisce' di Fosca
Giorgio 'perde' Fosca
Ludovico 'trova' Giorgio

IV' Lacerazione

Ludovico si 'impadronisce' di Giorgio
Fosca 'perde' Giorgio
Clara 'trova' Fosca

Fosca 'perde' Clara
Ludovico 'trova' Fosca

II' Lacerazione

Ludovico si 'impadronisce' di Fosca

Clara 'perde' Fosca
Giorgio 'trova' Clara

III' Lacerazione

Clara si 'impadronisce' di Giorgio
Ludovico 'perde' Giorgio
Fosca 'trova' Ludovico

IV' Lacerazione

Fosca si 'impadronisce' di Ludovico
Giorgio 'perde' Ludovico
Clara 'trova' Giorgio

FINALE

I due protagonisti Fosca e Giorgio, ritrovatisi attraverso il labirinto si possono finalmente congiungere come statue decadute (gessificate) nei loro rispettivi contrari.

Il testo: Tarchetti riscritto, 187 pagine d'assenza

Bambina * La mamma il mio mangiare. La mamma il mio mangiare.

* Voglio mandarvi le premizie della mia età senile. Sai mi furono date alle delle piccole pesche muscate. Ne ho mangiate un profluvio, un'orrore! Tutta quella frutta mi farà male! Ma veramente io sono ghiotta come i ragazzi, io mangio troppo, io divoroi!

COLON. Dimenticare! E' uccidersi, è rinunciare a quell'unico bene che possediamo realmente e impreteribilmente, al passato. Chè se si potessero dimenticare soltanto le gioie, forse, l'oblio potrebbe essere giustamente desiderato; ma dei nostri dolori noi siamo superbi e gelosi, noi li amiamo, noi li vogliamo ricordare. Sono essi che compongono la corona della vita.

DOTT. — Il passato è la misura del tempo che ho percorso, la misura di quello che mi rimane a percorrere. Perciò lo tengo caro, perchè mi fa fede dell'accorciarsi progressivo dell'esistenza. Un'avidità febbrile di morire affatica inconsciamente gli uomini. Chi vorrebbe tornare indietro un'ora, un minuto, un istante della sua vita? Nessuno: e pure si ama, e si rimpiange questo passato che si ha orrore di rinnovare.

* **NUTRICE** * UNA profonda sfiducia si è impadronita di me. Temo minuire il valore e l'aspetto delle mie passioni, tentando di manifestarle; temo obbligarle tacendole.

NUT — Le cause del mio terrore non hanno cessato di esistere, perché il mio cuore non è di quelli che dimenticano, ma, comunque sia, questo terrore è dissipato. Sono rimasta sola nel mondo, le illusioni che mi hanno accompagnata fin qui sono state cose vive e sensibili, le rivedo al mio fianco. Ho provato la solitudine della società, e l'ho spesso cercata con ardore, quella è nulla. E la solitudine delle passioni che è orribile! A/B, io sono nata con passioni eccezionali, C/D io non so né odiare né amare a metà, non posso abbassare i miei affetti fino al livello di quegli altri giovani. E' dunque giusto che anche le mie passioni abbiano fini eccezionali.

COL — Sì felice, sì florida, sì bella. Se tu mi porgevi quella tazza che l'età e gli affanni hanno allontanato forse per sempre dalle mie labbra, come potrei rifiutare anch'io.

DOT. * Oh dolce creatura! io sono malato, io non guarirò se non vi vedo, venite. Oh mia vita! Vieni a confortarmi. Vieni qui dove possiamo essere felici.

COL — A/B Ho preparato questa cameretta chiara, solitaria, serena, piena di sole! La riempirò tutta di fiori per te.

I nostri cuori hanno bisogno di palpitare l'uno sull'altro.

DOT. * La pietà la conduce all'amore, sarà l'amore a sandarla alla colpa. Essa viene ancora.

NUT-FOSCA — Vi amo, vi amo, ma lasciatemi. Fummo felici, ineffabilmente felici.

NUTRICE — Ho avuto due grandi amori, due amori diversamente sentiti, ma ugualmente fatali. E' con essi che si è estinta la mia gioventù, e per essi.

Ora le agitazioni profonde della mia anima, le irrequietezze febbrili della mia mente sono cessate.

O si abbandona, o si è abbandonati. Spesso contenti dell'abbandono, in questo luogo l'amore non si sente, si subisce.

— Di chi cercate, in grazia?

— (voce)

— Al secondo piano. Avrei giurato di aver già sentito più volte quella voce, di averla sentita bambino, ne' miei sogni... (un lento d'abito resta impigliato tra le due imposte della porta) io non ho più cognizione del tempo, non ho più lucidità delle mie memorie. Questi anni sono passati come un'istante e come un'eternità, insensibili, oscuri, senza suddivisioni di giorni e di epoche. Queste nostre « feste », che formano le gioie più pure della mia vita, ritornano alla stessa maniera di quando era fanciullo. Perché non ho più amato?

Sento che la coscienza in me si è confusa. Quando avrò... Sarà una storia terribile. Sarà la storia delle mie visioni, il racconto dei sogni che hanno popolato le mie notti durante quel tempo.

Ora sono ben calma e tranquilla. Una cosa mi conforta e mi inorgoglia, il sentimento della mia freddezza — perché il mio cuore è freddo, terribilmente freddo.

DOT. — In tutta la mia vita ho operato come ho pensato; con vivacità.

Io amo la terra, questa gran madre, sento le sue attrazioni

Con una specie di furore, ho il desiderio di rientrare nel suo seno.

Sì, io amo la terra questa bella terra e son certo che essa sarà lieve sulla mia fossa, quando stringerà dolcemente il mio petto colle sue braccia di selci e di radici.

COL. — Io mi sono divorato la vita, io non potrei misurare la mia età colla stregua ordinaria del tempo. La rivoluzione mi ha trascinato nelle sue file quasi mio malgrado. In questo luogo ho cominciato a gettare uno sguardo sul mondo e a vederlo triste ed ingrato; ho conosciuto quei uomini che mi hanno insegnato a odiare gli uomini e qui finalmente comincio ad amare.

NUT-FOSCA. — Sono felice di darti questo mio cuore puro ed intatto, di offrirti tutta la mia gioventù, tutta la mia freschezza. Come tu sai formare il mio cuore, ti amo e sono pronta ad ubbidirti.

Fosca canta Jezabel

FOSCA. * Portare le passioni nella solitudine è lo stesso che volerle essere dominate.

COL. — Sì felice sì florida, sì bella. Se tu mi perdessi quella razza che l'età e gli affanni hanno allontanato forse per sempre dalle mie labbra, come potrei rifiorire anch'io.

DOT. — Oh dolce creatura! te sono malato, io non guarirò se non vi vedo. Venite.

NUT. — I nostri cuori hanno bisogno di palpitar uno sull'altro. Così si muore, mi odiate?

FOSCA. — Vi amo, vi amo, ma lasciatemi.

FOSCA. — «Vi ama Lodovico». Chi è questo incognito? È giovane, bello, veramente innamorato di me?

COL. — La pietà la conduce all'amore; sarà l'amore a condurla alla colpa.

NUT. — Nondimeno siete felice, siete pazzo, vi è un uomo che vi ama.

FOSCA. — In questo a me, non ho già più altro pensiero che il suo. Mi sento bene, e ho bisogno di essere sola; andate pure.

NUT. — Son certa che passerete una notte quieta. Oh tu ci conforti santamente!

COLLOD. — Son io, Lodovico, non temete.

FOSCA. — Oh mio Dio! Si fanno tali follie prima di morire.

COLLOD. — Non pensate a morire.

FOSCA. — Dacché siete qui non ci penso più, sono guarita. Oh Lodovico io leggo nel vostro cuore, io vi adoro! Dammi del tu.

L. — Con tutta l'anima.

F. — Chiamarmi con mio nome.

L. — Fosca.

F. — Di: Lodovico e Fosca.

L. — Lodovico e Fosca.

F. — Dimmi: ti amo.

L. — Ti amo.

F. — Baciarmi. Oh Lodovico.

L. — Come stai?

F. — Bene e male ad un tempo. Tu mi comprendi. Se morissi ora sarei felice.

L. — Sarai più felice vivendo.

F. — Mi amerai se viva?

L. — Sì.

F. — Non dirlo, non dirlo, sì, dilla, dille. Taci, taci, mi dai più tardi delle bugie! Ti costringerò a dimmelo tante! Come sei bello Dio! Come sei bello! Non voglio che tu mi veda! Sono sì bratta!

L. — Non è vero!

F. — Oh non adularmi così.

L. — La bontà ti rende bella.

F. — Tu apprezzi questa bellezza?

L. — Più di tutto.

F. — Credi che il mio cuore è buono?

L. — Se lo credo.

F. — Come battono i cuori buoni? Senti il mio. E il tuo? Oh il tuo cuore!

L. — Esso ti ama. Fosca ti ama.

F. — Sognamo?

L. — Sì.

F. — Che cosa starò noi? che cos'è la vita! Oh amami, oh amami! Abbi compassione di me. Mi ami tu realmente?

L. — Sì.

F. — Mi amerai sempre?

L. — Sì.

F. — Giura.

L. — Lo giuro.

F. — Guarda i miei capelli. Ti piacciono?

L. — Sono meravigliosi.

F. — Te ne voglio dare una ciocca. Strappala.

L. — Strapparla?

F. — Sì, strappala, tira.

L. — Ma è impossibile. E poi ciò ti acciderrebbe.

F. — Ebbene, strappami un capello, uno soltanto, ciò non mi farà male.

L. — Ma...

F. — Via, è un capriccio, accontentami.

F. (urlando) — Non avete alcun principio, passate dall'uno all'altro estremo colla stessa facilità. Siete cattivo per indole. Non avete idea di dignità personale. Siete incapace di sentire una scrupola. Siete un piccolo mastro, uno sciocco. Addio.

L. — Non partire, non lasciarmi ancora, resta, resta.

F. — Ma è tardi.

L. — Ebbene, lasciarmi qualche cosa di tuo, un oggetto portato da te.

F. * Questa emozione mi ha vinto, la malattia mi riassume, aiuta temi, dovrò gridare, verranno a vedermi corri... Fosca corre...

(Fosca esce di scena, dalla parte opposta entra Giorgio)

GIORGIO — Come è bella la campagna. Questa pianura è serena come il suo cielo, lieta e fiorente come le sue donne. Che bella fantasmagoria di alberi, di fiori, di case, di paesaggi! L'orizzonte pare girare intorno a me, quasi mi trovassi in circolo magico! Vedo su nell'alto una lunga fila di gru appena visibili. Dove andranno? Vi è in me qualche cosa di straordinario, l'aspettazione di una grande felicità. « Signori, non sapete che io sono molto felice? ». Ma ho metà della vostra vecchiezza.

BAMBINA MESSAGGERO — Voglio mandarvi le primizie della mia età senile. Sai! Mi furono date alle frutta delle piccole pesche muscate. Ne ho mangiate un profuvio! Un orrore! Tutta quella frutta mi farà male! Ma veramente io sono ghiotta come i ragazzi, io mangio troppo, io divorò!

Ohi, Signore, un capello bianco!

FOSCA — Possibile! Strappalo.

BAMBINA — È veramente un capello d'argento. Perché tu lo veda e lo conservi come la data di un'epoca.

Quella donna mi ha raccontato che il primo capello bianco gettato in un lago, si cambia in un'anguilla.

FOSCA — Se potessi incontrare interamente in un giorno se tu, venendo qui la prossima volta, mi trovassi invecchiata ad un tratto... tutta bianca, tutta riposata! Come ne sarei felice!

Una cosa orribile, una raffinatezza di crudeltà mostruosa, è l'abitudine di giustizia i delinquenti al mattino. Morire alla sera non deve essere per metà sì doloroso. Ma non parliamo di questo, io amo la vita Clara, io l'arco in qualunque momento io sono felice!

* Che silenzio, che raccoglimento. Vi è un'idea che mi colpisce, io vivo adesso in un istante che è venuto migliaia di volte nella mia esistenza, e in cui non avessi mai vissuto.

CLARA — Addio per ora, o cara Fosca. Mi ami? Dammi, mi ami ancora? Non ti sarai mutata in questa eternità che ci divide?

Sai dirmi se esiste qualche cosa fuori di noi, qualche cosa che possa dare piacere e dolore?

TUTTI — Due allodole gorgheggiano nel cielo alto, sereno, stellinato. Esse si sono tanto innalzate che il nostro occhio non arriva a vederle, sono lontane l'una dall'altra, e a giudicarle dal canto pieno immobili. Si direbbe che abbiano trovato lassù dove posarsi, il loro gorgheggio ha qualche cosa di affettuosamente intimo, pare una serie di domande e di risposte. Vi è uno strano mistero di luce in quel canto.

LABIRINTO

GIORGIO (guardandosi allo specchio)

Il bisogno di essere amato è il segreto di tutte le mie sofferenze. La natura non mi ha dotato soltanto di un cuore sensibile, ma di una costituzione inferma, io non posso avere né quella forza passiva che dà l'apatia, né quella castità naturale che dà la rebozza: l'amore è il mezzo e lo scopo di tutta la mia esistenza.

CLARA — Mio Giorgio — Non posso credere a me stessa. Avere una persona cui poter dire ciò che si pensa, ciò che si sente e sapere che queste sensazioni sono discese! Prima di essere certo del tuo amore, ho voluto illudermi che tu accentrassi e avessi care le mie confidenze, ho voluto provare un'ombra di questa gioia ma sapeva bene, che io mi illudevo.

L'anno scorso aveva una coppia di canarini, il maschio è morto quest'inverno — non so come avvenisse, incominciò ad arraffarsi e tremare, a annocchiano, e non mangiar più, e un mattino lo trovai irrigidito sul fondo della gabbia. La femmina, venuta la primavera ha fatto tuttavia il suo nido con cura. Non aveva uova e nondimeno covava sempre, covava tutto il giorno, e pigolava in quel mela allietuoso che hanno tutti gli uccelli quando allevano i piccoli. Anche oggi non si è ancora ricreduta di questa illusione. Quante volte questo povero uccello mi ha fatto pensare a me stessa, e mi ha fatto piangere!

Però tu non vedrai tutto ciò, perché ciò appartiene al mio passato che ho bisogno di dimenticare. Se potessi dimenticarlo!

GIORGIO — Sì, nel segreto del mio cuore ti giustifico Ludovico. Se volendolo io potessi il tuo amore sarebbe puro. Tu vuoi amarmi come una sorella; comprendi la sublimità di questo affetto, e siffatti di non poterlo conservar tale. Ciò è tutto, in te non vi è dunque alcuna colpa.

Tu non puoi comprendere: « Mi sento felice! » questa parola non ho mai potuto né dirle né scriverle.

Bisognerà che tu mi conosca, ho promesso al medico di tuo confarti della mia vita e lo farò. Mi ha detto che posso utilizzare questo tempo nel farti il mio racconto.

Sapevi quanto mi è caro il tuo fazzoletto; lo tengo sempre sul mio cuore dormo con lui; e alzando un poco la testa vedo la sedia su cui ti sei seduto: perché non vi si siede più nessun'altra, vi ho fatto metter sopra un mio abito. Amami, Giorgio, amami, il tuo cuore non ha che a pensare all'immensità della mia miseria per trovare in sé la forza di amare. Voglio avere qualche altra particella

della tua persona. Passato tutto il giorno a sognare. Forse per ombreggiare meglio le nostre gioie e per darvi un risalto maggiore. Devo dunque parlarvi di me?

CLARA (febbre-ballo).

Quando era piccina aveva un'abitudine comune a tutti i fanciulli e di cui veniva umbrizzata assai spesso. Chiudeva gli occhi, e vellicandoli leggermente col rovescio della mano, vedeva dei ghingori, delle scintille, degli oggetti di ogni forma e d'ogni colore, delle figure, ma tutte in modo confuso, intricato, variabile. Succedomi ora intellettualmente stesso fenomeno, affacciandomi memorie mio passato. Amori, adulazioni, vanità soddisfatte, io ho provato nulla, o quasi nulla di tutto ciò. La maggior parte degli uomini amano inconsapevolmente il passato per la sola ragione che è passato, io credo di averlo caro per lo stesso motivo. (fine ballo).

GIORGIO — Ecco, Ludovico, appena oso credere alla realtà di una sciagura così grande. E' inganno suo? E' artificio anche codesto?

Non è la fede in te che mi manca, ma quella nell'avvenire, diffido non di te, ma della forza delle cose, del tempo. Confortami, costringimi a credere, non a sperare. In un amore come il nostro bisogna credere: lo sperare è nulla.

FOSCA — Tu devi perdonare le angosce che ti ho ragionate, devi perdonare le mie dubbiezze, le mie esigenze, le mie contraddizioni. Adesso col cuore calmo, conosco ciò che vera di riprensibile nel mio contegno, allora non lo poteva, lo nacqui malata.

Noi mi ricordo di un'epoca della mia vita in cui non abbiamo amato qualche cosa.

La mia potenza di affettività non ha né modi, né limiti: è una febbre, una espansione, un'irradiazione continua; posso amare tutto l'universo senza esaurirmi. E parlo di affetti, non di amore, questo bisogno di amore che perdura al violento sino dalla mia gioventù, mi trascinerà a qualche eccesso colpevole.

DOTT. — Tutti i fanciulli si affezionano ai primi oggetti che possiedono, soprattutto alle cose che vivono od hanno apparenza di vita: ma le loro predilezioni sono superficiali, mutabili, sono meglio che affetti, una affettuosa curiosità di conoscere.

FOSCA — L'intensità è invece la maggiore dote della mia, amo le cose che amano i fanciulli, ma come le amerebbero gli uomini. Ho un micio ed un canarino: non so quale amo di più. — Il micio mangia il canarino — immagina tu il mio dolore! Uno lo perdo, l'altro non lo posso più amare. Me ne corruccio tanto, che ne cado malata. Non amo le bambole, ho avvertito a tutto ciò che è vivo; amo le piante e le radici e le tramuto spesso di vaso per averle tra le mani, per vederne le radici, per guardarle bene se muoiono, poi ne conservo gli steli disseccati. Questo strano amore che ho per le piante. Mi avviene spesso di pensarvi, senza poterne comprendere la natura. (Composizione di un pupazzo).

DOTT. — Questa sera Fosca / è troppo afflitta, / ha bisogno di conforto / per protrarre / questo nostro piacere. / Non siate avidi / prolungate con l'aspettazione / la gioia certa.

FOSCA (crescendo)

L'attaccamento che sentiva per le mie compagne, / per le persone di casa, mi era spesso motivo di grandi tormenti. / Una mia nutrice che io amava assai dovette alloggiare in mia casa, e rimanervi fino a che io non ebbi toccato i dodici anni, / giacché mi era animata ad ogni tentativo che si era fatto di separazione. /

A quell'età fui posta in collegio, e mi vi innamorai di una mia compagna. / Fu una passione vera, quale non poteva sentirsi che io. / Quella fanciulla non comprendeva nulla della profondità e dell'indole di quell'affetto; / e quantunque mi rimasse, lo faceva sì freddamente che io ne era desolata. /

CLARA

Sei un ragazzo vago e leggero come gli altri, sei bellissimo ed è la tua beltà che mi trae inconsiamente ad amarti. Mi alzo di notte per venirti a vedere mentre dormi, a passo molte ore vicino al tuo letto, coi piedi nudi, tutta tremante di freddo.

Ti scongiuro colle lacrime a dirmi che mi vuoi bene, a lasciarti baciare. Ma sei senza pietà.

GIORGIO

Questa delusione non mi guarisce della mia malattia, perché mi fa comprendere che trovo difficilmente in altri cuori quest'affetto ardente che sento nel mio. Io ho provato questo tormento in tutte le sue estensioni; giacché la mia sensibilità è disegualmente ancora più mostruosa della mia fealdità. Io odio molto me medesimo, odio molto la mia disavvenenza, ma non mai tanto quanto detesto il mio cuore.

DUETTO GIORGIO-FOSCA

Allora io non ero così brutto / e se quella strana illusione che mia madre aveva fatto nascere in me / cui son d'oggi / non avesse dapprima insiegato / poi ferito improvvisamente / la mia vanità abbandonandomi / avrei potuto rassegnarmi alla mia fortuna / che non era delle più tristi, / e forse anche appagarmi. / Il disilludermi mi costò invece molti dolori. / Giunto ad un'età in cui la bellezza doveva essere tutto, / riconoscevo di non esser bello. / quell'illusione non aveva durato / che per tutto quel tempo in cui / non sarebbe stato necessario di averla.

DUETTO FOSCA-GIORGIO

Fui levata di collegio dopo pochi mesi / e non aveva ancora quattordici anni che fui presa d'amore / per un uomo di quaranta / un giudice di mandamento / un amico di mio padre / che veniva in nostra casa tutte le sere. / Allora strana cosa! / non aveva simpatia che per uomini molto attempati. / Benché giunta all'epoca della pubertà / non ero più sviluppata di quanto lo sia una fanciulla robusta / egli mi trattava come una bambina / e mi faceva spesso ballare sulle sue ginocchia / le sue carezze e i suoi baci / mi cagionavano un turbamento dolce e incomprensibile. / (salotto borghese - flagellazione)

FOSCA — Clara, tu ed io viviamo quasi uniti come due amanti.

GIORGIO — In una sola cosa Ludovico sei costante, nell'amare e nel contraddirti.

CLARA — Se io potessi amarti Fosca, sentire per te ciò che la sola pietà m'induce a fingere di sentire, nessuna donna potrebbe essere più felice di me. Perché nessun'altra saprebbe amare più intensamente.

LUDOVICO — La tua natura Giorgio è stata privilegiata, se il cielo ti ha negato la bellezza.

FOSCA — Il tuo stesso affetto, Clara, non è né sì assoluto, né sì profondo; non ha né la forza, né l'abbandono, né la continuità, né la voluttuosa mollezza dell'amore di Giorgio.

GIORGIO — E nel tuo amore vi è un non so che di oscuro e di mutabile che non ne lascia comprendere la natura e lo scopo.

CLARA — Oltre a ciò, tu Fosca, agisci, ami, come una persona inferma. Tutto è eccezionale nella tua condotta, tutto è contraddittorio: la tua sensibilità è sì eccessiva, che le tue azioni, i tuoi piaceri, tutto è subordinato alle circostanze le più inconcludenti della tua vita di ogni giorno.

LUDOVICO — Lo ha forse fatto per temperare col tuo difetto l'esuberanza pericolosa di Fosca.

FOSCA — In una sola cosa sei costante, nell'amare e nel contraddirti, e nel tuo amore vi è un non so che di oscuro e di mutabile che non ne lascia comprendere la natura e lo scopo.

GIORGIO — Ludovico, tu ed io viviamo quasi uniti come due amanti.

COL. (parla a Giorgio)

Ti conviene chiudere gli occhi, aprirli, fingere di dormire, sorridere, parlare, tacere, secondo che ella ti dica di fare. Una disubbidienza commessa con garbo può farla sorridere, ma un atto dispettoso può avere conseguenze fatali.

DOTT. (parla a Fosca)

Quando sei malata molto, i tormenti di Giorgio divengono ancora maggiori. I tuoi eccessi di tristezza e di disperazione spaventevoli: la pietà che ne sente gli lacera il cuore. Mostrati spesso assalita da emicranie violente, che ne diventi come pazzo. Lacerati sovente i capelli, e tenta di percuotere la testa alla parete, in mezzo a quelle tue urla, a quei tuoi spasmi, non ti dimenticare però di me.

FOSCA

• Sono triste, muta, annichilita. Appena oso credere alla realtà di una sciagura così grande. È inganno suo? È artificio anche questo? Io non lo so, io non so altro se non che mi sono legata per sempre a questa donna. Sarebbe già morta se io non la fossi ancora cara.



CARTE SCOPERTE



Delia Noci, la casta Susanna (olio e tempera)

Il quadro nella pagina precedente
 è del pittore
 Francesco Paolo Delia Noci

Alberto POZZOLINI

LE CENERI di PASOLINI

... epistole ai Romani ...

Caro Pier Paolo ti scrivo dall'al di qua
da questo inferno terzo cerchio secondo girone
raggrumandomi in bocca alla meglio la porca commozione
mentre ascolto compunto il primo movimento della

di Mahler e raduno le idee per dirti quello che ti su-
[Quinta
[cassa

[boh! avrai pure bisogno di un po' di informazione?]
be fammi un po' organizzare caro Pier Paolo
tanto solo non sei o non più solo di quanto eri in vita
cosa è cambiato per te con la tua morte?
famme pensa! niente niente Pier Paolo niente che conti
i neorealisti hanno continuato le loro finte lacrime
i neosperimentali i loro finti insulti di vita
e i tromboni del viver civile ci hanno dato l'ennesima

[lezione
ci hanno dato seri seri il canone consueto della morale
ci hanno detto che fare ci hanno intimato di non fare
la TV ha consumato — arisparampalo, 'sto fiato che te
[servirà

oddio oddio mi riprendono gli incubi... Un lungomare
Lumi bianchi, schiacciati. Vecchi lastrici, grigi d'umidità
tropicale. Scalette, verso la sabbia nera, con carte,
rifiuti. Un silenzio come nelle città del Nord
A proposito non l'hai mica letto l'ultimo pezzo di Biagi?
Lassa perde grondava putredine da fucillazione
prete era e prete rimane nella predicazione

e non ti parlo proprio della onesta gallina Fallaci
che agguanta i morti... oddio oddio mi riprendono gli in-
[cubi
ecco ragazzi con blu-jeans color carogna lungo le spalle
— come algerini condannati a morte. Come hai detto?

[Come
povero me non ti seguio abbi pietà pietà l'è morta
comprensione qualcosa e non gridare statte zitto t'ho
[detto

che strilli? me la volete fa 'na corona, si moro?!
si te la volemo fa Pier Paolo 'sta corona te la volemo fa
ma bella — e come fo a spiegarti? bella Pier Paolo
rosata marcia sfatta cattiva di borgata
[ma oh! vogliamo ritorna alla nostra informazione?!]
L'eletto Sanguineti vivacemente atteso che tu eri
ambizioso se così fosse sarebbe questo, un gran deme-
[rito

ed equa, quindi, la tua fine. S'egli lo concede
— e Sanguineti è un rispettabile scrittore: tutti i neo-spe-
[rimentalisti

son rispettabili scrittori — son venuto qui io a parlare
della morte di Pier Paolo Pasolini: il suo stile era
misto, difficile, volgare... Ma Sanguineti pensa che egli
era ambizioso e, Sanguineti, è un rispettabile scrittore...
Diede, quello stile, alla lingua un numero infinito
di parole, che di nuovi apporti di realtà riempirono
il vuoto senile dell'Erario: tu questa, forse, in Pier Paolo
Pasolini, ambizione? Egli esprimeva il dolore del prole-
[tario,

piangendo col suo pianto: io direi ch'è ambizioso, al con-
[trario,

chi si smorza e si umilla nel lirismo della prosa
interiore, del Socialismo bianco... Oddio oddio i miei in-
[cubi

me ne sto impappolato impaturgnato: dislombito sarebbe
meglio annasse a ripone a S. Carla porca commozione
si sarebbe meglio... e anche questa musica di Mahler
ti rode ti rode che sia tutta colpa del decadentismo?
portatemi via! aiuto! aiuto! nun me lassate qua solo!
non dico niente! aiuto! aiuto! ma nun t'a 'a prende! Lo sai
com'è questo, no? E' 'nu cafone, non tiene grazia! Su,
[tirati

sul Che fai? Non t'arreggi in piedi? Ma che, te s'è voltato
 er cervello? Ma non lo vedi come sto? Caro Pier Paolo...
 Ma quante volte ve lo devo di che sto male! Dai, dai
 portateme via da qua, nun me va de sta qua, o me portate
 via, o me ne vado via da solo! Misero Pier Paolo
 bisogna assentarsi ogni tanto dai luoghi dei Doveri
 trasumanar si certo altro che organizzar la vita
 e voi che passate la vita a organizzar non vi imperalite
 dei mie poveri vizi di forma della mia squalida impotenza
 di poeta eimarmenes e sgraziato di laido cristo edulcorato
 di morto ammazzato ormai cadavere di morto
 si pente Eco Cases face la vita: incancrenita
 riprende arruzzonita attoppata avviziata scavicchiata
 bella stiamo tutti a smiccià ma cosa? ah quae caduta
 fu quella! era l'unico modo per sentire la vita, / l'unica
 tinta, l'unica forma ora è finita / Sopravviviamo
 ed è la confusione / di una vita rinata fuori dalla ragione. /
 Ti supplico, ah, ti supplico: non voler morire. Sono qui,
 solo, con te, in un futuro aprile. Aòh, namò, che aspetti,
 papà? Te sei scordato, daje, quel che dovevo fa?

Alberto Pazolini



Il disegno realizzato espressamente da Rafael Alberti per il seminario sulla cultura spagnola

« Il teatro
 di
 Spagna »
 di Maffei

La scorsa primavera al convegno su « La cultura spagnola tra ieri e domani » organizzato a Roma dal Sindacato Nazionale Scrittori e dalla Federazione Poligrafici si è tornati a parlare del teatro italiano che alla Spagna e alla sua lotta di popolo si è riferito con « passione drammaturgica »: tra questi rari

testi, quelli di Mario Maffei. Ecco quindi l'utilità di una « scheda » maffeiana: riassuntiva di un troncone di quella « passione ». Legato a un teatro politico italiano, autenticamente popolare, in cui la parola « partecipazione » ha un significato sicuro, di rievocazione di cronache e fatti storici, con andamento epico e corale, Mario Maffei ha conservato il gusto della ricostruzione di un avvenimento sulla scena. Ma di respiro ampio. Come quando a Bologna e in Emilia (sono trascorsi, ormai, venticinque anni) Maffei era impegnato nel Teatro di Massa che riuscì a portare in scena anche 200 tra braccianti e mondine in spettacoli che riguardavano proprio la vita e i problemi di questa gente.

Da questa esperienza dovevano derivare i suoi testi di teatro politico (rappresentati) come « Quel maggio del '78 », allestito nel 1973 e di cui la nostra rivista ha riferito nel n. 25 dello scorso anno. Qui si rievoca il massacro compiuto dai cannoni del gen. Bava Beccaris a Milano per ordine di re Umberto I e del presidente Di Rudinì.

Ma ancor prima, nel 1972, Maffei presenta al Festival Internazionale del Teatro in Piazza di

IN BUCA

CARLA VASIO
all'illettore

LA RI-STORIA
DEL "ROMANZO
STORICO"

Una letterribile
per i lettori

Un pò di libertà, perché no. Libidine di fuori-libro nel dentro-libro. Come il fuori-campo, il fuori-schermo, il fuori-scena, il fuori-quinta che è già fuori-scena etc. Carla Vasio non ne parla soltanto, lo realizza. Al dibattito organizzato dal Sindacato Nazionale Scrittori presso la Libreria dell'Università di Roma (« La narrativa a una svolta? » o magari « c'era una svolta l'inenarrativa », come ha tradotto l'editore), ha richiamato un pò tutti alla passione della lingua, della struttura letteraria a partire dal libro. Lei, intanto, l'ha fatto un libro che si sviluppa in orizzontale, che ha il dorso alto, le pagine sciolte e una sola compagine per poi spiegarsi perché ripiegata (con tutte le sue pliche), da leggere di seguito e/o insieme e, meglio, « nell'insieme », etc. fate

voi, ma sì certo, si capisce (non si capisce?) fatevelo da voi, l'ilibro nel ludibrio, eccovi gli strumenti. I media immediabili da massacrare (cioè sarebbe saccare la massa? o torniamo alla maza pasta da masseria? sacre massa, quella verbale). Insomma, « la Vasio » ha costruito una macchina-per-fuggere e-da-leggere perchè ci facciamo un libro o dieci, cento, mille libri ex-machina (ibrido dalla macchina, ibridion).

«
biblia/entropia). Una proposta già proposta,
e

già posposta, perchè Milano-libri-edizioni l'ha già realizzato, questo *do it yourself* dell'letteratura. Ma a che propongono? continuare? Era meglio dar la parola alla colletteraturabilità in persona. Gliel'abbiamo data, se l'è presa: riprendetegliela.

Carissimo Gianni Toti,

la sorte ha costellato il mio « Romanzo Storico » di lettere. Perciò rispondo così alla tua domanda su quale sia ora il mio rapporto con questo libro inconsueto che ho composto più di un anno fa e perchè mai da allora io mi sia ritirata dal mondo. Ammetto subito che come scrittore non mi sono rimasti margini di incertezza per il resto della mia vita: quanto tempo comprenda questa indicazione generica ti sarà chiaro in seguito.

Da quando ho incontrato Enzo Mari che mi ha detto: « Ho uno schema di genealogia, aiutami a riempirlo di nomi » e io gli ho risposto: « No, ne faremo un romanzo », da quel momento mi trovo circondata da una folla di sconosciuti di cui andavo spiando le vicende, le in-

S. Arcangelo, una composizione di teatro-cronaca-documento, come egli la definì, dal titolo « FUTIK! », il processo di Burgos », pubblicato da « Sigaro », numero di gennaio 79. Il testo rievoca non soltanto il processo che si tenne a Burgos nel dicembre 1975 contro i sedici militanti dell'ETA, ma vuole anche presentare un aspetto della Spagna franchista di quel momento, non diversa, del resto, da quella del settembre 1975 quando altri cinque patrioti (due dell'ETA e tre del FRAP), ancora in via Franco, furono ghasttizzati con la condanna a morte. I personaggi sono veri, come veri i fatti accaduti, le parole raccolte dalla viva voce dei protagonisti e dei documenti.

FUTIK! in lingua basca significa « in piedi ». E' la testata di un giornale clandestino, stampato in basso e pubblicato dall'ETA, l'organizzazione indipendentista che da anni si batte per il riconoscimento dei diritti nazionali e per la libertà dalla dittatura franchista. E' anche una parola d'ordine, il grido di un popolo che si muove e che pone le mode drammatiche dinanzi agli occhi del mondo la quotidiana tragedia dei paesi baschi oppressi.

La documentazione gra- 167



Il processo di Burgos

fica e fotografica che illustra il testo rappresentato è frutto di assidua ricerca, di contatti diretti con i protagonisti della cronaca che appaiono e agiscono nella ricostruzione teatrale. Tutto risponde alla realtà: parole, immagini, musiche, canti, commenti, voci.

Storia
di Lamantino
e
Boccazzi

Questo interessante romanzo di Cino Boccazzi (storia di Lamanti-

tenzioni, i segreti. Non mi è stato facile insinuarmi nella loro confidenza e approfittarne con l'indiscrezione del fedele cronista. In certi casi, quando si è trattato di cospiratori o di fuggiaschi, mi sono sentita perfino il marcio del delatore. Unica giustificazione: che io stessa restavo implicata e compromessa via via che delle loro azioni dovevo riconoscere o supporre ma comunque avallare gli scopi, in questo senso componendo una trama la cui estensione superava la vita degli stessi protagonisti. Durante questi incontri ebbi amicizie e amori, odi feroci e intolleranze, mai provai pietà, come si addice ai manipolatori di destini.

Tuttavia, mentre tessevo i fili di cinquecento e più vite, trattando di Ugo Visconti, ufficiale morto alla

battaglia di Borghetto nel 1796, mi chiesi: « Forse, io ritengo che costui sia figlio ribelle di una stirpe di conservatori, che abbia combattuto e sia morto combattendo con Napoleone, contro gli Austriaci, inneggiando alla libertà dei popoli, avendo in gioventù rapita e sposata una fanciulla di famiglia ricca e dabbene, nel cui petto ardeva la stessa fiamma, assicurandosi così una discendenza che verosimilmente continuasse a abbattere i folli e degli antenati. Tuttavia, può darsi che colei lo abbia sposato prima di quel suo improvviso e magari dubitoso slancio, ne abbia poi disprezzata la memoria cercando di educare i figli nel conformismo più retrivo. Oppure, qualcuno potrebbe preferire che il Visconti, raffinato difensore della cultura austro-ungarica e della magnificenza borghese, assaporando il gusto della inevitabile decadenza sia morto battendosi contro quel Napoleone che si serviva del popolo ignorante per sostenere la propria ambizione. Chi mai può presumere di interpretare esattamente la sorte altrui? »

Così è nato in me il sospetto della delega: una folla anonima e pigra di lettori avrebbe delegato a me, come fa con ogni scrittore, la responsabilità e la fatica di stabilire la divisa dei giocatori e di scegliere il vincitore e lo sconfitto, definendone anche i meriti e le colpe, i sentimenti, le intenzioni. Mi sentii l'operatore degli straccioni, lo aborrisco, le deleghe, le procure, le abdicazioni. « Mai », dissi, « mai accetterò una parte così riduttiva. Io studierò per

no, Bongianzi Editore) è un esempio di narrativa mitologica e realistica insieme. Un ragazzo tredicenne, appunto Laminio, che non ha svolto un teorema di matematica, viene condannato a venticinque anni di reclusione in un istituto « educativo » ecclesiastico. Questo luogo è una sorta di campo di concentramento, che per certi aspetti e certi rapporti ricorda il Mussi del Giovanni Tolu, non a caso la formazione di Boccazzini è di stampo veterocattolico veneto, come egli stesso dichiara. Ma il libro è ricchissimo di originalità, di una continua inventiva goyesca, con un gusto dell'fantastico e il desiderio di non risparmiare nulla, che indicano la personale partecipazione poetica dello scrittore alla costruzione narrativa che va creando. « A metà pranzo tutti vestivano. Arrivava padre Pisto col bustone. « Mangiate ancora? » urlava. « Non sprecare il ben di Dio. « Mi fa schifo », gemevo. « Ti capisco » rispondeva comprensivo padre Pisto. « Mangia il venticello del tuo vicino, vedrai, è più appetitoso ». Questo brano, che ho citato, è solo uno dei tanti momenti esemplari di un romanzo tutto da leggere in contrapposizione come espressione di un ri-

finito integrale da parte dello scrittore, che ha fatto l'esploratore, e alpinista provetto, tutto per un dichiarato bisogno di solitudine. Invece, la caratteristica sociologica che esprime il romanzo è quella di una istituzione omocentrica e omogenea, in cui l'abbruttimento è epico e insieme decadente. Ma sopra tutto, questa specie di Giuridino dei supplizi, rifiuta ogni possibilità di isolamento individuale. D'altronde, una tradizionale mediazione cattolica fra l'uomo e la divinità, impone sempre la presenza di un terzo, come espressione di un momento comunitario. Quando avviene in positivo, costituisce il cemento creativo di una vita sociale, quando si esprime nella negatività, come in questo romanzo di Cino Boccazzi, è il mezzo più sottile di prevaricazione, in confronto al quale le brutalità e le emblematiche scivole dell'ambiente sono solo delle logiche conseguenze.

Va sottolineato anche il pregevole uso del linguaggio, in Boccazzi sempre teso all'essenziale, personalissimo, anche per un certo uso della punteggiatura, descrittivo e onirico, ma attraverso la mitologia del fatto, della immagine, concreta fin a essere repellente. Il

loro le regole del gioco, ma saranno loro stessi a giocarlo ».

Dovevo quindi ridurre ogni vita ai cardini del suo svolgimento, ricorrendo che la nascita e la morte sono i soli avvenimenti determinati, i soli presupposti inevitabili che ci concernono, il lavoro che facciamo è la sola qualifica esteriormente riconoscibile, tutto il resto è arbitrario e opinabile, può restare segreto, e spesso equivocabile, può essere superfluo all'identificazione. Dissi agli eventuali lettori: « Sono forse il vostro servo? Non starò qui a comporre una palude di ipotesi. Vi darò soltanto una struttura per ipotesi fertile di supposizioni, feconda di dubbi, pullulante di scelte. Affaticatevi su un episodio, compromettetevi per una preferenza, confessare una intenzione, accanitevi e abbattere i nemici o gratificate gli amici fino all'abbiezione del più losco nepotismo, proteggete i deboli o giustiziateli, blandite i forti oppure abbattetene la loro tracotanza: questo è affar vostro. Voi che spesso eludete la responsabilità della vostra stessa vita, assumetevi ora l'impegno per sette generazioni di creature, fino a quell'unicum miserabile e nudo, biblicamente coperto di sangue e feci, che nascerà nell'attimo in cui il libro sarà finito di comporre, di cui voi da alcuni secoli avrete preparato la situazione. Tutto questo avrete fatto non nell'arbitrio generico e allusivo della fantasia sbrigliata, ma dentro la ferrea struttura del reale, fissate le condizioni primarie del nascere, dell'agire, del morire, che io stessa vi trasmetto ».

Davanti a questa richiesta di impegno a svelarsi nelle proprie scelte, forse i miei interlocutori continueranno a rarefarsi e infine a scomparire. Ma io ormai godo di una vita senza esitazioni: ritiratami in un eremo, lontano dall'abitato quanto basta per non subire distrazioni, tentazioni, indugi, dedicata ormai a una vita monacale, riempio senza riparo schede innumerevoli con le innumerevoli ipotesi di vita attribuibili a ognuno dei personaggi, sempre dovendo tener presente la consequenzialità degli insiemi. Sono certa che questo mi prolunga la vita: per centinaia di anni giustificherò la mia presenza nel mondo dimostrando ai giudici che l'opera non è ancora compiuta. In realtà è un'opera interminabile. So di aver raggiunto così l'immortalità: non quella fatua e fittizia della fama, bensì la durata della carne prolungata oltre i termini consentiti, trascinata avanti nel tempo reale dai movimenti della mano che riempie schede su schede con la traccia di tempi fittizi.

Per questo ti dicevo all'inizio che come scrittore non ho più margini di ozio né dubbi sulla giustificazione del mio lavoro simile ormai all'onesta professione dello scrivano raccogliatore di confidenze. Troppe vite ormai dipendono da me, insieme alla mia propria.

Puoi considerare che questa sia la giustificazione per un libro non conforme, oltre a un commiato dal lettore conformista, che ha forse ragione di rimanere tale.

Carla Vasio

bellissimo romanzo filosofico con una visione di ragazzi giovani e cacciati dal mondo, vestiti in divisa, che camminano fra mucchi di neve, nei quali qua e là sono disseminate delle croci. Così, la grande tra dell'autore si risolve in un bel momento di poesia.

Fabio Doglicher

La scultura di Scaccia tra visione e passato

L'arte, non ci si stanca mai di ripetersi, non si può certo considerare un « *hobby* conclusivo » per pochi fruitori, ma processo, progetto, ipotesi e verifica, in buona sostanza procedimento, tanto più che questo suo « divenire » ha preso una costante accelerazione con l'inesistibile, progressiva e formale entropia critico-negativa che caratterizza la stessa arte così come caratterizza tutti gli aspetti muditi del « progetto ».

Paolo Scaccia, strano ve gli artisti ancora si a dirsi vive a Bari dimostrano di figure idillache da civiltà con

radina ricche di «razione», povere di «ragione» e di «intelletto», sulla scia scoppiante dei mostri sacri di una figurazione meridionale (o meridionalistica obsoleta) che — oggi — « magari fosse stato anche ieri fa il gioco reazionario di chi vuole che si contempli e si collezioni ma che non si ragioni e non si coinvolga. In sostanza che non si costruisca. Giovani come Scorsia, invece, ragiono e costruiscono; il loro dispetto è anche necessità d'imporre autocritica nel « lavoro » costruttivo del procedimento artistico. Critica radicale storia delle cose e non storia-ciano da museo, certamente non contemplazione civiltaria, o rigetto degli idoli. Scorsia avventi agli altri proprio nell'imporre al sintagma semplice della « elaborazione di un « discorso strutturale » il senso e l'interrogativo centrale impostato sugli accidenti antropologici. Ecco una rivista (magari una seduzione ed una sommossa!) che gli fa onore, ancor più onore perché la combatte in silenzio e perché alle parole preferisce il lavoro sull'alabastro del tavolo da vivisezione anatomico e da autopsia della realtà. Ci siamo! Forse ne diranno bestemmie

IN BUCA

Polemoperaiorologia

Sulla selvaggeria della letteratura

Una lettera di Mariella BETTARINI che replica alla nota precedente il suo articolo sul numero 30 di « Carte Segrete ». E una postfazione redazionale

Care « Carte Segrete »

Mi è concessa una replica/chiaramento dopo la pubblicazione (sul n. 30 di « Carte segrete ») del mio articolo sulla « letteratura operaia-selvaggia »? Sì? Allora ci provo. Il mio prefatore (giannitoti? tutto lascia presumere di sì, e ne sono lieta) parla, nelle sue brevilluminanti righe iniziali, tra le righe, di « colpa del complesso intellettuale » da contrapporsi, chissà, a un'innocenza dell'intellettuale » da contrapporsi, chissà, a un'innocenza dell'intellettualità

stessa, ma questa volta operaia, appunto. Lungi da me un'illusione di questo genere: nel parlare in breve della « moda » cultural-operaistica io ho poi fatto preciso riferimento, si badi bene, non a intellettuali travestiti da operai ma a due **operai-sul-serio-che-fanno-letteratura**: Brugnaro e Guerrazzi. Senza né idealizzarli né mitizzarli, ma soltanto e semplicemente prefigurando non un avvento di operai-letterati (etichetta equivoca come preti-operai) bensì **anche** e soprattutto di operai veri che parlassero finalmente in prima persona di loro stessi: il che, se non altro, taglia (e gli sta bene) le gambe a quell'intellettuale che volesse/voglia ancora (appunto, per il complesso di colpa suddetto: questa volta sì) farsi portavoce e surrogato di operai, intellettuale-compagno (loro) di strada, mentre sappiamo ormai tutti benissimo di essere noi stessi "proletari della penna", sfruttati dal capitale e dai suoi **mass media**, manovali delle idee (degli altri), e così via. Insomma, volevo dire (anche se poi non l'ho detto, o sì tutto lo lasciava capire): siamo stufi dei Balestrini e dei loro accomodamenti/accomodamenti operaistici e siamo tutti attenti alle **opere « di base », « dal basso » di operai autentici**. Questo non significa affatto « chiudere in una sua particolare letteratura » la classe con la quale — dice giustissimamente il mio prefatore — « viviamo in contraddizione ». Significa, al contrario, denunciare in fretta la etichetta tutta borghese e falsa di « letteratura selvaggia » (fa tanto « mito del buon selvaggio », no?) per

proprio perché va contro la logica delle ceneri imponendo la propria civiltà anziché farsi governare da una civiltà che ha fatto e fatto male la storia di questo Mezzogiorno.

Con la sua tecnica della costruzione e della ricostruzione, del volume che si incontrano e si conflittano, con la sua tematica di spazi che si frangono e si ricostruiscono in altri spazi, Paolo Scaccia riesce ad infrangere il privilegio accordato all'uso plastico della scultura o alla scultura tout court, riuscendo a porci all'esterno della funzione d'artista, direi agitando come artista, quindi non atteggiando direttamente i modelli convenuti, ovviamente non ripetendone la produzione « in generi », autoprodicandosi uomo e fatta ma alternativo.

Così svolge una critica radicale cercandosi e cercando le vere possibilità (è disposto a ritornare indietro e rifare tutto, a distruggere, tanto è vero che il vero tema di Scaccia resta la distruzione delle masse e delle materie per andare « alla scoperta ») di una autobiologia «diversa», finalmente — cioè — la materia come soggetto, non cercando però assurde novità espressive, bensì una inespugnabile lacerata

e lacitante ed una metodica illeggibilità. Per i meridionalisti obsoleti, per i «cantori» dell'aria del contadino che soffre e del gallo che canta mentre la Murgia è solitudine amara è troppo: uccidetelo re, perché non si col perché è un disacrato loco... E' proprio questo il ruolo di Paolo Scorcja: non collocarsi, non valersi collocare, lavorare duro, non tacere: esser giovane e con la storia che conta, la storia fatta da coloro che vivono con la pietra, con il fango, con la «mulata», con l'argilla, che nel «cocco» volgare mangiano e bevono e magari si agitano dentro miseria e volontà e forza rivoluzionaria. Una scultura nuova per l'uomo nuovo perché — Scorcja ragiona per «dozzanti» — se l'uomo non dovesse rinnovarsi e con le sue mani, non vale essere né artisti, né scultori, né poeti proprio perché non c'è prospettiva politica.

Semmai la Murgia Scorcja la prende come soggetto, come contesto, la lotta, la ascesa, la lotta, ne fa armi affilate in mille e mille dimensioni, taglienti, ne costruisce volti identici a quelli degli abitanti di mondi di negritudine e pericoli di miseria e di sottovalutazione. Semmai la

non sostituirla con un'altra, bensì per farci marxianamente piccoli (che non vuol dire «complessati» ma realisticamente subalterni e seguaci di fronte al nuovo che avanza, se avanza; anche questo è da vedere. E' da vedere se la letteratura operaia non ricalchi spesso, invece, proprio la «voce del padrone»). Il che soprattutto vuol dire senza specularci sopra, senza portare la cultura operaia come un fiore all'occhiello (questo lo fanno i buoni borghesi paternalisti, gli intellettuali, radicali illuminati, che si sentono tanto rivoluzionari se firmano l'appello X o se proclamano il dissenso Z). Senza fare in ultima analisi, come bene dice il mio prefatore, della letteratura della classe una letteratura a parte, un ghetto, un mito, per renderla innocua e per vaccinarsene ancora una volta.

La difficoltà dialettica che deriva dalla divisione del lavoro (che vorremmo vedere abbattuta) non deve impedirci di essere realisti: il che vuol dire dare a noi stessi, intellettuali-manovali (penso qui, perché no, al nostro quotidiano lavoro manuale-mentale per condurre avanti una rivista di cultura «di classe». Salvo imprevisti) quello che spetta a noi stessi, e ai manovali-intellettuali (ma anche questa è una formula ambigua) quello che a loro spetta, senza colpevolizzazioni da parte nostra, senza aureole sui loro capi, senza antagonismi, senza paura d'iscavalcamenti a sinistra (questo soprattutto), bensì lavorando il più possibile insieme come scrittori-compagni, dalla base verso la base, senza isterici sessantottismi di ma-

niera, senza contrapposizioni né gare di competenza ma denunciando ogni volta quei falsi compagni (loro e nostri) che dell'operaio fanno una bandiera per coprire lo sporco delle proprie false coscienze.

Grata dell'ospitalità, cordialmente saluto.

Mariella Bettarini

Questa volta postfatore della «replica-chiarimento, nonostante questa conferma le obiet-tazioni (col frequentativo).

Le confermerà anche il lettore, se avrà la pazienza di confrontare, se penserà che ne valga la pena (ma la vale, la pena, nel 1975, di confutare ancora queste indefinizioni?

Forse sì, se corrono ancora dietro gli ob-bligi. Basterà che riflettano all'uso che Bet-tarini fa nel termine «operaio».

La nostra compagna scrittrice fa «preciso riferimento, si badi bene (e badate meglio, ma sì) non a intellettuali travestiti da ope-rali ma a due operai sul serio che fanno lette-ratura... Come si possano scrivere oggi fra-seggi come questi sembra quasi impossibile, e vuol dire (vuol dire, c'è volontà di dire, sen-za soggetto) che l'inconscio è proprio strut-turato come un linguaggio poco sorvegliato e consapevole, non culturalmente ma politi-camente che poi è la stessa cosa. Perché, se ci sono due uomini che sul serio fanno let-tatura si deve precisare che sono operai?

Perché è strano, perché è fuori norma e re-gola e consuetudine di classe (condizioni di)? «Senza né idealizzarli né mitizzarli» (excuso-tio non petita...), non solo prefigurando o-perai veri (altrove scrive: «autentici») che parlassero finalmente in prima persona di lo-

Murgia. Scorcio la ri-presenta ed in forma certamente più vera e drammatica e denun-ciante di tante parole poetiche ricche soltan-to di non-storia. I mi-nisteri di Puglia (si è tutti un po' borboicici) potrebbero organizzare una congiura, forse fa-rebbero meglio ad or-ganizzarla presto: que-sto artista taciturno parla già troppo!

Scorcio sa bene che il nostro arcobaleno la nostra epoca è caratterizzata dall'enorme progresso della scienza (della scienza), dalla prolife-razione complessa e continua e critica e dinamica dei linguaggi che finiscono per di-ventare veri e propri gerghi, veri e proprie mode e correnti pre-senti in una area di articolazione iniraducibi-le perché non vi può essere, e giustamente!, comunicabilità. Ecco! allora reagire a questo pseudouniverso schiabi-de e soprattutto spe-rando in un destino di convergenza e proprio di quelle arti (quelle che pratici) sottratte alle rigide istituzioni, tentando così di fare interagire aree seman-tiche, iconiche, espres-sive, diverse, riconqui-stando un ruolo di di-scusso antropologico globale, totale, una funzione neo-umanisti-ca.

Si prendano i cubi che si frantumano, le steli

che si innalzano liti e rigorose in materia di cemento e verso un cielo di cemento in un contesto di cemento, o le strutture in ceramica, sfuggenti e pure solide, eleganti e pure rozze, strane e pure « certe », negative e pure concrete e visive... sono la testimonianza diretta, la verifica del progetto che poi diviene « nuovo progetto » e via via ancora fino ad un punto sicuro di crescita-zero. Il varco. L'opera definitiva però riceverà la sua verifica decisiva in mezzo alla gente e quando coinvolgerà delle stesse emozioni e delle stesse rigenerazioni critiche autore e fruitore, quando sparirà il « fruitore » e resteranno faccia a faccia autore e coautore: essere nella società. L'iter di Paolo Scorta già presuppone il rimando alla verifica sociale dell'arte ecco perché ci permettiamo di parlare di progresso per il tramite della visione.

Certo è che di fronte al cancro vistoso e putrescente costituito dal mass-media e di fronte alla iconografologia indiscriminata scientifica, contaminata, eversiva e rovescio di questa tanto celebrata civiltà dell'immagine (ma solo civiltà di chi impone le immagini in giro di giostra e puzza di

ro stessi «... Ahì, shì... ma che cosa sono queste?

Esigenze sociologiche, da inchiesta? Non si parla di letteratura, cioè non di informazione? Non si parla di conoscenza, cioè non di cognizioni?... Nessuno ha di sé l'immagine più giusta, neppure gli operai... Quale sottile razzismo sta dietro questo « non idealizzare, non mitizzare », dietro questa ricerca di patenti di « verità-autenticità » di appartenenza a una classe? Come se fosse un fatto razziale, la classe, o non una convergenza storica di energie e fenomeni e incoerenze sociali e consapevolezza politico-culturali. E' come quando, scoprendo in un certo gruppo di persone che si comportano in un certo modo un certo numero di ebrei o pollicrosse o signori con la fronte alta o le labbra sottili oppure con « le man callose e il volto abbronzato », se ne trae la conclusione che quei « tipi » umani si comportano così e così perché sono così e così. « Opere di base », « dal basso », « di operai autentici »...

Ma che cos'è la « base »? Il « basso », evidentemente...

E gli intellettuali che si menovalgono? « Menovali », com'è evidente dalle conseguenze logiche... Ahinci, ahivoi, ahitutiti!

Amici e compagne Mariella come è quant'è fondo l'alienazione linguistica!!! Quanto siamo « selvaggi »...

MOZIONI ANAPOETICHE DI "SIMBOLI OLTRE"

di Gio FERRI

Analisi di una collana
« fuoreditoriale »

Sebbene si debba riconoscere allo evento la promozione del linguaggio, l'evento in sé non si iscrive come designato, né tanto meno come significazione. « Non parla più di quanto se ne parla o di quanto se ne dica. E nondimeno appartiene strettamente al linguaggio, lo frequenta al punto da non esistere fuori delle proposizioni che lo esprimono ». Come sostiene Deleuze. Se ciò è vero, dello evento eversivo non sarà recepibile l'universo sedizioso — il totalitario **andare a parte** — l'accadimento non si porrà capovolgitore nella sua pienezza, quando non sarà detto da un linguaggio che lo esprima in **necessaria** relatività eziologica. Un linguaggio correlato a fattualità sovrastate non realizzerà l'astanza dell'evento innovatore. La porrà semplicemente come accidente di una continuità sostanzialmente non controversa. Tuttavia il codice strumentale dovendo sottostare alla prassi comunicativa non si trasformerà sincronicamente all'evento senza scardinare i nessi della trasmissione contingente. Non si evolverà, di conseguenza. Se non nel tempo, sfruttando dapprima solo inefficaci capacità ostensive. Che richiedono pur sempre una minima iniziazione. D questa condizione si av-

baracconi e bestie da fiera domenicale esotica) si è formata una stratificazione-incrostazione che procede parallela all'abitudine di atteggiamenti massificati. Si può (e si deve, direbbe Scorsia) rompere il cerchio imposto dai costruttori di feticci e dai piazzisti di « merce ». Rompere il cerchio dell'alienazione.

E questo perché v'è la convinzione in questo giovane scultore pugliese che la sculttura è « una trasfigurazione semiologica di tutti gli accadimenti antropologici del nostro tempo senza ignorare la civiltà che è « a monte », senza negare le radici della nostra cultura popolare (che è e si ritrova nell'impegno), ma necessariamente negandola, straniandola per poi ricostruire dall'azzerramento dell'equivoca un oedipe di significati umani, più popolari, più politici, perché più politici, accompagnando il senso della « rimonta » storica combattendo su materiali poveri ed al fianco dei miserabili, con la moralità dei miserabili senza complacerli, senza oleografie offensive della condizione della gente meridionale. Scorsia vive a Sud e continuerà a soffrire manomettendo le argille del Sud.

Mazzali,
Poli,
Sangini,
all'Alberico
« off »

Mentre le voci di una generazione in rivolta, si penita alla cosiddetta « scuola romana », trovano una loro classica misura, il filo della sperimentazione già ci conduce oltre, verso un orizzonte ancora più problematico: « off », dove le categorie stesse dello spazio e del tempo teatrali sono messe in discussione. In questa stagione l'« Alberico » (che non è propriamente un teatro, ma vuol costituirsi come nodo delle iniziative culturali del quartiere Borgo-Prati) ha testimoniato ampiamente degli interrogativi di un'avanguardia che si dibatte tra l'impotenza riconosciuta del mestiere tradizionale e l'incertezza di alternative.

Con attenzione abbiamo seguito in questi anni il Patagruppo e l'opera del suo regista Bruno Mazzali. Un di scorsio lucido, circospice, ben individuato nello stile, coerente nello sviluppo. Non ci sorprende quindi un suo aggiornamento deciso, vitale, anche provocatorio.

vantaggia — è noto — l'establishment. Per depauperare l'emergenza corrottrice, e ricondurla alla norma. La servitù del codice rispetto alla eventualità preesistente può riscattarsi solamente in un sistema autonomo e apragmatico. La cui operatività possa esprimersi in alternative immediate. Questo è il sistema della poesia. Al quale presiederà pur sempre l'evento relato, ma nella sua accezione simbolica, non fattuale. Congiuntura che a sua volta non manca di pericoli — non dissimili da quelli già osservati — se non si realizza in aree diverse dai territori simbolici rassodati.

Discorso ovvio per molti aspetti. Ma non altrettanto pacificamente accolto nella pratica creativa (o meglio pseudo-creativa) e dalla critica maggioritaria.

Perciò Alberto Cippi, presso l'editore Giovetti di Mantova, ha ritenuto di dare spazio — in una di quelle ancor rare operazioni di esoditoria altra — a alcuni tentativi di uscire dalla logica conservatrice di una codificazione ormai insignificante. Con connotati — ove sia possibile — non eterotrofi rispetto agli sperimentali: sovente esclusivamente e superficialmente segnici delle avanguardie storiche. « Simboli oltre » è il titolo, appunto, di una collana il cui programma si è già espresso in alcune plaquettes significative.

Attributo comune dei volumetti finora usciti è l'intervento ritmico-spaziale della parola tipografica nell'ampia impaginazione. Si instaurano così, subito, contrapposizioni semantiche consistentemente intensive.

Una inquietata suspense esplorativa in cui si referenziano noumeni sradicati paradossalmente dal **nous** abituale e alienato. Richiamati frequentemente in coagulazioni materico-verbali, segnaletiche di intenzioni utopiche indotte dall'insofferenza storicizzata dell'uomo contemporaneo — occidentale e decaduto.

In particolare, Giorgio Bellini e Flavio Ermini con « **o d n** » assumono posizioni indicali di un intervento fortemente trasgressivo nell'ambito di un impegno politico radicale totalizzante. La parola si evidenzia spesso pluriacrosignificante, purché lasciata nel suo contesto. E' nocivo citarla qui isolatamente. Quando, invece, nel flusso dei versi e delle pagine — le rotture sillabiche, le concussioni provvisorie il discorso nelegfo, rivela la complessiva capacità di rompere il fatto e il discorso. Oltre i residui artifici paratattici. In una globalità aggressiva e evocante.

Simonetta Molinari in « **hurta** » adduce le tracce rarefatte di una rabbiosa dolorosità. Una propria **assenza** nel mondo. Ove gli altri, i più, vogliono porsi illusivamente, con protervia insipiente, come **presenza** sopraffattrice. « A lungo mi sono uccisa/masticando anelli/e mi diceva come mi volevo male... ».

Rivisitazione della tragedia e dell'impotenza in una sensitiva surrealità. Agitata dalla parola che giunge da un **topos** lontano e sterile. E parla scontroscritta giustificata ma inani: « **...pars destruens** della colazione all'inglese / ha seminato ovuli di violenza / non bastano stelle-anaconda e verbi... ». E suicidi, ancora, affilati

« **Solitaire**, **solidaire** » (la frase è già di per sé nodo di senso) è, più che una vicenda, la storia di come una vicenda possa venir cercata e provata e costruita e infine smarrita nell'ambiguità in agguato ai vari livelli dell'operazione drammatica e nella stessa inevitabile confusione tra teatro e vita. Sei personaggi in cerca di identità (come teatrali e come persone) si dibattono attorno all'alienazione del « provare ». Per la verità in scena ne compaiono solo cinque (Daniela Beza, Antonio Obino, Marco Del Re, Pippo Tringali, Francesco Turi), il sesto rimane assente e conferma un'impossibilità di confronto con l'altro. Oltre a un continuo scambio di ruoli e ad una esasperante iterazione su un dettaglio della partitura che non si riesce a superare (l'esoterico linguaggio di *Tel Quel* scandisce il ritmo, sul palcoscenico c'è la violenza e c'è il delitto e questo delitto è anche di continuo compiuto, sino alla nausea, è il segreto stesso del teatro, si dichiara come la sua forza).

Lucia Poli individua in un taglio della « commedia » di Balzac gli elementi di disgregazione, « **drammatici** » per conflitto e contrasto, del sistema borghese.

La scena è liberamente ricavata da « La matrigna » e ricostruita in modo d'avere di per sé senso compiuto e di gettar luce su un groviglio esemplare di sensuali. L'inautenticità e la mistificazione dei rapporti in questa famiglia tra Luigi Filippo e Secondo Impero si collocano naturalmente nella dimensione del « salotto » e il salotto diventa emblematico di una visione del mondo, luogo dove si incontra il silenzio.

Secondo un artificio scelto da molti artisti figurativi nelle loro serie dissolventi, Lucia Poli (coautrice del testo, regista e interprete) dopo aver fedelmente rappresentato l'ambiente, il « salotto buono » in originale, mobili compresi, lo disarticola, lo seziona, ne scopre le foderie e in alcune ne spazzava il discorso, sottrae per incantesimo alcune comparse e dalla progressiva afasia di una situazione ossessivamente ripetuta sa trarre effetti che non mancano la comicità; sino a che tutto si riduce al rito del servizio il caffè. Con intervalli di giochi e di pause d'infanzia, il balocco borghese è smontato e grottescamente rivela la sua aridità e il suo niente, sotto gli orecchi e le chinagliette. Il sacrificio

quando « ... ci distrugge / nervino ci fa di sale / mano dolore / no più gabbie di tortore inferocite / mano follia... » Comunione e dissociazione, come strumenti complementari, reinventati per una argomentazione della nullità.

Dove più apertamente « la scrittura dunque si agisce e mette in scena la propria fisicità sottile » (così nota Cappi nella prefazione) è in « **Albero genealogico** » di Giorgio Guglielmino. La intensiva scansione ritmica predomina l'abilità iterale di sentimentalismi dispersi. Che perdurano in dilatate sovrimpressioni retiniche oltre il biancore allucinante della pagina. Ma va ascoltata anche nei grumi asindetici la percussione cataclistica tra i tempi lasciati dalle parole: « Oltre io tu non sabbia non / il ci non so che capisci / molto sto vorresti che riscaldera che / partire già venire cosa le dietro / per pensando o farò mie un / non seriamente meglio non braccia mondo / farsi voi fuggire penso per sé... » Uno svolgimento viscerale interminato, espanso attraverso una sorta di **dubitato** presuntiva dissimulata. Per ipotesi reminiscenti. Nella disarticolazione di ricorsi analogici ritenuti in associazioni retoriche incentivanti.

Per completezza di informazione si dovrà accennare anche al volumetto (« **L'appartamento** ») pubblicato in « Simboli oltre » da chi scrive questa breve nota. La scheda editoriale redatta dallo stesso Cappi è esaurientemente indicativa degli interessi dell'intera collana: « queste stanze marciano il crollo delle strut-

ture che le reggono: ogni elemento del suono, del segmento, dello spazio, scrive lo scompaginamento dell'immagine borghese per corrodere il mito repressivo delle relazioni formali... ma non si dà rivoluzione, almeno nel messaggio estetico, senza effrazione dei codici della significazione... qui (si) deborda oltre la persuasione del senso espresso e (si) destina il verso all'istanza utopica... Almeno così pare, appunto, a Cappi.

La collana ora si fa sempre più esigente e attenta nella ricognizione delle regioni poetiche della infrazione. Il prossimo volume sarà di Gianni Toti «Dodici per il poetariato». A riproporre, in sincronia con le pre-(pro)-messe editoriali, la collisione tra topia politica e utopia linguistica. Si annunciano inoltre lavori di Franco Verdi e di Turati e Campi.

Siamo quindi in progressione di istanze promozionali negli intenti di recupero dei valori ipersemanantici del linguaggio. L'esigenza della sua liberazione — autonomia agibilità — nell'ambito comunque di una rinnovata presa di coscienza generale. Anzi la fiducia in accadimenti autenticamente rivoluzionari. Che non vogliano annullarsi nella obsolescenza delle stesse, proprie, istanze affioranti — storicismo tanto vero quanto periglioso — da premesse superate e superabili nel processo di cognizione. E la *poiesis* utopica è tramiante.

Gio Ferri

Il salotto, i superstiti si incamminano per i sentieri indefiniti del surreale, del dada, del metallico. Oltre ai mobili si sfanno le persone e amaramente si tenta un recupero rispetto alla dissociazione e alla devianza. Sono all'ultima questa spettacolo domina sospesa come nel bellissimo momento in cui Lucia oppone, in un prezioso monologo, il lirico erotismo di Ginsberg a quanto di squalido e oggettivante accade vicino a lei.

Un acuto raffronto propone Donato Sannini tra le strutture della lirica moderna e i metodi del teatro sperimentale. Partendo dalla posizione critica di Friedrich e intercalando brani riguardanti il personale sofferito amore per il teatro (con autolezione, s'intende), Sannini offre letture di Apollinaire, Peveri, Eluard, Jitroex, Lorca, Guillen, Ungaretti, Montale; e, contemporaneamente, dietro un velo alla Perlina, muove un arabesco gestuale, svolge un discorso le cui figure si punzano inscrivere nei corpi, nel libro del loro movimento e dei loro rapporti, nelle loro armonie e disarmonie. Così, dall'universo del cam-

le, dei frammenti, che il sapiente gioco delle luci afferra gradualmente nella penombra, risultano alla fine, spogliate con candida lussuria e nitide, le certezze della poesia. La creazione e la sua magia si ripetono: « chi? Dio? la poesia? misteriosamente... »

Giuliana Morandini

Sessanta protagonisti
di una « piccola epoca »

NEW MORALITY NELL'ARTE INGLESE DI OGGI (1960-1976)

di Domenico CARA

L'operazione inglese che Milano ospita al Palazzo ex-Reale di Piazza del Duomo, è specchio e commento dell'organizzarsi in arte (e processo d'identificazione, storia, fiaba, incarico investigativo, simbologia e fotografa della realtà, e chissà quante altre immagini o idee convergenti e divergenti) degli artisti inglesi dei nostri anni.

Gli eventi procedono per rapporti conflittuali silenziosi, provocazione elegante, rappresentazione il meno letteraria possibile, posizione intellettuale precisa, per più aspetti eterogenea, senza giullarie o schizofreniche e idiote leggi dell'**happening** premeditato, o magie faticose dell'assurdo. La ricostruzione che essi rappresentano, della visione inventiva, ha una sua spogliata dimensione critica; nasce da alcune negazioni colorate dell'America ovvia, dalla fuga delle sue nevrosi contemporanee, riazzerà una **condition humaine** troppo osterna di confronti, di meschinità esecutiva oltreatlantica, e propone una dimensione

Spatola
si accorge
diversifica
e...

La franche ineffettuosità, la « giuntura cillida », ciò che può forzare il vuoto penumatico fra significato e significante, è il risultato del « diversi accorgimenti » o tagli veri e propri operati dalla parola nella stratificazione istituzionale ortodossalmente catafratica

autonoma, catalogabile comunque in un contesto necessario di fare arte nuova, dinamismo plastico, spazio di combinazioni pubblicizzanti, metamorfosi ironiche di forme espressive nella serie delle stesse « performances » e delle « expanded cinema ».

Insieme formale e esistenza di attualità, recupero e rifrazione di significati e di destini complessivi, riosservarsi sul gusto (e il culmine) di una comunicazione oggettiva del dramma e del ludo dei fatti e dell'uomo nel mondo dell'isola, insieme a quegli incanti e disincanti (sagome, ambigue fascinazioni, presenze di tonalità, percezioni di sviluppo, rivelazioni astratte) filtrati non leggibilità araldica, ma anche spettacolare all'intorno della loro stessa coerenza di campo.

Gli adescamenti, nella categoria del mass-media, hanno inizio dall'età dei Beatles che si riconosce come uno dei momenti fondamentali (e aggressivi) del risuscitamento inglese più recente, delle azioni costruttive che hanno nella Pop Art un momento assoluto di reddito mentale e di autodecisione, della qualcosa in questa esposizione si compie un inventario nuovo, immutabile, non ancora invecchiato e, direi, assai resistente, correlativo di grado superiore di altre esperienze europee, delle quali qui si ritrova l'*humus* e il segno di un'intensa radice.

Una rappresentazione che continua secondo riassunzioni morfologiche e azioni attive e allegoriche, biografiche e artifici descrittivi, direi professionali, di stimolo visivo, che

della lingua. Il dato emergente di tale operazione sembra essere la neostruttura non subito identificabile, la ricodificazione della decodificazione disseminata ma già da molto tempo statica e struttiforme.

Il recupero e l'accumulazione poliva dei processi associativi della sintassi hanno respiro, clima e iconoclastia provvisori, « ronzio » buckettiano e mellifluido nevrotici.

È molto giusto ed evidente, all'autore non importa nulla di esprimere; ciò che gli preme è conoscere (micro-realisticamente l'oggetto, registrare anche l'irilevante, ricomporre previa squallori, ma non certo per tentare obsolete conciliazioni. Un lavoro nel particolare, da estetologo sensitivo e oculuto, eclettissimo, che di necessità, metamorfosa in poeta, filologo, guru « scriba non si sa quanto disincantato, clinico e malevolo.

Ciò che è sicuro, comunque, è che lo scrittore (nector, compilatore), senza denunciarsi pragmatico e attuando motivazioni e induzioni — talvolta di piglio traumatologico — riesce anche ad essere, a suo modo, ideologo, e

quindi a suscitare presa di coscienza, provocare scelte, svelare abitudini, frustrare vedute e volontarismi.

Abbandonate le dimensioni estratte dell'estetica idealistica, e frenato lo scarto dalla norma, il testo fa funzionare intensivamente il linguaggio e lo potenzia proiettandolo verso nuove aree di accrescimento. *Fonti e corollario* da occupare per tanti altri lucidi e scuri formati.

Fortemente individualizzato da un lato e quanto mai aperto, fedele e oggettivo da un altro, il *libretto* spazioso coagula infine in un molle paradosso autorizzato dall'interno monologo proliferante la corretta semanticità del significato fuso nel significato a capriore in trasparenza, con la tentazione di « rassicurare », con vanità terapeutica, la tensione del processo operativo di una poiesis che, dopo avere cercato le prove per condannarsi o autonegarsi, ritorna, con affanno non disgiunto da un patetico ottimismo della volontà, la spirale dell'assenza in cerca di una (qualsiasi?) conoscenza di sé e fuori di sé.

hanno lasciato da parte la mimesi sia pure inconscia (e tetra) di una qualsiasi *action painting*, e non è ancora dogma architettonico sereno e sistematico di trasformazione e reinformazione possibile del mondo. Non si tratta di imitazioni simultanee, relegate allo schema e al senso di una particolare suggestione tematica riportata alla ribalta per storicizzare le ambizioni di *Situation*, con la quale due mostre del 1960-1961 avevano indicato i momenti di chiarificazione e istanza del fare una certa arte in Inghilterra, ma di come si sono portati al grado di verità delle loro invenzioni, sostanzialmente ridestate sullo spirito d'indeterminatezza delle mozioni precedenti, e quindi sulla loro stessa disponibilità interiore nei confronti degli anni e dei pregiudizi (vinti) di una collettiva assenza nei riguardi dell'arte cosiddetta « contemporanea ».

In questa rassegna però si trattava di rimettere in causa quella esperienza e di antologizzare sull'effimero e il mutevole, l'aspetto più cospicuo della coscienza del godibile e, senza altro sulle possibilità storiche che essa aveva nel salto di qualità che fa sempre il potere della storia.

Sono presenti infatti almeno una sessantina dei suoi protagonisti, forse molti, alcuni senza dubbio sacrificati, altri presenti per una serie di ragioni quasi segrete che presiedono sempre in una mostra di larga entità rappresentativa, al cui montaggio lavorano in molti studiosi e direttori di musei, artisti e gruppi fissi, galleristi e uomini di fatica, nomi fantoma-

tici e personaggi risaputi, maestri e allievi, i quali promuovono lontano dalla loro terra un attendibile resoconto anche dei complessi fisici e organizzativi, quasi punto centrale di un successo, della qualcosa gli inglesi sanno tutto, e pertanto non risparmiano alcuna piega pigra della loro volontà.

E' un modo (e una posizione) esemplare per fare cultura, una maniera aneddotica della loro solennità divulgativa: gli inglesi abbandonano a casa i loro drammi e li portano nella società l'entusiasmo delle iniziative, una *new morality* persino parodistica ed efficace che gli italiani — nella speranza dello scambio — dovrebbero imparare per realizzare una perfetta osmosi (non soltanto di linguaggi, materiali, confronti, speculazioni concettuali, metodi di comunicazione visiva, e così via) con le altre civiltà, con la qualcosa muta soprattutto il divenire della loro personalità umana, ed è come un agire per la vita e la storia nel tempo specifico della loro possibile divulgazione.

L'osservatore del panorama potrebbe però subire stati di confusione, dato che i movimenti linguistici riappaiono qui e là deformati dal convulso o ascettico gioco delle posizioni e, più che queste, dal rifiuto tutt'altro che uniforme del percorso, anche se gli allestitori hanno concepito l'itinerario con un quasi convenzionale assetto di verifica, perché le presenze abbiano una funzione insieme ai loro monologi gesti creativi e di composizione.

Un senso più chiaro dell'avventu-

I conti con le pagelle di Pizzuto

Più che di narratori, padre putativo di una generazione, certo vagante in una notte piovosa, di poeti dell'antico trionfo, Antonio Pizzuto, nato a Palermo nel 1893, autore di *Signorina Rosina* (1956), *Si ripartano* (1960), *Ravenna* (1962), *Pagine 1* (1964), *Sinfonia* (1966), *Testamento* (1969), *Pagelle I* (1973), pubblica ora, in un volumetto di fustina anche troppo preziosa, con nuovi frammenti riuniti sotto il titolo vagamente pedagogico di *Pagelle II*. Si tratta di venti piccoli testi di scrittura ipersintetica e acuminata collegati ai primi venti di *Pagelle I* a formare un corpus unico e chiudere ancora più puntualmente le caratteristiche di uno scrittore, unico in Italia, il quale ha voluto levigare la scabra superficie delle cose con la linea dello scetticismo filosofico, dell'esperienza onirica, della memoria

più riduziosa e nominale. Suoi strumenti sono lo specchio cavo e deformante, l'escursus parodico eppure incantato, il catalogo intimo e l'interrogatorio esistenziale all'epifania magmatica.

Thanatografia è opera di totale umanesimo, le «pagelle» vogliono connotare, con una prosa distillata e come raccolta in mucchietti di cristallo salino e saporoso, sfaccettato in innumerevoli stampi e prismi, la realtà effettuale degli oggetti più disparati, casuali, gozzardiani e kitsch; e, nello stesso tempo, definire la metamorfosi o l'irreversibile mutazione umana, programmare i dati di una rivoluzione tutta intellettuale, agitata, impietosa e infinita, non dando scampo a chi continua a credere nella fissità del codice comunicativo.

Non devotamente frastuono e gestita da chi avrebbe potuto attivarne il grande potenziale innovativo, l'opera di Fizzuto rischia oggi, come in precedenza toccò a quella di Gadda e sta ora succedendo all'Horcynus Orca di S. D'Arrigo, di essere adottata dal potere più astuto, clinico e illuminista, che stampa e vende ad alti costi e, limitando qualitativamente il proprio mercato, conosceva nel campo della letteratura

ra si ha quanto si incontrano condizioni di analogia con i nostri artisti, e quanto le insute ambiguità di certi emblemi strutturali, in fondo fanno parte di quel discorso generale che la società d'oggi detta agli artisti di ogni continente e qui si prova l'attinenza del riscontro, il romanzo e la essenza di una umanità tra cose inutili e diagrammi unitari, aree di riferimento naturale e rilievi di superficie e prospettive con giardino, insieme a prosaici nessi (o delusioni) della sopravvivenza, rivistati per un controllo il più universalmente possibile, per rendersi conto del contributo che l'arte dà oggi (e sempre) agli stessi temperamenti individuali e paradossali che stanno in spazi distanti da essa.

S'ignarda intanto con simpatia la figura (e l'opera) di **Kenneth Martin** presente — e in armonia con la sua età — con i ritmi essenziali delle cinetiche proposte sul procedimento e lo spettacolo del *Caso Joe Tilson* e *Peter Blake*, *Antony Caro* che lega al carattere costruttivo il ricordo della Brianza in 15 opere, di una sua *Veduggio Sound* sempre più variata e relittuale.

Anche **Eduardo Paolozzi** è qui conosciuto, e il suo nome derivato da famiglia italiana. **Bridget Riley** è una notorietà dovuta alla Biennale di Venezia, così come **Richard Hamilton** per una mostra a Milano del 1968. **Patrick Caulfield** è una presenza suggestiva che fa pensare al nostro *Adami*, **Richard Smith**, ricordo del 1972, promuove azioni di equilibrio ed elegiache: ha un rapporto sommerso e

deluso con la realtà, comunque accolta nello spessore del suo carico esistenziale. (Jeremy Moon è presente con una disoggettivazione geometrica di forme continue, ma la esperienza si è chiusa per sempre in seguito a un incidente motociclistico avuto nel 1973 come è accaduto a Pino Pascali)

Phillip King non è certo nuovo tra noi con una fisica che accoglie la proliferazione della luce nella costruzione scolpita. William Turnbull è personalità di notevole prestigio nello stile delle sue simmetrie. Ma ci sono vari esponenti che traducono in arte l'invenzione di un universo prevalentemente utopico, nella scena e nella tecnica della pittura e della scultura e con un accordo, potrei dire, dialettico il complesso delle relazioni « alternative » ormai comunemente denominate: **Minimal art** e **Post Minimalismo**, **Arte Concettuale** e **Land art**, **Arte Teoratica** e **Arte Povera**, **Body Art** e **Information Art**, **Art-as-idea** e **Post Object Art**, ecc., il tutto consentito nei termini di una retorica culturale che mima l'istanza e la misura immaginaria di codeste proposizioni iconografiche, congetture d'oltranza, codificazioni (illocuti?) di dilatazione liberatoria nei confronti della società pseudo/civile e repressiva, quanto mai pessimistica, spaventata e incompiuta.

D'altra parte codesti aspetti espressionistica fecondazione del Futurismo, il quale ha concepito le possibilità del suo continuum attraverso un'impostazione spettacolare delle forme unite di far poesia, spettacolo, fotografia, films, architettura e mu-

ra ogni proposta autenticamente estensiva. Quali sono le linee originali, e quindi rivoluzionarie, del discorso piazziano? Prima di tutto l'accesso e programmatico antidealistico che rifiutando una pretesa « naturalità » della lingua ne afferma invece la sostanziale « artificialità » artigianale, e quindi una conseguente « sensibilità », la quale, liberando il linguaggio da regole e cauzioni, lascia spazio a tutta una serie di polisemi e moltiplicazioni semanticosintattiche. Se ne deduce che, così come nessun codice può essere stabile se non vuole scendere prima o poi nella propria reificazione, anche quello della lingua ha bisogno continuamente di riorganizzare la propria materia al fine di sfuggire all'integrazione e alla successiva repressione. Ma tutto ciò è anche ovvio allorché ci si rende conto che la letteratura, quando è creativa o, se poco piace la curatura idealistica del termine, quando ha interesse alle soluzioni di continuità, non è altro che una « richiesta di bisogni » e uno sviluppo del senso, e fame comunitaria, voglia di cambiare se stessi e trasformare il mondo aggregandosi nuovi sapori.

Come funzionano, in *Pagella II*, gli elementi del testo? Si può tes-

fare la seguente illusione: essi sono struffi a un mosaico di molti pezzi luminosi disposti sopra un dipiano dove funzionano a luci alternate, talvolta sostituendosi reciprocamente o, non di rado, sopprimendosi per poi ricrearsi entro inedite microstrutture conoscitive, di collaudata pertinenza letteraria, pro-pedeutica al Mito.

XXVII (Fiaba con allusione criptica all'episodio d'Ulisse che fugge dalla caverna di Polifemo); XXXVII (Candida testolina incalciata, fenomenologia sarcastica degli amori di Glovet; XXVI (Verso tentativo di materializzare una fiaba che non è solo degli elementi naturali ma dell'esistenza); XXX (Il salto, indagine sull'estraneazione umana, sul mondo che perde spessore per compimersi nella mitologia feudale siciliana); In attori astratti e kafkiani, riconoscono le filonome potterose di un barone e della sua amante prigioniera nell'inaccessibile cordolo); XXVIII (Il portacenere di cristallo, immersione nel fulgore di oggetti trasparenti e come percorsi da una disfatia freddezza minerale); XXV (Firasid, ascolto del passaggio dalla vita alla morte); XXIV (L'ogni, scrittura torrenzialissima che scandisce se-

sica, con sparsa ricreazione interdisciplinare, sintesi di fruizioni e di appropriazione esorcistiche (o proselitistiche) di accessibilità repertoriale sulle incertezze di un'epoca.

Sono i più giovani inglesi che improvvisano la commedia, che continua nell'Ottagono della Galleria Vittorio Emanuele, insieme alle proiezioni in una sala del Palazzo, con lo humor di Gilbert & George, il Gruppo di « Art & Language », Richard Long, Keitt Arnatt, John Stezaker, e altri che drammatizzano (con ludo lessicale, didattica, contrototemica, sculture vive, scherzo adatte-abile) argomenti sociali, pubblicità, pornommagini, istanze teoretiche, meccanismi di sapienza critica, fissati con inevitabile empirismo regolare, informativo, svritto con articolati e stupefatti gradienti di monito e ironia tautologica.

La figurazione — nei consueti sop-palchi dell'abilità pittorica — è rimasta a Londra e nell'Isola, non avrebbe prodotto scontri né riscontri documentari, o avrebbe riscoperto la sua impotenza e il contrasto con la nitidezza di concepimento e di racconto rappresentativo della società sospetta, e pur disinteressata alle progettazioni allegoriche perché eminentemente politica.

Se riappare su certe catastrofi elusive, etichette d'ironia, contenuti anti-borghesi, non si combina con le vecchie urgenze formali e di sogno col segno e col colore, connessi all'evocazione e allo spettro di un mestiere pazientemente riprodotto, o è estratta dagli abbruttimenti collettivi, dalle pause di individualismo, dai block

notes di una conturbante nozione di deserto, dalle immagini **standard**, corrispondenti all'autre che celebra se stesso (ineliminabile) nella cronaca di tutti, tra stereotipi estetizzanti, divertiti e falsi, ipocrisie intrecciate alle fittizie invenzioni di libertà e alla satira irregolare, consapevole delle paradossali evidenze.

Sulle varie nozioni di « linea inglese » con aggiornamenti e somiglianze, impiegate forse inconsciamente con i dettati internazionali, l'Arte inglese di questi ultimi sedici anni della nostra storia riporta all'interesse milanese (e italiano) un censimento puntuale e un'occasione propizia, concreta e sistematica.

Perché mancano **Henry Moore, Sutherland, Chandwich, Roger Hilton e Barbara Hepworth** (questi due morti di recente) e qualche altro, lo suggerirà Norbert Lynton che ha introdotto uno dei due cataloghi editi dall'Electa editrice di Venezia, così il perché di qualche nome in più. Ma non è un trucco la premessa sulle presenze o le assenze, bensì un genere di lealtà storica (o utile pretesto) che i più non si chiedono quando si tratta di conoscere gli indirizzi estetici che scaturiscono da un ambiente diverso. Gli interrogativi — se mai — si assiepano su certe legittimità (o blasfemie) fraintese, che gli ingenui vorrebbero poter considerare « arte », in un'immersione sentimentale nella sua sorte residua, che tra l'altro, ha escluso per sempre certe sue esegetiche putridità subculturali (e inemotive): aspettano di distinguere.

Domenico Cara

quenze omiche misteriose abolendo posticamente la realtà epidermica); XXXII (Thamnia, « callida giovinezza » vestita di bianco, simbolo di gelosia, armonia della fine, metro di contemplazione estatica delle differenti forme della morte).

Antonio Pizzuto è un autore cui quale bisogna ormai cominciare a fare i conti: non basta più, se si vuole avere un'idea esatta della letteratura novecentesca, continuare a percorrere le strade tradizionali, ottimisti che e asettiche, indicate dalle antologie accademiche.

S. L.

Almanach
di Shakespeare
and company
n. 2

E' il secondo appuntamento, questo che Giuseppe Recchia dà a un pubblico internazionale, nella dimensione di una letteratura in movimento; oltre a un importante bilancio quan-

Dallo « Studio
BALAZS BELA »
all'avventura

AUTOIRONIA ROMANTICA del WESTERN d' UNGHERIA

NEL WEST
della

putra

Gabriella SZEKELY intervista

György SZOMJAS regista di:

« Fischia il vento sotto i loro piedi »

to a contenuti, nei numerosi autori presenti, l'interesse dell'operazione sta nella contaminazione di un discorso culturale d'avanguardia, quale lo stesso Recchia propone introducendo l'Amanaco.

Proprio per la ricchezza, la vastità dei contributi, che richiederebbero una analisi approfondita, l'identificazione della linea culturale dell'opera va ricondotta a questa pre-

"Film per tutti" o "film per pochi"? Chi fa i "film per pochi" li fa per tutti come chi fa i "film per tutti", e magari il risultato è sconcertante (raramente). Da Bertolucci a Szomjas, la preoccupazione del capitale culturale sembra tendere alla stessa curva: il pubblico così come è oggi, non come deve essere o come non deve essere. E così il western è arrivato anche in Ungheria, con tutte le sue specificità e generalità o genericità. Capitalismo cinematografico privato o di stato: il referente sembra uguale. La rivincita post o meta-bollywoodiana è inquietante.

Noi non siamo né vinti né convinti dal "film per tutti", che ignorano le conseguenze della divisione sociale del lavoro e del consumo, la realtà culturale di classe e tutt'altro. Però non possiamo che interessarci a ogni esperimento di autocoscienza critica dei fantasmi che frequentano gli schermi, anche nelle società non-capitalistiche. Specialmente quando tentano la giustificazione del tentatino con l'autoromanza, una sorta di coscienza critica e metalinguistica. Per questo pubblichiamo, senza ulteriori interventi, l'intervista di Gabriella Szekely con György Szompat, il giovane regista ungherese uscito dal prestigioso Studio Balázs Béla e che al suo primo lungometraggio, quasi improvvisamente, sceglie la via del film di matia autoromantica. Come documento di una crisi e di una rimpatrie: e magari anche di un possibile accoglimento critico della contraddizione vera fra cinema per tutti e cinema per pochi e cinema per pochi capiti di pochi.

nessa. Si tratta di un atteggiamento fortemente polemico verso l'organizzazione della cultura, così com'è in Italia: Rocchia vi vede un processo di capitalizzazione della parola, per cui da bene di consumo, essa diventa da noi merce di scambio. Cioè un qualcosa di storicamente circolante, ma senza nessuno potere di comunicare una qualunque specie di godimento, a meno che non lo si identifichi con quello di un possesso precario. « Stato di riposo - stato di sonno » sono le definizioni che Rocchia trova applicabili alla realtà culturale italiana, nei confronti di una « parola » alternativa.

Ma alternativa a che cosa? Al proprio status culturale, che si identifica con quello, tristissimo, dell'intellettuale medio italiano, questa specie di manovratore ubriaco, che, nonostante ogni sforzo, non riesce mai a stracollarsi, tanto leggera è la sua inutilità, negli attuali canneti dove germogliano i bambini della produzione artistica? Al « sistema » di una comunicazione culturale, che troppo spesso interroga se stessa, compiaciuta dei propri miti, al punto di confonderli con la realtà? Oppure a una situazione che investe la poli-



lica culturale, a parole innovative, alternativa appunto, di « laboratorio » (San Labora, torto; se ci sei batti un colpo!), nei fatti corporativa, dedita alla difesa dei campicelli più o meno concimati coi cadaveri degli emarginati reali della cultura, che non sono quelli cui di questa cultura — per ignoranza o per suggesta popolare — non gliene importa niente, ma coloro che, desiderosi di gustare i frutti del numeroso Orti Parrusi trasformati in serre sottovetro a rapida crescita, si vedono sbarata l'angusta porticina (piegarla fin a terra è indispensabile) dalla quale si accede al posticino riscaldato, dove germignano, etichettate, le specie più inutili di piante parassite. Insomma, nella cultura italiana di oggi, si sta creando anche l'alternativa all'alternativa, alle scelte nominalistiche vanno opponendosi le operazioni culturali. Quando, però, questa realtà venga spaziosamente confrontata con la situazione culturale di altri Paesi, non pochi filtri vanno adoperati, affinché la verità del confronto non venga distorta dai condizionamenti, che le varie aree culturali, e le diverse stratificazioni intellettuali all'interno di

György Szomjas ha finito il suo primo lungometraggio intitolato: « Sotto i loro piedi fischia il vento », il pubblico ungherese può conoscere il suo nome dai titoli di documentari. Insieme a Gyula Gazdag e a Ferenc Grunwaldsky per anni ha diretto lo « Studio Balázs Béla » (presentato questo anno alla Biennale di Venezia). E' qui che ha preparato anche, come film per il suo diploma, nel 1968 « Amore di studenti », e in seguito « Bella come una fata », « Viaggi di nozze », e « Studi »; nello Studio per Documentari il « Ballo Anna a Füred ».

DOMANDA:

Molti, che conoscevano le sue attività documentarie, ora si meravigliano che per il suo primo lungometraggio abbia scelto il genere del film di avventura, il western.

RISPOSTA:

E' solo un'impressione che io mi sia allontanato dal documentario, — in verità nel raccogliere il materiale, scrivendo il soggetto, ho svolto un lavoro molto simile ai preparativi di un documentario. L'azione del film si svolge nel primo terzo del secolo scorso, è una storia di briganti. — Abbiamo fatto approfondite ricerche sul tema, esaminando non tanto materiale letterario quanto studi etnografici.

Abbiamo dato peso all'autenticità sia dei luoghi che degli ambienti e personaggi. Con questi mattoni di autenticità abbiamo montato il film, in definitiva il suo mondo di favola. In fin dei conti, anche nelle strutture della favola contadina si tratta di qual-

cosa di simile: nelle storie naturalistiche montate da elementi vari sentiamo di draghi, di principi incantati e nello stesso tempo questi esseri favolosi si muovono in un ambiente decisamente rustico. Gli elementi reali con un grande salto creano così un mondo irreali, il mondo della favola.

DOMANDA:

Nel suo film si parla del passato storico ungherese; lei poco fa menzionava come schema di struttura il mondo della favola ungherese. Il genere scelto, il western, però, suppone un fondo storico-sociale tutto diverso; un altro carattere di conflitti presentati nel film.

RISPOSTA:

Tra i film d'avventura il western è la forma più pura con i segni più elaborati del proprio stile. Probabilmente perché la maggior parte dei film di avventura sono stati fatti in America. Non credo che questa drammaturgia sia attaccata a tutti i costi al folklore americano.

Per questo io ho voluto cercare lo specifico del nostro mondo cui si potesse adattare quel « genere ». La situazione di base scelta non è lontana dal punto di partenza del classico western: una forma di vita libera, sciolta, quasi nomade, basata sul pascolo del bestiame della « puszta »; questa forma perde terreno intorno ai pastori si recingono i campi, si scavano fossi, si costruiscono canali, la agricoltura si fa capitalistica. « Quelli della puszta » si sentono stringere e provano, con l'aiuto dei fuori-legge, i briganti — che erano una volta i più

ogni area, operano, in un sistema di contrappesi abbastanza articolato da apparire spesso giustificatorio degli stessi vicoli ciechi, che non di rado s'incontrano, da noi come Olttralpe.

E' una osservazione acuta, quella di Recchia, quando parla di « stato di sogno », a proposito della « memoria francese », intesa come attività organizzatrice dei dati culturali. Ma proprio sul termine « cadre », si potrebbe sviluppare una analisi della contemporanea produzione francese, come momento anti-rabiziano per eccellenza, come trionfo della scuola logica a danno della ironia, che la vita stessa genera atto per atto. In realtà, in tutto il mondo industrializzato, in oriente come in occidente, stiamo entrando in una età post-scolastica, il cui primo, ma sintomatico, accento sta nella « crisi dei professori » della cultura: hanno organizzato, giustificato predisposto finora, sempre con un ben calcolato margine di anticipo sul creato, che, di volta in volta, vedevano ostruiti i propri canali comunicativi da pesanti margini. Oggi, a chi crava, viene chiesto implicitamente un contributo per fermare o per de-

viene la storia, deve di chiarare questo non il peggiore o il migliore dei mondi possibili, ma l'unico razionale alla verifica dei fatti che gli vengono ammanniti sulla tavola.

L'alternativa reale potrà essere non l'ierozo-natismo, ma una nuova concezione dell'attività artistica, che faccia piazza pulita degli alibi, ma che non rifletti il proprio ruolo. E' vero, è ridicolo (ma neppure molto, frequentato da noi) l'intellettuale-schizofrenico che giustifica la propria arte col proprio impegno, ma è senz'altro abietto chi, in nome di un appiattimento oggettivo piccoloborghese e considera ogni impegno di politica culturale come una specie di galloni di caporale. Queste figure chapliniane, questi aspiranti Hitler della cultura, che hanno bisogno dei riflettori e della carta stampata per giustificare il minimo slancio ideale, giacciono in un autentico stato di sonno, dal quale ogni tentativo di risveglio è inutile.

D'altra parte, noi di chissà quali progenitori e classici in tutti i campi artistici possiamo recuperare, in una dimensione nuova, tutto un universo culturale, di cui altre classi sono state espropriate, ma che l'intellettuale me-

arditi fra loro, i migliori tiratori — a ostacolare, ritardare questo processo storico. In verità si tratta di una formula conosciuta: l'eroe che personifica grandezza umana, comportamento, coraggio, sta dalla parte sbagliata, perciò diventa un eroe tragico e deve finire male.

Sentimentalmente, il film si identifica con lui, ma nello stesso tempo dice che la storia passa oltre a queste figure e le condanna a morte.

DOMANDA:

Un primo lungometraggio di un regista è atteso, sia da quelli del mestiere sia dalla critica, con speciale attenzione. Da un regista al suo primo film si aspettano idee, soprattutto che determinino la prima fase del suo campo produttivo. E' insolito cominciare la carriera con un film d'avventura.

RISPOSTA:

Quest'abitudine risale ancora agli Anni Sessanta, ma da allora la posizione del film ungherese nella società è molto cambiata. Di questo tema si è già tanto parlato, mi sia permesso di non entrare nei dettagli. In queste nuove circostanze è sicuro che si devono iniziare nuove strade, anche strade che conducono al pubblico, lo volevo fare un film che molti andassero a vedere. Fra il genere di film che piace al pubblico, commedie, operette, mi è vicino il film d'avventura. Mi piace vederli e farli. Ho cominciato a pensare: quali sono le origini delle storie di avventura ungheresi? Il romanzo da quattro soldi, dieci, venti pagine, che si vendevano al

secolo scorso alle fiere sulle bancarelle e che narravano in versi le storie dei briganti. Queste leggende dei « **BETYAR** » vivono ancora oggi in provincia. Si trovano ancora vecchi contadini i cui padri o nonni hanno conosciuto Sándor Rozsa o Marci Zöld personalmente. Sono pochi i paesi dove non si mostri un albero che secondo la fama dette ombra a Bandi Angyal o a qualche altro tipo leggendario. La mia idea dunque è nata così. Il soggetto lo abbiamo scritto assieme a Peter Zimre, adoperando le storie raccolte da Sándor Szűcs. Non so perché un film d'avventura non potrebbe essere capace di trasmettere una presa di posizione umana o artistica. Quella concezione ironica della realtà che sarebbe il tono fondamentale dei miei film, continua a vivere anche in questo. Non è soltanto per il modo di lavorazione che questi documentari si collegano al mio nuovo film. Lo scontro fra romanticismo e realtà è il conflitto che è comune fra i documentari e « **Sotto i loro piedi fischia il vento** ».

Nello stesso tempo appartiene a questa ironia che a me personalmente dispiaccia che il film dell'« **Amore di studenti** » non abbia un lieto fine. Mi dispiace per i miei eroi. Ma non c'è happy end, anche i briganti saranno impiccati.

Questo modo di vedere bilaterale, dialettico, ironico, — almeno per me — è la base indispensabile per fare un film. Viviamo in un'epoca in cui non si possono guardare le cose da un solo lato, senza riceverne una visione distorta.

die ha venduto ai tempi in cui esisteva il liceo, al mercato dalle pulci e che oggi, spezzato e privo d'illusioni, indica ai figli come una strada possibile verso un qualunque impiego degno della famiglia, visto che la logica della storia porta al riequilibrio e al recupero. Occuparsi del passato, cioè, visto che la bottega del presente è già troppo piena di avvenimenti.

Invece, compito di una avanguardia, non nominalistica né burocratica, che nella cultura non veda una corsa agli onori cartacei né una gretta carriera, è proprio la liberazione, di tutti gli aspetti culturali nascosti: dal mondo classico al dialetto, senza pretendere di stabilire a tavolino chi, a livello culturale, è subalterno. Sarebbe veramente rivoluzionario, se non pochi « **soloni accademici** » scoprissero la propria di menzione di subalternità culturale... In attesa dell'improbabile miracolo (il Duemila alle porte), è illuminante la citazione di Giambattista Vico, con cui Recchia conclude la sua introduzione, che queste osservazioni intersecano, confrontando alcune linee di tendenza.

La realtà
dell'astuzia
di Riviello

La poesia torna alla ribalta, o meglio, se non verranno meno l'impegno e la coerenza, riuscirà finalmente a imporsi anche in Italia con tutta l'autonomia del proprio ruolo, in tutta la sua necessità di linguaggio sociale primario. Perché la poesia sta alla radice del reale, costringe ogni volta il linguaggio a confrontarsi con le proprie ragioni di esistere, lo inventa, ne libera le energie, quando in questa operazione si impegna un autentico poeta.

È autentico poeta si conferma Vito Riviello, che con « L'astuzia della realtà » (Nuove edizioni Enrico Vallecchi, L. 1.250) raggiunge risultati di estremo interesse, sempre tesi a travalicare la forma, dentro le sue sinistre parole, che acquistano un ruolo primario, generatore di ironia e di utopia insieme. Non si tratta solo di un ritorno alle proprie origini locali, a un mondo classico e contadino, che gli sta alle spalle, non si tratta solo del peso, che dà la consapevolezza di quanto siano profonde le proprie

DOMANDA:

Questo modo di vedere romantico-ironico si riferisce anche all'epoca storica e ai briganti in essa rappresentati?

RISPOSTA:

Questo film non è nato per distruggere miti. Già il suo genere non è adatto a rompere l'incanto degli eroi. Non respingo la nostalgia che vive nella gente, anche in me stesso, per i forti, eroici giovani ungheresi, per la « pusztà », per le galoppate a tutta velocità. Questa nostalgia per la vita naturale, per un comportamento crudo, umano, per la libertà, la forza, la sincerità, è comprensibile nella nostra forma di vita attuale, consolidata, urbana. Nello stesso tempo voglio anche far vedere come erano una volta questi eroi. Questo doppio modo di rappresentare crea l'ironia. La struttura stessa del film serve a portare alla luce la realtà. Le scene comincia-



« Fischia il vento sotto i loro piedi »
Un'altra sequenza del film ungherese

no sempre come le svolte di un vero film avventuroso di briganti, poi con l'aiuto di un contrappunto drammaturgico, con la sovraccarica stilistica del genere stesso si realizza un effetto contrario. E accanto al favoloso eroismo dei briganti si disegna la loro meschinità disgraziata, la disperazione delle loro lotte: alla libertà leggendaria della puzza si contrappone la miserabile ottusità della vita su quella società.

Gabriella Szekely

Stelio PASSACANTANDO

RIANIMATEVI RIANIMANDO

L'ANIMAZIONE

cinematografica televisiva etc.

Un invito appassionato
da rilanciare

Stelio Passacantando è un, come dirlo, un "animazionista", un artista dell'animazione audiovisiva, uno che realizza cartoni animati, cartoni per rifarsi alla storia americana, cinefumetti o come volete chiamare voi i nobili e mobili flauti. E ci scrive questa appassionata parentesi per la forma "animata" del cinema, della televisione etc. Noi siamo istantaneamente d'accordo. Ma quanti altri, e non solo a parole?

radici culturali, che sempre caratterizza la migliore poesia del Meridione. Tutta la poesia autentica è senso della storia, della storia, della precarietà del tempo, dello scontro fra la bilis e costanza, che il poeta affronta.

Il valore dell'opera di Rivello si misura in questo personale scontro, fra una visione disincantata del presente, un presente planetario, dove il senso logico fra le situazioni liriche è un presente continuo, di immagini e situazioni che « entrano » dentro l'individuo, pur continuando a rivendicare tutta la loro estraneità nel suo confronto, e la necessità del cantiere del poeta. Non credo nelle « linee di tendenza », come scuole depositarie del vero, del modo giusto di essere artisti. Ma certamente l'opera di Rivello si inserisce, con persuasiva testimonianza, in quel vasto e multiforme movimento poetico, che nei giorni nostri cerca di recuperare ai propri significati e ai diritti della poesia tutto il reale. E', questa, l'operazione più ottimistica, utopica, che oggi si possa compiere: senza illusioni e mascheramenti, ciò significa dichiarare che, quale che sia il nostro tempo e l'ambiente umano e naturale (innaturale) nel quale siamo costretti

a vivere, non solo esiste un ruolo per la poesia, ma che, proprio per questo, la poesia ha un compito nuovo, dove le sue dichiarazioni, le sue ragioni costituiscono il solo possibile recupero di questa realtà. Ecco le ragioni dell'eterna utopica di Rivello: « Intorno a sé richiese / muri pneumatici di tenerezza / offrissero riparo e tenerezza / come antica neve. / L'albero spiumato d'occidente / a vecchie squame d'oro / odorava di nafta. » La poesia di Rivello si articola a diversi livelli, così possiamo riscontrare sia una cosmica riflessione, che un inglobamento nel verso del « dato » della cultura presente: « Le onde rivelano il giusto o l'assurdo / In una riacca da bambino in una vedetta / apparentemente distratta ». Nel momento in cui la sintesi di Rivello è più felice, il suo respiro poetico si fa ampio, vasto, diventa aggiunta di verità e premessa a una riflessione ulteriore: « E' un porto grande quanto un forno / rivisitato ad oltranza, / sellati pitturati con vernici / che, per decoro antaico, li / mimetizzano / come in tempo di guerra, / vaghe forme di Arp che ripetono il mare ».

Non si può parlare di rinnovamento usando linguaggi del passato per esprimere idee e concetti progressisti.

Le avanguardie europee degli anni '20 portarono a dei risultati notevoli con le loro sperimentazioni, tanto da interessare globalmente le « arti della visione ». Tali esperienze vennero trapiantate in America, dove si formò una vera e propria scuola del cinema d'avanguardia. Vennero così poste le basi del cinema **underground** e del **New American Cinema Group**, arricchiti degli apporti delle correnti dell'arte contemporanea. Si è giunti al punto che la « via sperimentale » in campo filmico è gradualmente uscita dai limiti di diffusione dell'**underground** per influenzare anche il cinema cosiddetto commerciale, con tecniche diverse, compresa quella d'**animazione**.

Oggi anche l'animazione con le sue ricerche ha contribuito in misura non indifferente al rinnovamento del cinema, immettendo in questo linguaggi e tecniche non basati soltanto sul ritmo ma volti a produrre quella **nuova visualità** che proprio il cinema speculativo ha accecato.

Il cinema d'animazione è stato, in Italia, se non ignorato, almeno trascurato dalle componenti culturali e relegato ai margini. E forse è il momento di rivalutare questo tipo di cinema assegnandogli un ruolo più appropriato, anche rispetto agli altri linguaggi delle arti visive. Si tratterebbe in altri termini di valutare ogni possibilità del disegno animato, soprattutto nel senso di una interazio-

ne tra i linguaggi dell'arte, che a mio avviso rappresenta un punto fondamentale del fare artistico contemporaneo.

Il problema si articola sotto vari aspetti: introduzione del segno grafico nel contesto cinematografico, come mezzo di critica graffiante e incisiva sull'uomo e la società; valutazione delle possibilità espressive delle diverse tecniche d'animazione (inframmezzate anche con riprese dal vero), soprattutto come spettacolo per adulti con intenti culturali e divulgativi, sia per un impegno di lotta politica e sociale, che per una educazione popolare a livello didattico.

Questo ritratto culturale, che non fa certo onore al nostro paese, è dovuto indubbiamente alla mancanza di un pubblico interessato, ma va anche ricercata a monte, nella carenza di presupposti culturali ed economici da parte delle iniziative private, ma soprattutto e direi particolarmente grave, nell'indifferenza totale dei preposti Enti di Stato.

Non è il caso di ricordare gli errori culturali degli operatori del settore, la divulgazione di opere stucchevoli, l'umorismo risaputo e la comicità superficiale, il cattivo gusto. Nel campo del film per ragazzi, per esempio, ci affidiamo alla produzione americana, nella quale l'assenza di contenuti poetici e culturali è malamente mascherata da un naturalismo bolso, lacrimevole e «romantico».

Sin dalla nascita il cinema d'animazione ebbe due matrici:

— quella della sperimentazione, con stretti legami con le arti figura-

L'eroe all'antipodo

Un originale contributo per un ulteriore approfondimento della personalità artistica e letteraria di Joyce è «L'eroe all'antipodo» di Edvige Schulte, uno studio critico che, prendendo le mosse dagli elementi che resero Joyce partecipe delle esperienze culturali più significative del nostro secolo, si conclude con una globale valutazione del suo pensiero e della sua opera dal punto di vista estetico.

Joyce, abbandonando progressivamente le sollecitazioni culturali che gli provenivano dall'esultanza, dal decadentismo e dal simbolismo, finì per rivolgere il suo interesse al mondo del mito e all'interpretazione dei canoni della classicità. Riconosciuto negli anni della maturità il suo passaggio dalla fase propriamente "decadente" a quella "classica", la Schulte individua nell'*Ulysses* l'assimilazione delle leggi basilari della poetica aristotelica, notando fino a che punto Joyce le modificò nel trasferire al romanzo l'unità di tempo, luogo e azio-

ne del dramma. Quanto poi alla creazione del "metodo mitico" (che per T. S. Eliot si giustifica dare forma « all'immenso panorama di follia e amarezza che è la storia contemporanea »), l'Austriaco osserva come lo scrittore, riducendo il mito all'avventura dell'uomo comune, doveva necessariamente distruggere i mezzi espressivi con cui il mito classico era rappresentato e, analizzando alcuni aspetti della sua lingua sul piano filologico, dimostra come il linguaggio tradizionale possa coesistere con quelle arbitrarie strutture sintattiche e "parole in libertà" che, ricalcate sul modello dei poeti futuristi, in realtà hanno in Joyce altri contenuti e significati.

Interessanti considerazioni sull'influenza esercitata inoltre da Agostino, Tummann, Kant, Bergson, Vico e Gotfrido Bruno sulla formazione dell'idea estetica joyciana dell'apprehension, ben si articolano in un discorso che la Schulte termina con la personale conclusione che di tutta l'opera di Joyce resterà solo quello che di poetico egli ha saputo creare, « specialmente quando è riuscito a liberarsi dall'artificio dedaleo ».

tivo, [pittura], musica e poesia, e con i loro problemi di linguaggio.

— quella dello spettacolo, legata alla letteratura dell'infanzia, ai fumetti e alla caricatura.

Bisogna dire che in Italia il maggior interesse, anzi l'unico, è andato alla seconda, con i risultati che si conoscono, fallimentari sia sul piano culturale e ideologico che su quello economico, salvo rare eccezioni.

Si è trascurata invece, quasi completamente, quella tendenza sperimentale, ben più ricca di fermenti e di ricerca; che si è emarginata in una generica definizione di « avanguardia artistica », precludendo ogni ulteriore discorso sul cinema inteso, non come riproduzione della realtà, ma come interpretazione di questa.

La formazione di un **centro di sperimentazione polivalente** permetterebbe a molti giovani di aprire spazi nuovi con intenti culturali e divulgativi, per un discorso contrapposto a un certo cinema « serio » e spettacolare. Occorre cioè promuovere dialoghi con altre discipline assumendo tecniche diverse, anche di animazione, da utilizzare per la ricerca filmica, in un capovolgimento di istanze ed esperienze visive.

Il cinema dove porsi sul piano degli altri mezzi espressivi, in modo da far sentire i legami che lo uniscono alla pittura, al teatro, alla musica e alla poesia, in un'epoca in cui la separazione delle arti è, non soltanto superata, ma cede alla compenetrazione con gli altri settori delle attività umane (scienza, tecnica, progresso sociale) in una fitta rete di rapporti e interdisciplinarietà tali

da non poterne ben identificare i vari confini.

Si tratta di cercare nuove forme di produzione, e ciò anche nel campo commerciale e popolare, rendendo difficile quindi una netta distinzione tra cinema e cinema: quello di ricerca e quello di consumo.

E' chiaro che una siffatta esigenza presenta problemi. Un intervento positivo dovrebbe venire da parte degli Enti di Stato: quali Cinecittà, Istituto Luce, Italooleggio e RAI-TV. Occorre interessare anche le scuole, le Università e il Centro Sperimentale, perché dovranno essere proprio le scuole a determinare la conoscenza e l'evoluzione del linguaggio filmico.

E questo dovrà avvenire con la più attiva collaborazione delle istituzioni (Regioni, Enti locali, Istituzioni culturali) e del movimento Cooperativo Cinematografico.

Occorre promuovere intenti di ricerca in tutte le direzioni, e una produzione qualificante di films educativi, didattici, video-tape e tutta una serie di altre possibilità documentaristiche, e prima fra tutte la Televisione, possibilmente in interscambio con il cinema.

E' un modo di garantire pluralità d'informazioni e qualità di ricerca anche a costo di prove fallimentari, perché un cinema veramente originale ha bisogno di sperimentazioni, di nuovi autori e di nuove idee che debbono saggiare ogni tipo di possibilità attraverso opere fatte in completa libertà creativa. « La ricerca è politicamente impegnata — scrive Argan — perché tutte le discipline, siano arte o scienza, hanno una fina-

Lo stile di un amore

«A sei anni di distanza da *Solo l'innocenza* (ed. Marotta) che gli valse il Premio Vann'Antò ed una mirabile introduzione di Salvatore Quasimodo, Giuliano Dego riapre, con *Lo stile di un amore*, quel discorso poetico in fondo mai interrotto nel corso di una densa e appassionata attività letteraria. Dego, pur vivendo a Londra, nella cui Università insegna ormai da vari anni, mantiene vivi e costanti i suoi rapporti con il mondo culturale italiano. La sua è una poesia maturata in un profondo pessimismo nei confronti della storia occidentale, una storia che dalle immagini solari di una mitica età dell'oro sembra aver percorso uno sviluppo a ritroso rientrando oggi nella camera oscura delle sue devastate matrici:

«...dentro le viscere /
del mondo, ...qualcuno /
mi pare conobbe
il buio... / dentro una
pancia di balena»;
«Sopra il poeta /
ri-
stagna la stagione in-
vertebrata, qualcosa /
gli giunge dalla nebbia... /
...si stabilisce /
a latitudini d'orro-

re / dove il sapere /
si imbruttisce... »; in que-
sto buio, che è poi la
terra di nessuno dove
vizio e innocenza si
confondono, solo la
poesia può muoversi:
la ragione ne è asetu-
sa e, se si penetra, è
delfica.

Così, la sconfitta della
storia finisce per moltip-
licarsi — o divider-
si — nelle brevi se-
quenze di una moviola
privata che s'inceppa
ogni volta che la poe-
sia si arrende alla ra-
gione, ogni volta che
il pensiero di vivere
soffoca l'esistenza tra-
ducendola in brani do-
lorosi vincolati a una
legge di ripetizione
che respinge qualunque
affargimento o espansi-
one (« Il volo che fa
il poeta contro la fan-
cia / della terra, e poi
destinato... » a rime-
tere in scena « un
dramma già (muto-
so) »). Lo scampo in
una similitudine di fe-
licità (« per fare anco-
ra / un sogno di vita
bastava il nudo / bi-
vido del sesso ») che si
chiude alle precise sca-
denze di ingredienti ef-
fimeri, si fa allora « di-
spertato monologo at-
ta stesla », « scaltrezza
eratta » di una mente
che ancora pensa e di-
vide. Quella mente che
mistica solo la lezio-
ne del passato (« Il pas-
sato che sempre rico-
mincia ») ed è quindi
incapace di distaccarla
re lo slancio della vita.

lità e la finalità è una migliore con-
dizione d'esistenza ».

Il merito di certe opere consiste
nel far conoscere la grammatica di
nuovi mezzi cinematografici. E' giu-
sto ritenere che talune opere pro-
dotte sono dopotutto realizzate per
altri autori e produttori e solo in
seguito finalizzate per il pubblico
(« film che produce altri film » dice-
va Vertov). Per lo stesso Majakov-
skij « la comprensione di un film va
sostenuta e organizzata », con dibat-
titi, informazioni culturali, proiezio-
ni, ecc.

Con quale produzione sperimenta-
le l'Italia si presenterà alle mani-
festazioni artistiche internazionali?
Potrà rendere operante per noi l'Ar-
ticolo 1 del nuovo Statuto della
Biennale, che afferma che l'intento è
di promuovere « manifestazioni inter-
nazionali inerenti la documentazione,
la conoscenza, la ricerca o la
sperimentazione nel campo delle
Arti? ».

C'è assoluto bisogno di nuovo lin-
guaggio. La rivoluzione non riguarda
solo i cambiamenti politici e socia-
li, bensì la promozione integrale del-
l'uomo, che avviene contemporanea-
mente ai grandi cambiamenti di strut-
tura. Per realizzare quello che, gram-
scianamente, potremo definire una
rivoluzione a livello della società e
dell'individuo.

Stelio Passacantando

PIA M. PEROTTI legge per noi

LA MEMORIA ARTIFICIALE

di NINO MAJELLARO indicando nella riapertura continua del testo l'ostinata ricerca delle contraddizioni dell'uomo contro le contraddizioni del linguaggio.

A traverso il progressivo decadere dei miti — della scienza come mezzo e via della liberazione dell'uomo; dell'ideologia, come credenza pre-scientifica nell'affermazione rivoluzionaria di nuovi valori in sostituzione di quelli di un mondo fondato sulla violenza del potere borghese — le parole si « sono tutte consumate ». La ricerca di Majellaro è volta al recupero della parola. È un viaggio attraverso il linguaggio. Gli inserti di lingue altre da quella poetica sono stazioni, luoghi di sosta che quasi sempre costringono il percorso della lettura in una direzione diversa da quella che a un primo grado sembrerebbero indicare. Pur mantenendo essi sovente il proprio segno, il loro incastro nel testo costituisce sempre un'operazione irreversibile in quanto lo spazio vuoto che rimane dopo che siano stati smontati non risulta usabile per altri materiali i quali non adempirebbero alla medesima funzione, quella di introdurre un discorso che defila il linguaggio scientifico, o filosofico, per rivelarne uno esistenziale.

Folklore e dinamica culturale

Se il capitalismo tende a fissare lo status culturale e con esso a decodificare la realtà che ci circonda, tramite i mass media, la cultura delle videocassette, il consumismo, ecc. il ritorno a certe tradizioni popolari può essere la valida alternativa che si frapponga ad esso? Questa è in pratica la domanda che si pone Vittorio Lanternari (autore, tra l'altro, dell'importantissimo *Antropologia e imperialismo* edito da Einaudi). In questo testo Lanternari analizza in modo originale il ritorno al folklore non solo partendo dall'esperienza italiana ma toccando l'Europa e l'America i vari movimenti Hip-

plex, provos, la contestazione giovanile, i misticismi tribali (Bambini di D.C., La Divya Maitreya-II, ecc.), il folklore magico-religioso borghese, le minoranze linguistiche, il separatismo, ecc.

Lanternari parte dalla analisi pasoliniana, che definiva il consumismo portatore di quelle degenerazioni antropologiche che avevano distrutto (anche) le caratteristiche somatiche delle classi subalterne (analisti che tanto ha fatto discutere prima e dopo la morte di Pasolini).

Attraverso questa, Lanternari sviluppa un discorso critico dei vari movimenti separatisti italiani (sardi, calabresi, ecc.) che, a suo dire, risentono di una immagine utopica della realtà e peccano per questo di scorretta analisi politica. In ciò Lanternari si distanzia da Lombardi Sacciani, che appoggia i movimenti di « Su pupula sardu » e dei « Quaderni del mezzogiorno e della Isola », movimenti che rivendicano la loro indipendenza non solo linguistica ma anche economica e territoriale dallo Stato italiano: « ... parlando di separatismo politico sardo è evidente il rischio che vengano travisati i veri problemi socio-economici dell'isola, che sono parte integrante dei problemi socio-eco-

Talvolta la loro esemplarità viene messa in gioco e resa ambigua da impercettibili accostamenti o spostamenti, come nel primo inserto di « La memoria artificiale » (edizione Geiger) in cui la metatesi che fa di « causale » « casuale » impone una modificazione radicale del senso della lettura del testo. Così accade per la citazione dal « Vocabulaire de la Philosophie » de Lalande dove l'apparente oggettività dell'operazione di traslazione, con la mutazione di (Effetto): « ogni fenomeno / in quanto è concepito come prodotto di una causa » in... « in quanto concepito è prodotto di una causa », in realtà si traduce in una metafora raddoppiata. La certezza, la verità sia pure relativa del discorso scientifico si piega nell'aporia, si ribalta nel gesto « colpevole / opposizione alla fine che è in me ».

Al di sopra e al di sotto dell'apparente orizzontalità degli inserti si sedimentano per accumulazione, a volte spontanea a volte violenta, figure disegnate nella loro globalità e frammenti di figure, i cui echi sono percepibili nell'obliquità di certe rime interne o nella composizione per movimenti successivi, staccati e ingranditi dell'immagine:

« in quanta luce / in quanta luce /
in quanta rapida luce /
in quanta rabbiosa luce / in
quanta luce / in luce quanto
lenta /
in quanta raggiunta luce cavia
d'esperimenti ».

Cavia d'esperimenti: destino che si ritiene essere quello dell'uomo, dal quale « un'intelligenza non sai

se acuta o petulante » non può riuscire a salvarlo. Il destino, o senso di morte protesa sull'uomo così che la vita non ne risulti sostanzialmente diversa, è una delle linee su cui si articola il discorso poetico di Maiellaro. Con quella delle « parole », essa si avviluppa e sviluppa nel testo lungo le coordinate del tempo e dello spazio, del sociale o del privato-esistenziale. La morte, le parole sono parte di ogni composizione, ciascun tema volta a volta privilegiato da un diverso grado di presenza. Morte, vita dell'uomo; morte, vita del linguaggio. L'idea della, non una meditazione sulla, morte: rovescio di ogni gesto », viceversa, ogni gesto « colpevole opposizione » a una fine cui l'uomo si consegna disarmato « bersaglio di un fucilatore », pur consapevole di un imperativo che lo spinge, come « macchina liberata », a mettersi contro la morte e quindi contro i suoi molteplici volti individuabili, anche se la morte, come assenza, è volto « senz'acqua senza ossa frontali » il volto del potere politico che vuole distruggere Le Tuan e che, per mezzo del potere scientifico « costruisce con le parole » un limite alla conoscenza; del potere capitalistico, che nella chiusa rabbiosamente manichea di « Sulle circostanze politiche » tiene fissi in cielo « Dio e gli Angeli » e, « sotto la terra » i lavoratori morti. Il volto della morte nella fuga del padre verso la « nostra » galassia; il volto morto del paesaggio, degli oggetti non sopravvissuti, i pensieri come città, materia e spirito, morte il filo della morte cuce all'interno della

nomica dell'Italia nel suo insieme, e che non sono acindibili, ai fini di una corretta impostazione e in vista di una necessaria soluzione, dagli squilibri che travestono la società italiana nei suoi contrasti di classe ». La critica che l'autore muove a questi movimenti è di conservatorismo politico seppur consistente marxista e liberatorio. Non così si pone di fronte ai movimenti separatisti stralderi, haachi, eschimesi, ecc. In questi movimenti Lanternari vede la vera lotta contro l'oppressore colonialista, lotta che si attua attraverso la rivendicazione di libertà espressive e salvaguardia di quei valori che la società capitalistica distrugge. La Danimarca, infatti, agisce, nei confronti degli eschimesi come una nazione vincente, impedendo la diffusione della lingua originaria dei popoli della Groenlandia e imponendo brutalmente il danese come lingua assoluta. Comunque il discorso di Lanternari sul separatismo pecca forse di dogmatismo politico: non vedo molta differenza fra un eschimese e un sardo; entrambi sono il prodotto di una società « colonialista » che tende a fissare le origini di ogni popolo attraverso facili evasioni strumentali che servo-

ne al potere come cartina di tornasole della propria potenza di classe. La Sardegna non è certo dei sardi, come la Groenlandia non è più degli eschimesi. La Sardegna, in special modo l'isola della Maddalena, è divotata dominio quasi assoluto delle truppe americane della Nato che impongono, attraverso la loro assidua presenza, il proprio dominio di « popolo vincitore ».

Ornuto poi all'uso dei dialetti nella scuola italiana, questo è un discorso tutto da iniziare. Ai bambini sardi, siciliani, pugliesi, friulani, ecc. si impone la lingua nazionale come unica lingua, creando nella psiche di questi futuri cittadini italiani una frattura originaria nell'identificazione non solo territoriale ma affettiva. « La lingua ha una funzione primordiale per l'individuo: è parte di noi stessi, tanto vitale quanto possono essere le mani. Del resto i linguisti sanno che la lingua materna è il veicolo più adatto per un più ampio sviluppo dell'individualità ». (A. E. Foulsham). Ma per analizzare questo testo è bene fermarsi non solo sul problema del nativismo linguistico ma anche sugli altri aspetti altrettanto importanti che compongono il libro. Lanternari decofi-

scrittura un arco parabolico il cui punto d'inizio, « io mi vedo morire » in « La memoria artificiale », si bilancia simmetricamente con il verso finale di « La conoscenza delle cose ». Questa conduttura sotterranea che tiene il testo, quanto dove alle intenzioni dell'autore e quante a quelle del testo stesso? Ciò che fa parte della profondità del testo costruisce in superficie anche la sua forma.

Forse è nell'analisi della frequenza del verbo costruire che potremmo cercare una chiave di penetrazione di quello che sta sotto, dentro il testo. Costruire si oppone a morire. Con le parole, e « pochissimi impulsi di aperto e chiuso », la vita è situata tra un « nascevo » e un « morivo » « per uno spazio senza durata », linea spezzata che scende, tendendo verso la morte, « è facile morire anegati », anche se talvolta risale nella ricerca di una violazione della legge della morte « ferma tra il gelo e il disgelo / superando le fasce di Van Allen »; o come anello di Möbius, metaforico destino di Le Juan. L'impossibilità di un ulteriore appello contro la morte si rivela in « La conoscenza delle cose » « morirò nonna che nessuno mi veda? » (K. in « Il processo »: « Come un cane, mormorò. ») e si definisce irrimediabilmente con un atto di presa di coscienza « oggettiva » « Ciascuno bersaglio di un fuciliatore ».

Dove prevale temporaneamente la presenza dell'uomo sull'idea di morte « coinvolto a esistere / per una frazione d'immortalità », « prima o dopo la sua morte / navigando » — attraverso l'acqua, persistenza biolo-

gica dell'elemento « materno » — sticamente essa si esprime come possibilità di scelta e formalmente con immagini di moto che servono a esprimere un'energia non del tutto volontaria, quasi obbligata (« cuore affaticato, e coinvolto a esistere ») o con l'allusione al moto (cambio di superficie alternativamente esterna e interna nell'anello di Möbius).

In Lo tuan, parallelamente allo sfondarsi della tensione ideologica che « vuole » l'affermazione e la sopravvivenza dell'uomo uguale a, e diverso da se stesso contro la sopraffazione del potere politico, tecnologico, militare, la corsa della linea verso la morte muta direzione, costretta a rivolgersi verso una speranza sostenuta dal mito, mentre in « Lineare 3 » essa accende regolarmente di immagine in immagine:

- « che ognuno intaca la vita senza segnali »
- « nessuno sopravvive a se stesso »
- « l'impiegato è morto »
- « i pensieri come città morte »
- « settembre finito a bosco affonda »

contraddicendosi con un breve tratto ascensionale

- « la mia sorte / può anche rientrare nella logica booleana »

e riallacciandosi a « Lo Tuan » con breve, inattesa apertura verso il futuro, ancora uno scarto del testo da quella che era l'organizzazione ideologica dell'autore. Alla morte come chiusura, anche in « Variazioni su un unico tema » fa spesso riscontro un movimento « con l'alternarsi bilanciato dei due elementi si produce

fica i vari aspetti del folklore sia a livello popolare che borghese e partendo da questa decodificazione, struttura una propria originale teoria che è un nuovo modo (un ritorno gramsciano?) di interpretare il folklore e le sue diverse componenti. L'antennari considera certo folklore facile strumento nelle mani del capitalismo e cita a esempio il revival degli studi etnologici (pagati dallo Stato) che si svolgono in America; questi studi tendono a far consumare il prodotto diverso tramite la sua messa in vetrina, il suo etonismo da museo in scatola. Così il problema delle minoranze indiane viene strumentalizzato attraverso campagne di stampa che da una parte tendono a dare al problema indiano un alone di liberalismo contestatario e dall'altra lo includono in quella politica consumistica che è l'elemento trasversale del capitalismo. Non solo il folklore è diversivo consumistico, ma nelle mani delle industrie diventa anche strumento univoco di pubblicità (Ciccio Busacca ha fatto per diversi anni il galoppino della Galbani industria di formaggi, raccontando in chiave popolare le storie di un certo Galbani). La gentilezza di questi prodotti « caroselliferi » e

un'altra verifica di tale stravolta mercificazione «...simboli, forme, strutture, vengono estrapolati dalla cultura consumistica entro un contesto e con una funzione mercantilita-pubblicitaria che sostituisce la funzione espressiva d'origine. Così, svolti dal loro contesto originari, questi simboli, queste forme e strutture già preborghesi sono reinterpretati e reinTEGRATI in funzione del pseudovalori di una società di consumi. E' questo un aspetto non trascurabile della dinamica culturale in atto nel mondo d'oggi».

A questi fenomeni di consumismo o consumo del folklore s'accompagna il ritorno a certi rituali esoterici, a certe manifestazioni del «magico» che Ernesto de Martino definì «confitti di classe, disagio di una civiltà al suo nascere».

Nella borghesia si è accentuato, con gli anni della contestazione, il disagio e la noia di una civiltà massificata e alienante. Da questa alienazione non solo nasce ma soprattutto psichica nasce quel fenomeno che si può definire esorcistico. Attraverso la ricerca del fignote dell'irrazionale o soprannaturale, la borghesia trova uno scampo (dispiacevolmente alienante) alle sue frustrazioni, esorcizzando anche più in

uno stato finale di equilibrio.

«un albero / può sembrare con le radici in aria
invece è staccato dalla terra e inerte e smarrito»

Già «può sembrare» introduce nel verso un senso di ambiguità a contraddire la certezza della morte dell'albero aradicato o, ancor più, «smarrito» segnala l'incertezza intorno a quell'inerzia e a quell'essere staccati da terra. Incertezza che, come l'anello di Möbius o la logica booleana, non si traduce in certezze positive ma induce tensione e movimento dentro l'immobilità della morte. Così

ogni cosa muore intatta esitando
finire è dopo

intatta, compiuta, non più in farsi oppure «esitando», ancora aperta all'incertezza, al dubbio, al moto.

Se «costruire con le parole» equivale a «non morire», vuol dire anche entrare nella storia. Le parole collocate una dopo l'altra «con impulsi di aperto e chiuso» nella loro contiguità spazio-temporale organizzano l'uomo. Esse costruiscono il tetrapodico perché, anche se «il sole non può sorgere che dove noi lo vediamo», l'immaginario rivendica una sua libertà contro il potere che, a vari livelli e in varie configurazioni, riduce l'uomo in uno stato di robotizzazione (M. Boselli, Nuova Corrente, n. 86-1975) «il rumore / non trovando il suo fondo percorre distanze circolari / trovato il mio ostacolo lo tora / con un numero di parole manipolate sui codici / «Non è un io interiore che tenda a dilatarsi liricamente, è un io esterno che

viene costruendosi come una gabbia forata, come lo scheletro — la scheda — di un insetto privo di struttura ossea interna. « E' possibile costruire un effettore di sesto grado / che sia eterno / non il pensiero / ma la forma / il mondo esterno / in quanto mondo esterno e in quanto parte integrante / della struttura interna / machinaliberata / che scioglie il prolungamento di un tronco / oltre il suo confine terrestre e ciò che è flessibile dentro la mente »: sembra chiaro il contrappunto a « io vivo / in quanto alcune parole sono già state costruite » e a « il tetrapomico / l'animale costruito con le parole ». La storia del naturale e quella del mentale si intersecano fino a dar luogo alla creazione fantastica di un individuo eterno — non il suo pensiero — nella sua forma propria e nella sua relazione con il mondo esterno come tale e come complemento « della struttura interna », della coscienza relativa alla sua parte effimera. Forma che, meccanismo a sua volta creatore, realizza sia la penetrazione della parte aerea dell'albero nel chiuso interno della terra, sia di « ciò che è flessibile » nell'interiorità della mente per rendere eterna anch'essa, come eterno è *Le Tuan* « che leggero / filtra tra i corpi dei marines / prima o dopo la sua morte ».

Attraverso « le parole » si compie per continue spinte successive, alterne nella direzione, il percorso del testo che tende a far affiorare le proprie tensioni sotterranee e a oggettivarle. Sono le parole stesse che si rimandano da un punto all'al-

quella fossa dei serpenti che è la cultura di destra (conservatrice) che si serve dell'esoterismo e dell'astrologia per deviare tante energie vitali. (Di questi fenomeni culturali quali l'astrologia, l'alchimia, la parapsicologia, ecc. mi pare di notare un'ignoranza scientifica da parte dei partiti di sinistra che sbrigliano troppo sommariamente alcuni fenomeni extrasensitivi senza studiarli sufficientemente e considerarli nella loro entità). La borghesia insomma si serve del prodotto folklorico (il rituale magico) come proprio scarico di nevrosi conflittuali e trae da questa « diversità » un'ulteriore nevrosi, che è la nevrosi della sopravvivenza umana e sociale: « esistono fattori che favoriscono lo sviluppo di una personalità che si sente impotente e sola, ansiosa e insicura... » Nella nostra società ci troviamo di fronte allo stesso fenomeno che ha favorito ovunque il sorgere del fascismo: l'irrelevanza e l'impotenza dell'individuo (R. Fromm, *Fuga dalla libertà*, Milano, 1971).

Da queste sommarie esemplificazioni si può intravedere la dinamica politica che muove il libro. Lanternari considera il folklore connotativo e perciò utile alla classe e ai suoi bisogni, ma anche la dif-

ferenza di Lombardi Satriani, che considera tutto il folklore contestativo, perché trasgressivo, conservatore e apolitico e perciò privo di quella mobilità di classe che è la spinta finale verso il socialismo.

Silvia Batisti

Tra ieri e oggi la pittura della Marziale

Pittura di memoria, vagamente parapsicologica, quella di Liliana Marziale, com'è stato possibile desumere da una recente mostra romana.

Si badi, non una memoria soggettiva o allostatica, ma per lo più (ed è la parte più affascinante) oggettiva e remota, di chiara ascendenza toscana, facilmente databile. Sono infatti comuni quei paesaggi di sapore vagamente miniaturistico per il prezioso indugio su ingenuità prospettiche a perpendicolo, che si lasciano penetrare nell'interno dall'alto; sono comuni quelle città che si dichiarano con i loro edifici emblematici.

Non sarà male, per convincersene, guardare questa Firenze rievata, con una pavimentazione nitida, cer-

tro del libro, spazio costituito da interrogazioni, dubbi, negazioni, pulsioni, pensieri. Le parole sono a volte superfici speculari di se stesse, e sotto sembrano avere il vuoto; a volte sono trasparenti su cumuli di gesti, sensazioni, speranze, storia, distruzioni che stanno insieme in una informe addizione e contemporaneamente, se tagliati in senso verticale, mostrano lineamenti soggettivamente evidenziabili nella massa di particolari accatastati e incastrati. Locus Solus dove ogni cosa è dettagliatamente vicina, e legata, ad ogni cosa. L'« inutile costruire conservare scrivere qualsiasi linguaggio » di « Sulle circostanze politiche » sembra eludere, e poi annullare, il messaggio che Le Tuan lascia dietro di sé perché « basta saperlo leggere »; sembra ribadire che « l'impiegato è morto », ed era quello che « elencava parole in Lineare B » per il futuro, che nessun linguaggio quindi è più riferibile « a sequenze reali / o possibili di oggetti »; sembra anticipare la sentenza finale di « La conoscenza delle cose ».

Ma è precisamente nel luogo dove leggiamo che « la conoscenza delle cose essendo / più breve dell'uomo egli non può intendere di essere / uomo se non per paura / che si apre una presa di coscienza forse definitiva del problema esistenziale e del modo di affrontarlo. Le paure » « succhiate, invariate » che in « Variazioni » immobilizzavano l'uomo in una sua interiore disarmata debolezza che si traduceva in sconfitta preconstituita nel rapporto esterno con le forze di morte, non posso-

no che rimanere tali, ma possono essere attraversate dall'uomo, che le farà muovere con lui. Le « parole » allora, « passaggi di memoria », saranno « un muro che è bene verificare » si può riprendere a lottare con Le Tuën. Se « il paesaggio non (è) ancora tutto fatto di parole » rimane ancora uno spazio per il loro recupero affinché producano nuova realtà. « Ciascuno bersaglio di un fucilatore » poiché « la ragione individuale si spegne » può essere l'ultimo atto di una situazione esistenziale, ma resiste. « L'illusione delle parole / le parole prima che in qualche modo scivoliamo sotto la terra **come** morti ». Il testo si riapre, nella sua ostinata ricerca dentro le contraddizioni del linguaggio, contraddizioni dell'uomo.

Pia M. Perotti

Leggete

Rinascita

Settimanale
di politica
e cultura

fondato
da

PALMIRO Togliatti

taldese, e azzurri che vagano dai tetti dei campanili alle facciate dei palazzi, mentre sulla collina una casa di contadini rinasce pretesti poetici foicollanti: o considerare questo scorcio di paese con reperti architettonici di varie epoche, amalgamati tra loro da toni vivaci, trasposti alla maniera di Paolo Uccello, il pittore fantastico che, con grande disappunto del Vasari, fra le altre assurde sottigliezze di poca resa, aveva anche il vezzo di dissimulare i colori, andando così « fuori di regola », o soffermarsi sulla piazza del Campo, chiusa da un semicerchio rosso, indice simbolico di quelle tre ditte di campagna che le stanno fitte in cuore. Per la Marziale ogni agglomerato urbano è unita a sé stante (si veda, in tal senso, anche Positano arroccato su una collina che sembra respirata dal mare (rasparente) libera da hambocciamenti umani. Sarebbe comunque errato considerare questi luoghi disabitati, come indice di solitudine. Anzi. Chiara ci pare la proposta di una riconquista della vera misura delle cose, nella semplificazione dei rapporti sia fisici che metafisici, e nella valorizzazione di modelli di civiltà ereditati dai geni.

Jole Tognelli 211



6^A MOSTRA DELLA STAMPA E DELL' INFORMAZIONE

come foto governative del Presidente della Repubblica

21-27 OTTOBRE 1976
ROMA • PALAZZO dei CONGRESSI • EUR



SUL POETIBOLO POST FESTAM et FESTUM

Una specie di patibolo, anzi di *poetibolo*, era stato innalzato in Piazza Marrai. Per una "serata di poesia". Per la festa di quartiere de "L'Unità". Alle 21,30 Edmonda Aldini e Duilio Del Prete, per l'ennesima volta, per l'ennesima festa, si batterono davanti a uno schermo bianco nel sole elettrico che li faceva umbrati. Cantando, leggendo, recitando, sketcheggiando da lor pari (bravi, bravissimi, c'è che di

re?) motivi popolari, popolari, e Maiakovski e Neruda e Eluard ballati sul tavolato. Nella seggiolata in piazza, la gente, il pop, il popolo, riponato dalla calura, al canto. Bisognava "ravvivare la serata" — disse la coppia teatrale. "Sosteggete i testi con la musica" — incalzavano. "Parliamo del mestiere di poeta." — spiegarono-introdussero. "Perché è un mestiere anche quello di fabbricar poesie. Come quel-

lo dell'idraulico." E' più importante il mestiere del poeta o quello dell'idraulico? — finirono per chiedere. Poi scesero dalla carretta e salirono sul poetibolo i poeti, naturalmente (Lunetta, Bruck, Bellezza, Toti, Riviello, Camiano, Paris, Dego etc.), i critici (Secchi etc.), i librai (Croce etc.), gli editori (Garza, Barone etc.), l'assessore alla cultura del Comune di Roma (Nicolini, sen-z'altro). E si im-

paccarono, si disinvoltarono, lessero, poeticarono, dissero che no, che non era, quello del poeta, un mestiere analogo a quello dell'idraulico, anche se auspicavano il poeta idraulico e l'idraulico poeta, perché la divisione storica e sociale del lavoro imponeva il privilegio della proprietà privata di alcuni strumenti linguistici di produzione della poesia, anche e cu. Che un giorno, si auguravano, non più il "varettà" culturale avrebbe "ravvivato" la poesia di settore comunitario, né le mistiche o le castronchie ma, al contrario, etc. Che bisognava far letteratura da una parte e "letturatura" o "lettortatura" dall'altra, senza cedere alle demagogie delle creatività collettive (almeno per quest'occasione), ma leggendole creativamente, creando anche così, piuttosto, nuovi rapporti sociali per nuovi rapporti culturali e modi di produzione e, attraverso la critica dell'economia politica della poesia, arriva-

re al nuovo bisogno sociale della poesia stessa, alla "coscienza enorme" di zio Karl, etc. Tutti cose che *ob-mem* dovrebbero essere, banalità quasi da bandire, eppure...
 Ah, ah, quanti lai, soporati i primi applausi, le prime coltellate amicoripugniali, i primi accordi politicoculturali. I poeti parlavano difficile, più difficili ancora erano le loro poesie, "speciali" erano le lingue in cui si premevano e piacevano alla sensibilità di quelle *élites de massa*. E poi occupavano tutto il tempo anche i critici e gli editori e i librai, con i loro problemi tattico-strategici. Insomma, non ci si capiva niente, o troppo poco. Troppi troppi, diciamo. Il pubblico voleva parlare, voleva dire la sua poesia di pubblico compatetico. E così i giovani extra, gli extra-giovani, e gli intellettuali rossi e borghesi-piccoli-piccoli contro i poetanti che non corrispondevano ai "livelli della comunicabilità di massa".

parlando dei problemi della gente del popolo, del giorno... Si stava arrivando alla poetica della fontanella, della fogna, della casa, dell'analfabetismo... La poesia veniva respinta, insomma. Come se fosse musica rumore che invadeva lo spazio della canzonetta pop, folk, riv, etc. Inutile ripetere, con l'amico Vico che "la prima tappezzeria popolare fu la poesia". La coscienza culturale, scientifica, critica, letteraria, poetica di massa, non faceva un passo avanti...
 O sì, invece. Se poi fino alle due o alle tre, nella piazza o nelle piazzerie si continuò a parlare poesia, *post-festum* (non *post-festum*, perché non ancora), qualcosa era pur successo, quella sera ultima d'estate. Le feste italiane, nazionali, regionali, comunali, si moltiplicano. E le organizzazioni adesso un po' tutti: dal PSI ai gruppi extra, intra e ultra-parlamentari, alla DC, a

Ci (ma sì, persino "Comunione & Liberazione" organizza le feste dell'Unità che ormai non sono più dell'Unità ma della gente, tutta). Magari le chia-

miano "feste dell'amicizia" o extrafeste o festivalia o. Ma sono uguali nella differenza. Stesse componenti, stessi modi, stesse forme, stesse manie, stessi

progamoni, stessi Del Prete-Aldini (o altri, generosi come loro, nell'iterazione dell'itinerario). Apparentemente. Perché in questo tempo di segni, i segni dei tempi cambiano e bisogna accorgersene per accorgersene. Come questa "serata di poesia", riuscita come fallita, fallita come è riuscita al vecchio modo, nuova dunque, contraddittoria, dialettica... da portare avanti. Meglio, molto meglio. Ma viva! Vivat poesia! Sul portibolo, tocca dunque il vecchio popolo che non è più popolo a cui serve la poesia che serve, ma popolo che si serve da solo. E si serve di quei lavoratori specializzati in critica del pensiero, della coscienza e dell'inconscio, magari strutturato come un linguaggio, che "non servono" e che si chiamano poeti (abbeveratamente, "i non riconosciuti legislatori del mondo"). Poetibolamente colibridosamente e compoeticamente

di Vostro 215



Edgar Plata (Colombia)

Il consigliere letterario segreto

Paola Pillitu

**DA
NAUSICAA**

Umbria
Editrice

Il numero 11
di una collana
di POETI
diretta da
ANTONIO
CARLO PONTI
introdotta
da
ELIO MERCURI
con disegni di
IVANA
MASCELLI ONI

Adèle Cambria

**AMORE
COME
RIVOLUZIONE**

Sugar

« Nonostante
Gramsci »
non obli-
anché
la rivoluzione
come amore
e amor
di rivoluzione
e rivoluzione
d'amore

Il n. 12 del Treo
diretto da
Leonardo
Mascini
il POEM
EPILOGICO
di un
drammaturgo
un po'
cattolico
la poesia è il suo
doppio

Fabio Doppelher

**I GIORNI
DELL'ESILIO**

Lacina

Il silenzio
emigrazione
che ricorre
al geiser che fa
ton ton
una
poetessa che
che mormora
la mondia
Gloria Baratta
presta e (in)

Alberto Capri

1

Acquino

Salvatore
Fengari

**UN PRETE
NELLA
RESISTENZA**

La Tartaruga

La storia di
Don
Pascual Borja
scritta da
un regista
regionalista
e presentata da
ERMANNO
DOSSETTI
da L'Unità
alla resistenza

Niki
Berlinguer

Un fascicolo
di
« GALLERIA »

Scienza

Gli arazzi
berlingueriani
visti da
LEVI
MORAVIA
PONENTE
VENTUROLI
MICACCHI
e intanto altri
resistenze d'arte

Il consigliere cinematografico segreto

Bernardo Bertolucci

NOVECENTO

Giannaldi & C.

9centone
neveventa
documenti
non decentro
viaconvetto
nonnipento
bosicento etc
l'imprima miralla
venetiana!

Miguel Littin

ACTAS
DE MARUSIA

Messico

Accas
= agli atti +
altri
fatti!

Quando
la TV italiana
si accorgeva
di questi film
e li trasmetteva...?
Un massacro
d'uomini
al massacro
delle idee?

Burhan Alawi

KAER KASSEM

Siria

UN POEMA
« CANTATA »
PER IMMAGINI
INTERIORI.
NON A LAS
ACTAS!

Humberto Solis

CANTATA
DE CHILE

Cuba

Omar Amara Lay

VITA
QUOTIDIANA
IN UN
VILLAGGIO
SIRIANO

Siria

Solo a Pesaro
film (della)
verità
come questo?
La verità
dei film...
la Siria
è lontana

Jean-Marie
Straub

Danièle Huillet

FORTINI CANI

Italia

Meglio
i trapietorini
o
i francofortuni?
Come unque
bravi tutti,
anche « i cani
del Sinai »



IL DIAVOLO DELL'AVVOCATO del

MODE
DI PRODUZIONE
DELL'
UTROPIA

1.
Bridgeless (senza ponte)
non so giocare disse il fiume
per la piccola del morto
il dichiarante rinvia
e non taglia al vivo
— gioca l'arrien elimina così
la carta della tigre...

2.
scalf(ar)itura: con quel
pressamoltismo arriva
al pressattutto e
anche di più
— espressappoco



3

mode di produzione: control
lati davanti e
dall'alto verso il basso
spianandoti e poi dietro
col pannello posteriore
la lunga lampo frontale
ti permette di indossare
il modellatore fin da dentro

4

postess'è poeta: con
l'ape alla stanga non
andava lontano lon
tano il carro della tartaglia?

eppure sulla carta filava
verso la supernova

5

egeio
mai
io
ma
gli
altri?

è competitivo
l'infinito
egeio mai l'egemonia

parola tua
d'onore con l'acca
e senza

veicolo da carico e
l'anas o l'horus
porta il peso dell'acca
che ti fa onesto
autoegemone

6

inguinamento: col pesce
da guardiavanti e
col suo colpo di tosse
con la chiusura delle branchie
con la tossicologia ittica

sapremo quondove disinquinare
anche le parole?

7

me-dico: in
comprimibili i corpi
di Heinz trattengono il globulo
rosso per la coda

il filtro splenico — ah! esclama
i seni splenici dei topini
splenon spleen spleendidu!

8

manoscritture: pistole
con l'accento sull'
di sanpaulo varò doratione
et predicatione sancto paghola





Incisione di Mario Del Riccio

anche detto nel volgarizzamento
in cartaceo del quindicesimo
con cedola curva descrittiva
alcune lacune pagine alcuni III
in rosso e azz. goticorsivo
leg. in cuoio con tracce
di impress. a freddo e fermagli
asportati e lit. a penna
su dorso a quattro nervi solo
settecentocinquantamila

g

autofagie? Galina

Calinga Calibi

Gannibi Caribi Caralibi

i cannibali erano catinibali

calinghibili calibi

o non erano — e tu

solo logofago

segnali: caso non

ci facevano più

ai cartelli della morte del

pericolo e
allora scheletrica
sulla strada la mano
dell'attenzione! si
muore già meglio —
autofanatos

11
mutazioni: e tutti
cambiare poemutando
chi il mondo chi la vita
chi la morte chi
il cambiare e i cambiatori

il gran cambiamento!

12
pitecantropo: ora basta coi tropli
disse il troppologo
specie - lizzato in specie
- lo specifico metaforico
è il trasporto delle nebbie
per il superuomideo
teantropita eresiarca
in utrop(p)ia - laqui

13
in fin dei racconti: io ti
racconterei solo ciò che
non ti racconterei raccontandoti
come se ti raccontassi
ciò che (non) ti racconterei

ma tu raccontati pure
che io ti racconterei tutto
ciò che non ti racconterei
se ti raccontassi

l'irraccontatività

P

proposte d'arte contemporanea

LUCIANO GABRIELLI

« Tutti i significati che l'osservatore troverà, riuscirà a vorrà trovare, in questo nastro di segni, sono previsti, ma è certo che egli non li troverà tutti ». Questo margine di enigma che Alfred Jarry poneva come parametro operante della sua poesia, è il margine che noi possiamo assegnare, come ineditura e iniziativa, anche alle opere di segnalazione poetica di Luciano Gabrielli. Infatti questa operazione del pittore medico, si svolge e procede come se ogni strumento, anzi ogni pur breve e minimo segmento o frammento di esso, di vanga ascendenza chirurgica, di quasi mistica appartenenza a quel campo dove la morte proietta il suo sfarzo vano di difendersi dalla vita, si

attesta come un geroglifico liberamente recuperato, che celi come in uno scrigno sensi ultimi e primi, e partì con sé dalle sue origini rituali una specie straordinariamente nitida e sensibile di citazioni, e anzi di autocitazioni, non deperibili, e come se fosse pronta a riproporre, capovolgendone la grafica gestazione, a nuovo inizio e a transitorio orizzonte, la sua semplice naturalezza, il suo tenero o congestionato terrore anatomico, una sua lucida, impassibile meccanica in cui trovano ancora la stupenda concordia e la discordia imperscrutabile degli eventi propri della ragione fisiologica, la muta angoscia e la assorta linearità delle trasformazioni e dei metabolismi di cui il corpo umano si fa nutrimento, per vim atque venenum.



Luciano
Gabrielli,
Ferro
su arancio
e viola
(1975)

Luciano
Gabrielli,
composizione
ferro
e fili



Il medico-sacerdote reinventa i suoi incantesimi, tra incubo e difetto. Di qui può partire il profondo senso della umile preazione di trasferta compiuta dal pittore su questi sorghi scabro che sono i suoi «quadri» e l'organico possesso ri verberato da questi sonori, ribaltati al di là della condizione solitaria di labili supporti in cui l'opera immaginosa si testimonia, di penosi giacigli, già in se compi scudi aerei e temi di scritte e segnali, grafismi ed esogrammi, segretamente volti, dalla rugosa fissità, a recitazioni quasi ipnotiche, e forse perfino di natura oracolare; e si intende di oracoli tratti ex interiori humane, o in intuito omne, floricazioni quiescenti e rovide intacche, ritmiche agnizioni, rabeschi di accensioni pietose o di crudeli trasalimenti, prototipiche allitterazioni, temperature d'anima, iterate stravaganze dell'aleatorio. Dovremo pensare all'autore come a un innocente terapeuta che, sotto i vincoli della strage e del sangue, degli umori e delle meste vessazioni, tutela i segreti significati dei suoi strumenti, quasi che

fossero semi di accezioni musicali vano e consolatorio, o ri residui del lamento corporeo e di uno sforno, di un accanimento inteso a perpetuare, come drammatico piote, e scenica giustizia, il moto della vita biologica, con le sue limpide confluenze, con le sue dolenti oscenità, con le sue impervie geografie nel labirinto corporeo? oppure, invece, come a un pittore che proietta a ritroso fantasmi di iscrizioni recuperate a immaginosi contrasti a insensati contagi, degli oggetti con la perfezione del sangue e del respiro che abbiano smarrito la sensazione della propria militante autonomia?

Accogliamo una pittura in questa direzione come un mezzo necessario di apprendimento del mondo, al di là del dolore, un approdo senza crepuscolo sulla riva provvisoria dell'incanto. A questo scopo Luciano Gabrielli va scrivendo, a pagine di alti e scoperti emblemi, un complicato libro di equivalenze e intermitenze integrate allo stupore delle modulazioni e degli esiti, di vigilanze esposte nel pannello e nelle derivate della lunga

scevolta traslazione poetica, in cui la vita tenta di farsi luce e disegno di temporaria epifania, ultimissimo paradosso.

Emilio Villa

ALDO AMADUZZI

Pittura estremamente raffinata può considerarsi quella di Aldo Amaduzzi, un artista che nell'arco di alcune stagioni, e cominciando dagli anni sessanta, si è via via andato affermando sul piano di una singolare prospettiva di lavoro.

A prima vista si ha quasi la sensazione di trovarsi dinanzi ad opere rarefatte, in cui l'immagine si dissolve in una impalpabile trasparenza di toni e di accordi distesi sulla tela con gioiosa immediatezza. Ad una più attenta osservazione ci si accorge invece come questa esprima

sività, tutta affidata ad un fluido scorrere della materia, sia il frutto di una lenta e meditata assimilazione di valori in una scelta « operativa » che accantona qualsiasi elemento descrittivo, per mirare ad una essenzialità di significati. Ed il risultato è tutto condensato in una sorta di spazio figurale, ove persone cose e paesaggi si collocano in una rappresentazione ideale destinata a vivere per proprio conto in un clima di sospeso incantamento.

In questa dimensione Aldo Amaduzzi viene ed offri il suo mondo poetico di soffusi accenti, in cui la realtà si traduce in figura senza perdere tuttavia la sua radice primigena che la fa essere specchio dell'esistenza e riflesso della nostra coscienza. Le cose viste, sentite o sognate si trasformano allora in percezioni, e a loro volta queste percezioni diventano la matrice di nostri stati d'animo, permeati per così dire da una luce diffusa, eterna e cristallina allo stesso tempo.

Ma l'aspetto più seducente di queste composizioni di Aldo Amaduzzi va, a nostro giudizio, centrato nel fatto che proprio quando tutto risulta chiaro, limpido e in un certo qual modo inequivocabile, avvertiamo forse inconsciamente che un « quid » inafferrabile circola nel complesso dell'opera. Come a testimoniare che nella contemporaneità dell'atto creativo i diritti della ragione vengono senza sosta sostituiti dalle esigenze della fantasia e viceversa, nella continuità di un processo che non ammette campi chiusi per un esclusivo sopravvento sia della logica sia dell'immaginazione. I volti che guardano



Aldo Amaduzzi

P

Aldo
Amaduzzi

attoniti verso l'infinito, le nature morte o gli animali che sembrano sospesi nell'aria, i paesaggi che allineano successioni di piani o variazioni di terreno sono simboli di una realtà che al contempo si lascia possedere e poi ci sfugge, come i confini dell'anima che sono irraggiungibili; è la prerogativa di Aldo Amaduzzi e per l'appunto di saper cogliere tali momenti e tali motivi in un « punto » pittorico dai colori tenui, ammantati, teneri, diluiti e allo stesso tempo intesi per la emotività tutta intesa che suggeriscono.

È evidente che l'artista è giunto ad una concreta maturazione del proprio stile, fondendo in una unitaria organica forme e contenuti, in modo da dare una precisa smitizzazione linguistica agli elementi fondamentali della visiva. Ma ciò è stato possibile, grazie ad una ricchezza di bagaglio culturale di



Aldo Amaduzzi.



improvvisa umanistica che gli ha permesso di approfondire istanze e problemi del nostro tempo. In tal senso dopo le esperienze post impressioniste, è fuori di dubbio che Aldo Amaduzzi abbia attentamente recepito la lezione dei « cubisti » mettendosi accanto alle creazioni luministiche esaltate da diversa personalità della pittura veneziana, e cominciando da quella di Serraglioli. La sua prerogativa è stata tuttavia quella di non chiudersi in un abile tecnicismo, ma di rivolgersi anche nella tematica ad una più ampia trattazione dei « moduli » espressivi, per ricevere dagli impasti e dalle sequenze cromatiche anche le più nascoste vibrazioni. E tutto sempre nell'intento di aprire pittoricamente e più vasti orizzonti non soltanto italiani. I suoi viaggi in terre d'Europa gli hanno così consentito di incrementare maggiori aperture e ricorrere bisogno di immergersi nella « luce », e addirittura di trasformare in purissima luce gli elementi che via via stimolavano il suo atto creativo.

Da una così proficua attività

sono scaturite queste ultime opere che si caratterizzano per la sobrietà dell'impianto in un candore che, senza contraddizioni di sorta, si fa elegiaco e da elegiaco a lirico. La conclusione è come in un riposo non fine a sé stesso, ma che già prepara a nuove evasioni, quasi che la vita possa simbolicamente raffigurarsi in un interrotto « trascendere » ciò che via via andiamo conquistando.

Franco Miele

ANNA D'ARLENZO

La pittrice di Anna D'Arlenzo si è in questi ultimi anni particolarmente affinata, pervenendo ad una sintesi stilistica in cui convivono armonicamente valori formali e strutture compositive.

Senza venir meno all'originaria impostazione che ha avuto modo di qualificarla sia nelle personali degli anni settanta sia nella partecipazione a diverse mostre nazionali, l'artista si è tuttavia ad a ragione preocu-

pata di condensare l'immagine in un più essenziale impianto, via via eliminando dal campo visuale ogni minimo accenno agli elementi di un racconto o di una descrizione.

Le sue figure, spesso di ispirazione meridionale si collocano in un ideale paesaggio sardo, dominato la « scena », ma al contempo ne diventano parte integrante in una continuità tra ciò che appartiene all'uomo e ciò che è tipico del mondo naturalistico.

Il rigoroso taglio delle forme non tende a spezzettare l'immagine, ma al contrario ad esasperare i traguardi finali dalle sequenze più calde a quelle di lontananza. Il risultato è una visione al limite dell'irreale, nel senso cioè che le composizioni di Anna D'Arlenzo ci lasciano aereo, perché sembrano più sognate che viate.

In questa trasposizione immaginaria, la realtà viene per così dire « astrattizzata », non resta spoglia di ogni riferimento tipico dell'ambiente e tutto è di



Anna
D'Arlenzo

P

sono a trasferirsi in una situazione, dove i valori di questi quadri assolvono una funzione preminente.

L'equilibrio nella distribuzione delle masse è quindi più sostanziale che estremo, in quanto sostituisce senza forzature di sorta dei collassamenti dello diverso ripartito. Le rappresentazioni viono così « costruite » sul piano di un ordine superiore che trascende la realtà, senza rinnegarla.

Un senso di stupore si sovrappone di raccoglimento emanando da questi dipinti, ove la fattura orografica per la sua straordinaria è il risultato di un'accurata elaborazione del tessuto pittorico. La « sensazione » del fatto implica tuttavia sempre il preminente intervento del fatto e motivo che viene via via filtrato all'ombra di un richiamo interiore.

In questa successione di piani, il futuro « luce » gioca un ruolo primario, coprendosi e interrogando i gradienti tonali della materia comparsa nelle diverse, e pur collegate l'una all'altra articolazioni sino ad approdare ad una vasta apertura di spazi, ove per l'appunto il particolare sembra assottigliarsi.

Le stesse sensazioni è possibile recepire, osservando la serie delle nature morte di esuberante e par controllata, rigogliosa o gli aquei cittadini colti sempre in particolari angolazioni prospettiche. A poco a poco si diventa pensosi di tanto a queste visioni che a mo-



Anna D'Amico

do loro sanno qualcosa di nuovo.

Dettaglio infine che Anna D'Amico ha il dono di proiettare la realtà in una sorta di incantesimo, ove gli stimoli della fantasia si amalgamano o addirittura si accompagnano al potere del realismo per cui ci sembra di riconoscere i luoghi che l'immaginazione di Anna D'Amico ha visitato con la sua favolezza come se sempre li avessimo conosciuti. Ciò vuol significare che questi dipinti sollecitano un'indiscutibile costruzione: in un solido e approfondito richiamo per cui l'osservatore partecipa e si fa protagonista della stessa rappresentazione, sino a vederla quale specchio e riflesso della propria coscienza.

F.M.

CENNI BIOGRAFICI

Nata a Roma il 10 marzo 1941, Anna D'Amico ha frequentato i corsi del liceo e dell'Accademia di Belle Arti di Roma; do-

plombando nel 1968 in decorazione.

Ha partecipato a numerose mostre collettive vincendo oltre quaranta premi, successi di critica e di pubblico. L'artista è aderito alla sua seconda mostra personale, una a luglio a Roma.

1966 - Mostra di pittura per le celebrazioni d'argento.

1970 (aprile) - Coppa d'argento alla prima mostra nazionale di pittura del partito socialista 1970 (settembre) - XVII Mostra nazionale d'arte figurativa di Genazzano.

1971 - Coppa d'argento alla mostra d'arte di Fara Sabazia.

1972 - Medaglia d'oro alla rassegna "Colosipoli".

1973 (giugno) - Medaglia d'argento all'esposizione di pittura di Genzano.

1973 (dicembre) - 14ª mostra d'arte alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



Anna D'Amico

1974 - Prima personale alla Galleria "Klee" di Roma.

E' presente inoltre ad altre manifestazioni d'importanza nazionale e internazionale premi e riconoscimenti.

Le acquisizioni della sua personale larghi e numerosi ma sta a « costare » di tutta la stampa.

GABRIELLA SPAPPERI

A interrogare Gabriella Spapperi sulle motivazioni della sua scelta d'arte, a fissare per verificare l'ipotesi, se il ricorso a quell'instabilità dell'essere con la propria opera sia in regola tra gli « addetti ai lavori ». Nel suo uso la natura (le sculture) cambia, ovviamente delle sue risorse ad aumentare l'attività della di questo essere, ne può perché le Spapperi sembra che, tra l'emozione e dolore, sembra sfidarsi, scusa per un imbarazzo di cui si sente responsabile, quasi volente presentarsi, cura la propria immagine, intenzione, molto coinvolto, la possibilità di un destino che ha delle sue ragioni segrete, inponderabili, e anche contraddittorie. Ma dato che tra gli altri del futuro il core d'arte c'è anche quello di inventare le immagini che da esse possono scaturire, avrebbe creduto piuttosto che questa inconfutabile vicenda si realizza figurale, ma fuori di, anzi, confessata, argente, di riscatto, la un ambiente esaltante e autentico quanto si vuole, ma in definitiva espositivo. Di questa specie il suo fare è anche

P

Gabriella
Sospeneri



scambio di ruoli per una medesima vicenda d'arte e di poesia. In questo senso, la cronaca diventa storia.

Prosoche assenti i valori lineari, il tessuto cromatico si riduce a spente tonalità di bruni, ocra e terre, alle quali, a tratti, si contrappongono dialetticamente la nota luminosa di un azzurro o di un verde smorzato. Per giustificare una tavolozza così «povera» è facile riferirsi alle suggestioni di una materia a cui la Sospeneri attende da sempre: la terracotta. E si capisce allora che la forza d'espressione della sua pittura viene da qui, da questo febbrile e patetico «caveau» in cui, forse più che per qualsiasi altra disciplina d'arte, sono riconoscibili i segni del gesto creativo che si muove dall'indifferenziato all'idea.

Giuliano Serafini

della coscienza) la Spapperi osserva: tra passato e futuro, la vicenda d'umanità diseredata ed eredità ad un tempo è la stile dell'uomo che da sempre abita ad Est dell'Est, alla quale l'artista è legata da una «griglia» più sentimentale che morale. Non si tratta, per l'artista, del più caro piccolo in un'immagine, l'ottica della Spapperi è portata a contemplare ed «estetica». Anche la morfologia dei suoi quadri denuncia il recupero formale della grande pittura classica, dalla solidità dell'impianto all'ampiezza del respiro, fino alla sacralità stessa del tema: modi pieni che dovrebbero essere ridotti e viceversa, incerti sul lavoro come deposizioni della croce, un'inevitabile e forse inconfutabile

ALESSANDRO
AMMIRAGLIA



Alessandro Ammiraglia



Alessandro Ammiraglia

Ha un suo tema o motivo che può essere considerato come il nucleo più consistente della sua ricerca, la figura di donna, il nudo, la maternità in quell'intimo contrasto nel quale prende forma, tra accensione dei sensi, scoperta e piacere del corpo, insistita percezione della sua sessuale determinazione, e al tempo stesso saggezza di un rapporto più tenace e affettuoso, che svelano i volti e le morbidezze di ombra, il gesto composto, l'abbandono in una quasi stringente occasione di solitudine e di attesa. E' in queste sue figure di donna che ci pare Ammiraglia raggiungere i suoi esiti più intensi, e trovi il contatto al di là delle forme, con un problema decisivo della so-

stra esistenza, il rapporto nel quale si risolve il desiderio e l'amore, la felicità e la nascita.

Tocca un problema ed è espressione di un suo sentimento di questa ricerca che è di pittura ma è prima ancora di verità di esistenza.

Dalla presentazione del catalogo di Elio Mercuri

SALVATORE MARCHESI

La speranza che la pittura ritorni al suo naturale terreno e riacquisti dignità non può essere alimentata che dai giovanissimi. Nel caso che ne incontrassimo qualcuno, come dovremo regolarci senza correre, anzi senza far loro correre rischi che comporta una fama precoce?

Gradi che si dovrebbero lasciare tranquilli nel loro maturamento, a meno che non si abbia la quasi certezza della loro capacità di resistenza alle insidie del successo.

La segnalazione di un giovane talento deve far più piacere



Salvatore Marchesi



Salvatore Marchese

«chi la fa che non è chi ne è oggetto. Comunque sia, ho fiducia nel carattere e nello spirito d'indipendenza di Salvatore Marchese, che già ebbe a presentare in veste di incisore e che oggi espone una serie di dipinti».

A parte la qualità e i pregi che non potranno sfuggire a un osservatore attento, la stessa qualifica di «dipinti» li distingue dalla congeria di manifesti oggi in circolazione e che tutti contengono fuori che la pittura.

Marchese, che appartiene alle razze dei siciliani taciturni e operosi, rivela, poco più che ventiduenne, una vera padronanza del disegno e del colore.

Non si nega alcuna delle attuali esperienze stilistiche, ma non ne abusa, non ne fa un sistema né una cifra: anzi, le inserisce, secondo la propria responsabilità nella pittura che ne risulta più viva e più attuale.

Mino Maccari

GILBERTE FRANCINE

L'impegno di Gilberte Francine ha subito in queste ultime opere una notevole evoluzione artistica. Era partita da un au-



Gilberte Francine



Gilberto Franchini

topografismo acceso, che si incardina, stilisticamente, sui modelli neo-espressionistici. Contemporaneamente, invece, essa era rivolta ad una violenta ribellione contro ogni conformismo.

Oggi la sua pittura è maturata e l'autobiografia si colora di sentiti accenti civili e dove non manca la caratterizzazione ironica e grottesca, la spietata accusa verso ogni f. intellettuale della società.

Gilberto Franchini alterna la sua vita tra Roma e Parigi, dove ha lo studio. E' prossima una sua personale romana.

L.B.

SILVINO DORIA

La pittura di Silvino Doria, opera un totale ribaltamento del dato empirico. In altri termini essa si proietta in una dimen-

sione di avvenirismo goliardico, di natura cosmico-spaziale.

E, come egli stesso spiega, con il candore proprio di certi naïf, una continua scoperta, quasi una precognizione.

In queste costruzioni (che sarebbero state oggetto di invidia per Sant'Elia) egli è riuscito a darsi la misura e la forza del suo impegno. Da molti decenni (adesso è un pensionato comunale) senza studi pittorici di sorta egli si applica a questo lavoro creando una pittura di carposa validità espressiva, di piena originalità cromatica.

Le sue tante architetture si arrampicano nello spazio di mondi vagheggiati dall'incoscio, architetture audaci in una atmosfera di molti soli, in un al di là della storia, di tutte le storie dell'universo.



Silvino Doria
Strutture nello spazio

Così nasce un crematismo acceso, sorretto da invenzioni continue ed esilaranti di contrasti pittorici audaci e che riscatta questa pittura dal vortuosismo tegnico, la rende autonoma.

Silvino Doria ha la memoria di un marziano innamorato che per un caso a lui stesso ignoto, è nato uomo.

Guardando i suoi quadri, d'improvviso sembra di trovarsi all'interno di una astronave: essi sono oblii che si affacciano sullo spazio immenso dei pianeti: e gli occhi si striano di colori, di immagini sono civiltà astrali, megalopoli, che sfrecciano sotto il nostro sguardo, mentre proseguiamo ad altissima velocità nella stratosfera.

Silvino Doria potrebbe essere catalogato come naïf solo da questa angolazione: la sua pittura, pur non perdendo nulla della « serietà » d'opera d'arte già in sé compiuta, ci riporta al mondo trasfigurato e trasfigurante dei fumetti « spaziali », tipo Gordon e Neribo Kid, e ciò ne allarga la latitudine fantastica.

I.B.

FRANCO SPENA

La prima volta che ci si trova dinanzi a un quadro di Franco Spena, si passa subito oltre: l'impressione tutto sommato gradevole pare derivare infatti soltanto da una trovata. Poi, allorché davanti a quelle figurazioni infantili si ritorna più



Silvino Doria, Strutture architettoniche nello spazio.

volte, finisce che della pittura di Spena ci si innamora. Almeno così è avvenuto a chi scrive.

C'è piace il gusto vivo del colore dato a zone squillanti, privo di sfumature. Lo straordinario affetto decorativo, unito ad una certa foggia degli abiti ostentati dalle figure, induce a rindere col pensiero al liberty. Ma si tratta di un liberty sfondato dei mille orpelli, privo assolutamente della cura di nascondere il vuoto con gli rigori. Al contrario le figure di Spena molto spesso sembrano aleggiare sul vuoto di larghe superfici bianche. Del resto si tratta di un liberty molto prosaico e ironizzato, alla maniera di un Gazzano, per intendersi. E l'ironia non implica affatto distacco, nasce anzi come misura preventiva contro il rischio dell'abbandono al sentimento. « un po' per cella e un po' per non morire ». Poiché Spena è così addentro la solitudine delle proprie figure — accostate tra loro, ma pur sempre isolate, anne-

gate in un mare di bianco — che tenta di ritardare almeno nelle vesti esteriori, conferendo loro una sontuosità che dovrebbe appagarla, consolarla del suo intero.

Nel confronto dello spettatore le figure di Spens si dispongono quasi sempre frontalmente qualche volta — e il massimo dell'amarezza — voltano le spalle, mai si presentano di profilo. L'assetto frontale offre a chi guarda la malinconia (in) espressa dal volto inesistente. Ma l'insistenza del volto — s'a-

quando è bianco sia quando è scuro, poiché la figura perge le spalle — è la spia più evidente dell'assenza. Non c'è disperazione in Spens, solo un'assenza, l'assenza della figura che perciò sono più variopinte. Guazzosamente la sua è un «ridotta lavato di chinero». L'assenza però è quella della memoria: volti dimenticati, gesti che sembrano eterni, povi ormai di senso. Ma basta una sciappa sciolazante o un cap-potto quadrato ad esplanizzare nella memoria il volto che sfugge e l'arbitrio annullato.

La prospettiva è lineare. Spesso il cielo e il terreno su cui le figure poggiano i piedi è bianco. Il dramma dell'assenza del volto si estende a tutto lo spazio circostante. Poiché quello che sembra della pittura di Spens non è una diffusa malinconia, alla quale abbandonarsi con dolcezza, ma un dramma autentico. Nulla infatti è più consolata e più stesso temi di un ridicolo.

S. P.

ANDREA VIZZINI

Da sono le frasi che maggiormente hanno colpito Andrea Vizzini pittore, siciliano di Groce. Una è quella celebre di Picasso: «Tutto di rappresentazione ciò che ho trovato e non ciò che cerco». L'altra è di Mer Ray: «L'arte non è scienza. L'arte non è esperimento. Non c'è progresso in arte, non più di quanto ce n'è nel fare l'amore. Ci sono semplicemente diversi modi di farlo». Ma in ciascuna opera si pone come momento di verità raggiunta, tra l'opera e l'altra lo



Franco Spens



Andrea
Vizzini

spazio che rimane per la ricerca è infinito.

La pittura di Vizzini è una continua ricerca che ha per oggetto l'armonia. La mischiata — croce e delizia cui è destinato ogni isolone — la solarità mediterranea si esprimono nella sovrana indolente delle figure, tessi a rappresentare un equilibrio finalmente raggiunto. E l'equilibrio non è soltanto spaziale e ritmico: ad una testa di ragazza corrisponde una rosa, un vaso, un balcone. Spesso è anche simbolico: la suprema serenità della figura umana è minacciata da un mascherone agghiacciato, i due elementi insieme — vita e morte, negativo e positivo, bene e male — formano un tutto ineludibile da accettare con uno sguardo ammorzante. Altrove il male è meno evidente, più sfumato, l'inquietudine però è la stessa: il battente di una porta chiusa che forse non si aprirà mai.

Tutto è fermo nell'arte di Vizzini, e non per una sorta di mediterraneo ritorno alla trifida



metafisica che pure l'artista ritiene tra le avventure espressive più stimolanti. Forse ad essere raffigurati sono i montani silenzi « in cui le cose s'abbandonano e sembrano vincere » a tradire il loro ultimo segreto, o forse è « l'attesa di un processo oscuro ». Ma allora « vince il male: la ruota non s'arresta » ed il mascherone si accampa imperioso su tutto il quadro: è la stessa sicurezza pittorica della rappresentazione a distanziarlo e ad immergerlo nel flusso dell'esistenza.

Poiché per Vizzini l'arte è in scindibilmente legata alla vita di ogni giorno, non è elezione, non è rivolta contro gli snocciolamenti quotidiani. Dipingere è un mestiere, così come per Pavese era il mestiere di vivere, e nella stessa pittura quindi che « va giocato tutto il proprio impegno, rifuggendo da facili legittimazioni populiste e retoriche. Fare pittura oggi è già lottare con i pennelli e la spatola, se pittura non è più — e si vorrebbe che non fosse — fatto di arredamento o di investimenti, ma necessità ricca di tattiche e di soddisfazioni.

Sinibaldi Pini





**CASSA
DI
RISPARMIO
DI CALABRIA
E DI
LUCANIA**
TRA I 30
SPORTELLI
CERTAMENTE



1

**E VICINO A TE
DOVE
VIVI E
LAVORI**

per offrire
tutta la gamma dei servizi
e delle operazioni bancarie:
del credito agrario
di credito a il miglioramento
di credito fondiario, del credito
risparmio e quello albergo,
della speculazione di lavoro
di lavoro
di lavoro alla Borsa di lavoro.

CARTE SEGRETE *di poesia*

LONTANO DAL CORPO

di Ilo **BENEDETTI**

1° Premio « Città di Tagliacozzo » della
Giuria Popolare
Finalista Premio « Viareggio »
1° Premio assoluto « Città di Milano »

« Colpisce in questa voce la disperata innocenza, la ludica aggressività, quell'andare allo sbaraglio nell'avventura del « vissuto » senza preoccuparsi di scuole emergenti, di seducenti parole d'ordine. Benedetti ha macinato d'istinto le invenzioni più ingegnose e fasciose della poesia novecentesca, dal futurismo al surrealismo dall'ermetismo al neo-sperimentalismo, ma ora cammina a ruota libera nel solco della sua angolazione esistenziale »

ALBERTO FRATTINI - Relazione per il premio
Città di Tagliacozzo

« ...Diciamo che in questa matassa lirica si evidenziano due anime, due personalità, due stili: quello del ragazzo-poeta, istintivamente portato a rompere il conformismo della parola, e quello del poeta-senza-età, che dentro di sé ha macinato il male e il bene che della vita è sermone e confronto. »

ENZO MEZZA - Giornale di Brescia

Una poesia che si riconduce ai moduli già cari ai « soga-
bondaggi di Rimbaud, e che non si abbandona mai a voli e
sgargianti capricci metrici né a giochi di cifre sentimentali,
ma che si esprime con assoluta sincerità in una fresca ma-
raviglia di continua scoperta riconducendo terre leggendarie e
mitiche — quali appunto: Capri, la Sardegna, la Calabria, la
Lucania — a una esistenza più intensamente lirica, pagata di
pagina in pagina fuori dalle stesse occasioni del canto, in un
tentativo riuscito di discorso unitario che talvolta si fa com-
movente e ammaliante per l'ingenua forza di cui si carica e con
cui si esprime »

MARIO STEFANILE - Il Mattino

Strenata e insieme sorvegliata, innocente compagna di

pianti nomadi e di orde mistiche, la poesia di Benedetti rifiuta il cerchio, ovvero il simbolo delle antiche e nuove chiusure del mondo, per articolarsi in aspra, furente, primordiale armonia.

LUIGI COMPAGNONE - Gazzettino Rai

«Nella poesia di Benedetti non ci pare di sentire l'urto del naufrago, del vinto, ma piuttosto la constatazione di una condizione dell'anima di fronte alla materia».

NINO PALUMBO - Radio svizzera Lugano

Benedetti è poeta perché trasporta chi legge o ascolta per le regioni della parola, e muove luci, sentimenti, memorie, precipita dentro abissi stellati. Solleva verso domande ultime e irrisolvibili. Lo è perché maledicendo il mondo e la vita continua il suo canto, innamorandosi di nuove, onde, volti, memorie, ore mattinali e notturne, tempi di attesa, ansie di prodigi.

Lo è perché riversa se stesso dentro i labirinti della conoscenza e ogni istante si approva e si smentisce, altalenando tra timori e speranze, in una eternità di vigile.

ELIO PECORA - La Voce Repubblicana

Il sagrato che fa Levitare la poesia di Benedetti si nasconde nel perfetto controllo di una condizione limite: quella di un amore disancorato che sa di non potersi arrestare in nessun luogo che non sia il tutto.

PAOLA DE PAOLIS - La Fiera Letteraria

«In "LONTANO DAL CORPO" si incontra una via poetica di rara efficacia ed incisività che non ha mai cedimenti né slaviature: una sostanza di fondo che sorregge e spesso sorprende l'autore e non si stacca mai di scarto dal suo avvio di poeta e di uomo poi carpire la realtà delle cose, identificarla e palesarla nella concretezza e nella sintesi di un disegno sofferto, di felice lapidazione».

Giuria del premio Int.le «Città di Milano»,
presieduta da Silvio Bertoldi, Rettore della
Università di Milano, e composta da Sergio
Petrussetti, Gabriele Mandel, Grazio Locatelli,
Anna Maria Gatti, Aldo Vigorelli, Ennio
Raschi.

Nella Collana

di poesia sono già usciti

CHIAMIAMOLA POEMETANOIA di Gianni TOTI

DICEVO DI TE PIER PAOLO di Elsa DE GIORGI

E' di prossima pubblicazione

LA FONDAZIONE DI NINIVE di Salvatore MARTINO



L. 1800



CARL F

STEFFE

1976



VANO SE NON DALLA MORTE
 CIRTA RESISTE AGLI ASSE-
 DIBE OSTINATO DI MASSINISSA
 L'AVVERSA COSIANZA,
 IL RICORDO DELLA NOTTE
 DINÒ DEI CEDRI
 MACISTE INTANTO INGAN-
 IL SOGNO DI SOFONISBA
 * VENGA KARTHAGO A
 MIO SOGNO *
 « LA VITTIMA SOTTIRATTI
 LOCH... LA RUINA DELLA PATRIE
 SOFONISBA NARRA LA LON-
 NEGLI ORTI DI ASDRUBALE IL
 CHE LA VITTIMA SOTTIRATTI
 MACISTE DISOPRENDO IL
 SI PROPONE L'ALLEGRA VENDI-
 MAI SA DI DOVER PERIRE.
 DALLI PAROLE DI KARTI
 CONOSCE NELLA SCHIAVA E
 CABIRIA
 LA FORTUNA E' GENERON
 TRAVAGLIO D'ASSEDIO FU ME
 NATA
 CABIRIA NEL CUORE TREM
 ALLA LUCE
 SBIGOTTITO ALLA VISTA
 IL POPOLO DI CIRTA S'ARREN-
 CONCEDE UN GIORNO DI SAC-
 SOLDATI
 * O MASSINISSA, DUCE GLI
 SE SOFONISBA FA PARTE DE
 DILA! *
 « NON IO PRENDO LA REGE
 PRENDE ME PER GURZIL DIO

CONSACRO IL MIO
 SCANTATRICE REGA-
 I DISPONE A RINNE-
 A NON ORNERA IL
 ETINIANO LA RESI
 NANDO COL VINO E
 REGUE
 ALFINE TENTANO
 IN GHIRLANDE NU-
 ERETO LA GRAZIA *
 HERA
 NOTIZIA DELL'ASSE-
 CERE I DUE AUDACI
 TO DA SOFONISBA
 LA VITA E FULVIO
 E PER CABIRIA AN-
 NTA *
 TO IN VISTA DI CIR-
 EGLIA D'ASDRUBALE
 MASSINISSA ALL'AL-
 ELL'ARTE CHE GIA
 NUMIDI PUBLIO SCI
 CE SALUTE E CHIEDE
 LTO NELL'ACCAMPA-
 E NELLE MANI DEL
 SUA MA IL CONSOLE
 E DEL BOTTINO
 OSPITO DI ROMA * 79



VANO SE NON DALLA MORTE

CIRTA' RESISTE AGLI ASSEDIATORI, MA L'AR-

DIRE ORTANA TO DI MASSINISSA STA PER DONARLE

L'AVVERE IL

DINO IL

MA IL

* V

MIO SC

* I

LOCH

SOL

NEGLI

CHE I

MA

SI PROPONE L'ALLEGRA VENDETTA, POICHE' OR-

MAI SA DI EXOVER PERIRE

DAL

CONOSC

CABIRI

LA

TRAVAC

NATA

CAR

ALLA LE

SHI

IL POPO

CONCIL

SOLDAT

* O

SE SOFONISBA DA PARTE DEL BOTTINO, PREN-

DILA*

* NON TO PRENDO LA REGINA, MA LA REGINA

PRENDE MI PER GURZIL DIO DELLE BATTAGLIE,

PER I NOSTRI IDDI, IO TI CONSACRO IL MIO

TERROR*

CONI PER L'ARTE DELL'INCANTATRICE REGA

NE IL

IESI

O E

ANO

NU-

LA *

SSE

DIO SINGOLARE, VUOL CONOSCERE I DUE AIDACI

MASSINISSA, HA OTTENUTO DA SOFONISBA

PIO

AN

TR

ME

AL-

>IA*

SCI-

EDE

PA

DEL

CONSOLE LA DONNA CHE E' SUA, MA IL CONSOLE

LA RIVENDICA COME PARTE DEL BOTTINO

* PENSA CHE SEI NEL COSPETTO DI ROMA *

79

TIFFEN Color Control Patches

© The Tiffen Company, Inc.

Black

34Color

White

Magenta

Red

Yellow

Green

Cyan

Blue

Black

Black

Black

Black

Black

Black

Black

Black

Black

Black

Black

Black

Black

Black

Black

Black

Black

Black

Black

TIFFEN Gray Scale

© The Tiffen Company, Inc.

A

1

2

3

4

5

6

7

8

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

AVANO SE NON DALLA MORTE.

CIRTA RESISTE AGLI ASSEDIATORI, MA L'AR-
DIRE OSTINATO DI MASSINISSA STA PER ROMPERE
L'AVVI-

PER I NOSTRI IDOLI, IO TI CONSCRO IL MIO
FERRO!

CONI PER L'AKIT DELL'INCANTATRICE REGA
E NE

IL

ESL

O E

ANO

NU

VA *

SSE-

DIO SINGOIARE VUOL CONOSCERE I DUE AUDACI

MASSINISSA HA OTTENUTO DA SOFONISBA

VIO

AN-

CIR-

ALE

AL-

MA-

SCT-

EDE

IPA-

TIFFEN Color Control Patches

© The Tiffen Company 1997

Black

3/Color

White

Magenta

Red

Yellow

Green

Cyan

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

Blue

DINO I

MA

IL

MIO SC

* L

LOGIL

NEGHI

CHE LA

MA

SI PROPONE L'ALLEGRA VENDETTA, POICHE' OR

MAI SA DI DOVER PERIRE

DAL

CONSC

CABRI

LA

TRAVAC

NATA

CAR

ALLA LE

SBIG

IL POPO

CONCED

SOLDAT

O *

SE

IL

MA

IL

MIO SC

* L

LOGIL

NEGHI

CHE LA

MA

SI PROPONE L'ALLEGRA VENDETTA, POICHE' OR

MAI SA DI DOVER PERIRE

DAL

CONSC

CABRI

LA

TRAVAC

NATA

CAR

ALLA LE

SBIG

IL POPO

CONCED

SOLDAT

O *

SE

IL

MA

IL

MIO SC

* L

LOGIL

NEGHI

CHE LA

MA

SI PROPONE L'ALLEGRA VENDETTA, POICHE' OR

MAI SA DI DOVER PERIRE

DAL

CONSC

CABRI

LA

TRAVAC

NATA

CAR

ALLA LE

SBIG

IL POPO

CONCED

SOLDAT

O *

SE

IL

MA

IL

MIO SC

* L

LOGIL

NEGHI

CHE LA

MA

SI PROPONE L'ALLEGRA VENDETTA, POICHE' OR

MAI SA DI DOVER PERIRE

DAL

CONSC

CABRI

LA

TRAVAC

NATA

CAR

ALLA LE

SBIG

IL POPO

CONCED

SOLDAT

O *

SE

IL

MA

IL

MIO SC

* L

LOGIL

NEGHI

CHE LA

MA

SI PROPONE L'ALLEGRA VENDETTA, POICHE' OR

MAI SA DI DOVER PERIRE

DAL

CONSC

CABRI

LA

TRAVAC

NATA

CAR

ALLA LE

SBIG

IL POPO

CONCED

SOLDAT

O *

SE

IL

MA

IL

MIO SC

* L

LOGIL

NEGHI

CHE LA

MA

SI PROPONE L'ALLEGRA VENDETTA, POICHE' OR

MAI SA DI DOVER PERIRE

DAL

CONSC

CABRI

LA

TRAVAC

NATA

CAR

ALLA LE

SBIG

IL POPO

CONCED

SOLDAT

O *

SE

IL

MA

IL

MIO SC

* L

LOGIL

NEGHI

CHE LA

MA

SI PROPONE L'ALLEGRA VENDETTA, POICHE' OR

MAI SA DI DOVER PERIRE

DAL

CONSC

CABRI

LA

TRAVAC

NATA

CAR

ALLA LE

SBIG

IL POPO

CONCED

SOLDAT

O *

SE

IL

MA

IL

MIO SC

* L

LOGIL

NEGHI

CHE LA

MA

SI PROPONE L'ALLEGRA VENDETTA, POICHE' OR

MAI SA DI DOVER PERIRE

DAL

CONSC

CABRI

LA

TRAVAC

NATA

CAR

ALLA LE

SBIG

IL POPO

CONCED

SOLDAT

O *

SE

IL

MA

IL

MIO SC

* L

LOGIL

NEGHI

CHE LA

MA

SI PROPONE L'ALLEGRA VENDETTA, POICHE' OR

MAI SA DI DOVER PERIRE

DAL

CONSC

CABRI

LA

TRAVAC

NATA

CAR

ALLA LE

SBIG

IL POPO

CONCED

SOLDAT

O *

SE

IL

MA

IL

MIO SC

* L

LOGIL

NEGHI

CHE LA

MA

SI PROPONE L'ALLEGRA VENDETTA, POICHE' OR

MAI SA DI DOVER PERIRE

DAL

CONSC

CABRI

LA

TRAVAC

NATA

CAR

ALLA LE

SBIG

IL POPO

CONCED

SOLDAT

O *

SE

IL

MA

IL

MIO SC

* L

LOGIL

NEGHI

CHE LA

MA

SI PROPONE L'ALLEGRA VENDETTA, POICHE' OR

MAI SA DI DOVER PERIRE

DAL

CONSC

CABRI

LA

TRAVAC

NATA

CAR

ALLA LE

SBIG

IL POPO

CONCED

SOLDAT

O *

SE

IL

MA

IL

MIO SC

* L

LOGIL

NEGHI