

CARTE SEGRETE

43

**GUY de MAUPASSANT su DAVID LAZZARETTI
NEL CENTENARIO DELL' ESECUZIONE**

Vera LINHARTOVA'
IL DECLINO DEL SUONO « m »

MARIO LUNETTA
SMITH & RICCARDO

SAVERIO TUTINO
IL MATERNALISMO STORICO

JOYCE secondo SILVESTRI

POETI D'IRAN

**IL CINEMA SPERIMENTALE
EUROPEO**

**di
Gianni TOTI**

CVETA EVA
Acquazione di luce
PASTERNAK

GERANZANI · DALLOS
SPACCESI
KOBLASA

**PREMIOPUBBLICAZIONE
IBRI FIUTAT**

GENNAIO MARZO 1979

LE DATE di **CARTE SEGRETE**

43	marzo 1979
44	giugno 1979
45	settembre 1979
46	dicembre 1979

I DATI di **CARTE SEGRETE**

	Italia	Esteri
ABBONAMENTO	L. 2.000	\$ 5
OGNI COPIA	L. 10.000	\$ 20

Da versarsi sul c/c postale 57659005 intestato a:
CARTE SEGRETE - Piazza Margana, 24
00186 ROMA - Tel. 67.86.914 - 67.901.46

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: Piazza Margana, 24 - Tel. 67.86.914

Direttore: **Domenico Javarone** — Vice-Direttore: **Gianni Toti**

Redazione: **Filippo Maria Ferro** (Letteratura)
Massimo Riposati (Arti)
Marina Javarone (Segreteria)
Franco Miele (Arti figurative)
Dante Ricci (Arti grafiche)
Stefano Maffei (Impaginazione)

I manoscritti anche se non pubblicati non si restituiscono —
Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 11255 in data
5 novembre 1966.

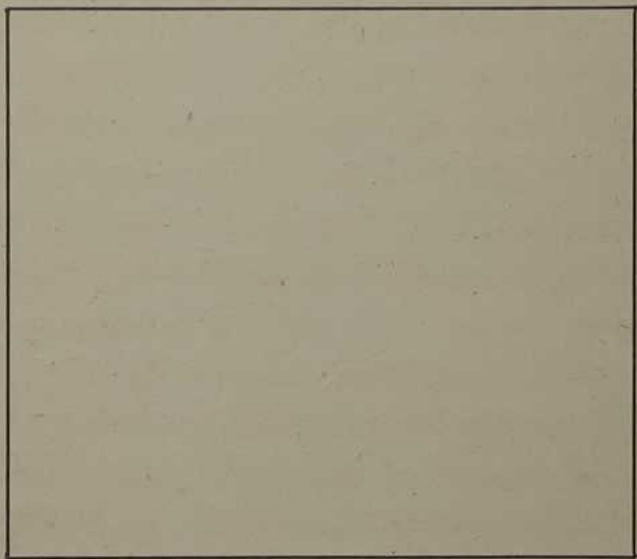
Spedizione in abbonamento postale Gruppo IV — Stampa
TER - Roma — Direttore responsabile: **Marina Javarone**.
Copertina della Grafiser di Roma.

CARTE SEGRETE

Anno XIII — GENNAIO - MARZO 1979 — n. 43

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore **DOMENICO JAVARONE**



Vice Direttore **GIANNI TOTI**

Edizioni di Carte Segrete

Carte segrete

I LIBRI RIFIUTATI: Un premio pubblicazione di Carte segrete, 13
POESIE D'IRAN, 18

MARIO LUNETTA, Smith & Riccardo, 23

GUY DE MAUPASSANT, Un editoriale del « LE FIGARO » su
David Lazzaretti, 33

BEPPE DELLE PIANE, Arundo e altri materiali, 47

MARINA IVANOVNA CVETAIEVA, Acquazzone di Luce, 51

ALBERTO VITACCHIO, Tre poesie, 83

VÉRA LINHARTOVÁ: Il declino del suono « m », 99

ROSA GIANNETTA: La morte primitiva, 113

FABIO CARPI: Aspettando il diluvio universale, 135

SAVERIO TUTINO: Il maternalismo storico, 153

JAMES JOYCE: Una lettera a Dario de Tuoni, 161

GIANNI TOTI: I sperimentali, Achille e la tartaruga, 166

OSTRAKIDERMO: Diurnola nottola, neorubrica dell'arrossore, 183

ALESSANDRO KOKOCINSKI, Una poesia di Rafael Alberti, 8

Alla « Narciso » di Torino pittori liguri da ricordare, di Guido
Seborga, 116

GUSTAVO FRANCALANCIA, di Antonello Trombadori, 177

Carte scoperte

Le improbabili certezze di Carmelo Fodaro , di Massimo Riposati	191
Originali e grafemi dalla nascita della poesia	195
Il secondo libro di poesia di Luigi Fontanella , di Fabio Doplicher	199
Stefano Lanuzza parla di Giuseppe Favati	201
L'atuzia letteraria e la minuzia (del) reale di Alberto Cappi	203
La Sicilia di Carpinteri , di Franco Miele	206
Due dischi d'eccezione: « mi richordo anchora » e « la basa »	207
Libridine - Exit Vittorio Pagano	212
« IN BUCA »	
Ci scrivono Carla Mareello , Peppino Zagarrìo , Fabrizio Caleffi , Carla Vasio	209
Il Consigliere letterario segreto	215
Lo sconsigliere cinetelevisivo segreto	216
Il diavolo dell'avvocato	217

Illustrazioni

KOKOCINSKI: 8, 11, 12

KOBLASA: 104, 112

CASTELLO: 116

MOTTA: 125

GERANZANI: 133

DALLOS: 135

ROTUNNO: 136

SILVESTRI: 161, 164

FRANCALANCIA: 176, 178, 179, 181

SPACCESI: 185

FODARO: 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194

TOTI: 196, 197, 219

CARPINTERI: 206, 207, 208, 209



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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



una poesia
di Rafael ALBERTI
per

ALESSANDRO KOKOCINSKI



ALEJANDRO KOKOCINSKI, OGGI

Quasi impassibile, muto, silenzioso,
Alejandro è la vita, giovane, dura,
dura fin troppo,
apertamente oscura,
angelo operaio in triste urgenza precipitosa,
tenero, povero, feroce, disperato,
luminoso,
mordace, fiducioso,
immerso,
emerso
dalle realtà più lacerate,
dalle agoniche profondità,
di questo dolore, di questo schianto
che è oggi la terra,
il vento
che lo porta e lo trascina
in un convulso movimento,
la mano ferma, artiglio e ala in guerra,
che disegna,
contrae,
stringe, comprime
e quasi goyescamente spaventa
in un mondo nudo
che ti mette un nodo
nella gola.

traduzione di I. Delogu

Nato a Porto Recanati nel 1948.
Dal 1949 è vissuto in diversi
paesi Sud-Americani.
Dal 1973 si è stabilito a Roma,
dove vive e lavora.

Mostre personali

1968 Arte Victoria, Argentina
1969 Galleria Payro, Argentina
Arte Anexo, Argentina
Arte Antico, Argentina

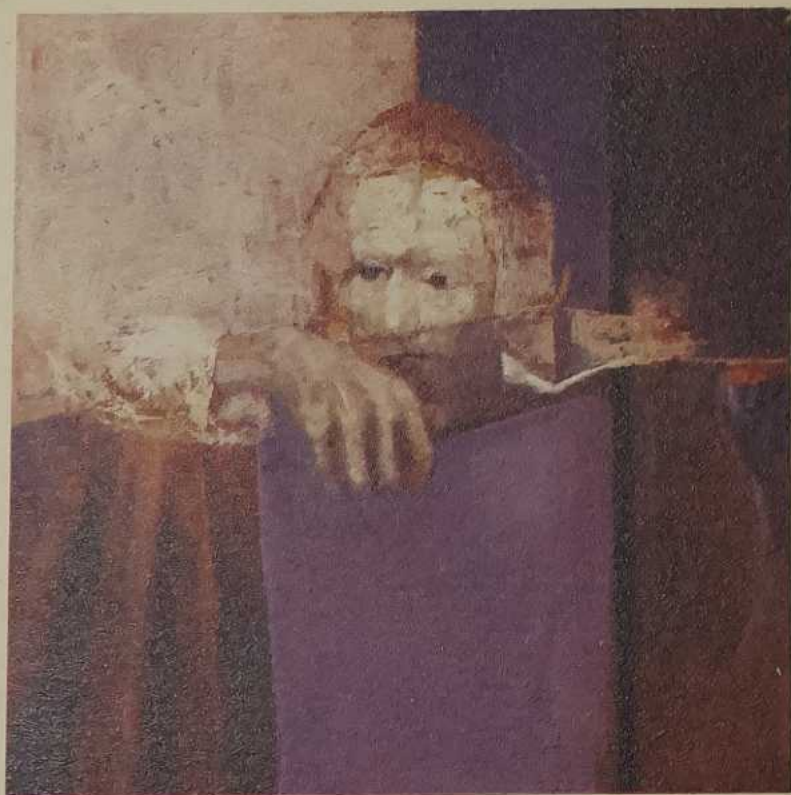
Alejandro Kokocinski, hoy

Casi imposible, mudo, silencioso,
Alejandro es la vida, joven, dura,
dura demasiado,
abiertamente oscura,
ángel obscuro en ruidos y triste acoso,
tierno, pobre, feroz, desesperado,
luminoso,
mordiente, esperanzado,
sumergido,
emergido
de las más rotas realidades,
agónicas profundidades,
de este dolor, de este estampido
que es hoy la tierra,
el viento,
que lo lleva y lo trae
en sacudido movimiento,
la mano firme, zarpa y ala en guerra,
que dibuja,
contrae,
aprieta, estruja
y que casi gozescamente espanta
en un mundo derruido
que te echa un rudo
en la garganta.

Rafael Alberti

- 1970 Rubinstein, Argentina
Teatinos 666, Chile
1971 Arte America Latina, Chile
Univ. Tecnica, Chile
Las Condes, Chile
Galleria Nice, Argentina
Gallerie Inter, Amburgo

- 1972 Perrins Art Gallery, Londra
Galleria Arte 27, Roma
La Mossa, Siena
1973 Centrarte Falanto, Brindisi
Galleria L'Agrifoglio, Milano
1975 Palazzo Galvani, Comune
di Bologna



Palazzo Comunale di Pesaro
Arte 27, Roma

Mostre collettive

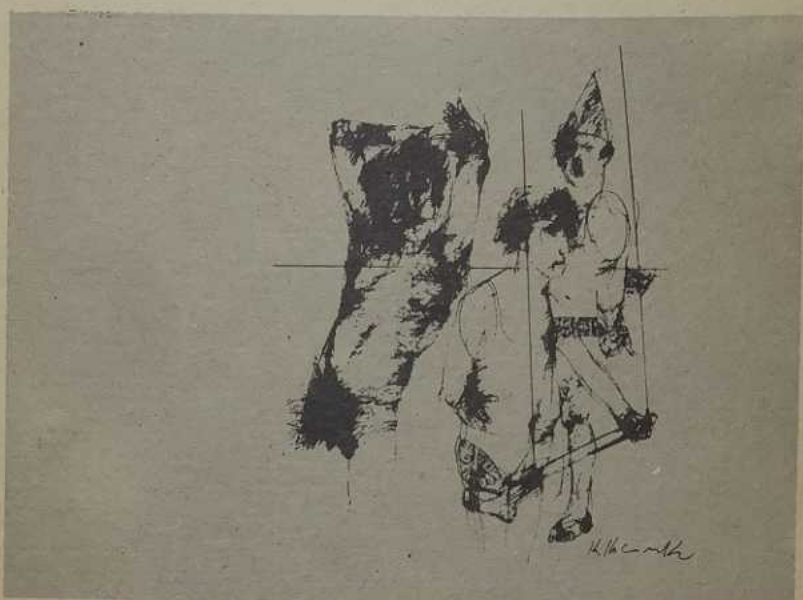
- 1968 Arte Touring, Argentina
Witcomb, Argentina
1970 Museo d'Arte Moderna,
Santiago (Cile)
1971 Museo d'Arte Moderna,
Santiago (Cile)
1972 Arte 27, Roma
1974 Aidez l'Espagne, Parigi
1975 Il Volto di Cristo, Sala Si-
nodo, Vaticano
Delia Del Carril - John Hart

Opere in Musei

Museo d'Arte Moderna, Cile
Museo De Rio Cuarto, Argentina
Museo del UNCTAD, Cile
Museo d'Arte Moderna, Bologna

Hanno scritto di lui

Rafael Alberti - Baliari - Blake-
ston - Bovi - Di Castro - R. Tom-
masi Ferroni - Giacomozzi - Ma-
ria Teresa Leon - Maldonato M.
Pedrosa - Romeo - Uribe - Vila-
ni - F. Solmi - C. Quattrucci



Per « un effetto di dimostrazione » delle possibilità
di battersi per la libertà produttiva delle arti e per
IL DIRITTO ALLA RISPOSTA INTELLETTUALE

UN PREMIO-PUBBLICAZIONE
di CARTE SEGRETE

I LIBRI RIFIUTATI

*Un Comitato di Rilettura annuncerà
il 20 maggio del 1980 la scelta
del libro del testo rifiutato dall'industria
culturale letteraria, cinematografica, televisiva,
teatrale e le Edizioni di " Carte Segrete "
pubblicheranno il 20 settembre del 1980
il primo " libro " (non più) rifiutato a
duemila copie di trecento pagine.*

LIBrifutati

oppure

LIBRIfutati

o anche

libriFUTATI

e non

conFUTATI

RIFIUTesti

ciossarebbero

libri re-futati

ri-battuti

e magari non

flatati-flutati

non-fluitati

superfluiti

soffiati-via nel fluito

flutto del silenzio, illetti, cancellati, immemorti, finiti senza essere stati veramente finiti, semilavorati senza lavoro finale, fine-a-se-stessi (e a chi altri?), etc.: non continuiamo nel gioco delle indefinizioni, con le parole-trenino, le parole valigia, le parole-spugna, le paroles-porte-manteau, le parole-baule, le parole-incinte etc. (di nuovo etceterando, contando sul lettore che coimplica). I libri rifiutati sono i libri del rifiuto, i testi battuti dal potere editoriale senza dialessi, senza « diritto di risposta », senza contraddizione. Lavoro gratuito, impagato, impagabile, cancellato dalla grande macchina dell'industriale culturante a sensi unici. Si parla di libri — poesia, saggistica, narrativa, inenarrativa — ma si può parlare anche di teatro, di cinema, di televisione, di testi per i mass-media o per i group-media o per i mezzi di comunità, di comune, di regione, di Stato, etc. Tanto gli editori di libri che i produttori, privati o statali, di filmazioni, teleopsie, audiovisive etc. (ma sì, sempre etcetera) giudicano e mandano secondo che avvengono e non rendono conto del loro operato nascondendosi dietro gli stereopiti convenzionali, le parole del « gergo quie-

to », mediocratico, burofatturiero. Le istanze di appello non si danno che in rari casi. Forse, nei paesi in cui esiste « il dissenso » beati loro, sia detto con paradossi e ossimori politici, e sia pure, làdove almeno si fa alla poesia l'onore di un rifiuto così clamante nei deserti editoriali che tutti ne parlano nel mondo, e si protesta e si ri-ri-fiuta il gran futare del potere, etc. Da noi, sì, è vero, si sostiene (si sottotiene) che ogni frutto degli alberi del talento alla fine arriva sul mercato perché la grande industria della cultura è multipla, e articolata in tanti reparti, ha tante sotto-fabbriche, persino fabbrichette per il lavoro-intellettuale-a-domicilio etc. Ma poi, quando un comitato di lettura di due, tre persone, o la finzione giuridica della comitazione, ha deciso che no, l'itineranza continua con lo stesso arbitrio, ma innalzandosi alla considerazione dissensuale, mai o quasi mai diventando « caso », « problema » della società letteraria o culturale o magari delle « elette » piccole o grandi, etc. E i cestini, i cestoni, i magazzini, le stive, sono piene fino all'orlo di intelligenza battuta, futata e refutata, non confutata mai, sepolta nel silenzio, obblitterata, litteralmente, nel grande scarto. Adesso il così male detto « dissenso » internazionale, forse per una astuzia della ragione, ha reimpostato in un certo senso il problema ma a senso unico. Eppure la silenziazione non è certo privilegio dei paesi dove le parti sono negate nel tutto, e parti-partiti si identificano con stato e apparati e istituzioni. Perché làdove si universalottizza, come da noi i risultati delle refutazione incontraddetta sono gli stessi o rischiano di essere gli stessi, e le piccole e le grandi arroganze di poteri culturali agiscono e reagiscono: azioni-abreazioni gravi, pericolose, omicidiarie. Senza « diritto di risposta », senza appello culturale, senza responsabilità effettiva, cioè senza risposta pubblica, l'arbitrio può irrigidirsi in una vera e propria modalità di produzione regressiva coperta da mascherature democratiche, spesso da marxscherature, etc. E' per questo, per dimostrare l'alone offuscante dell'arbitrio culturale, dell'arroganza intellettuale lottizzata, del provincialismo cosmico e delle modalità decisionarie dei piccoli gruppi di grandi poteri che

PREMIO PUBBLICAZIONE

del

LIBRO RIFIUTATO.

I « lavoratori del linguaggio » che vorranno mandare alla rivista i testi rifiutati da case editrici, comitati di lettura cinematografici o televisionari etc., troveranno a CARTE SEGRETE un (altro, si capisce) COMITATO DI LETTURA istituito in istanza di appello, diciamo così, volendosi cioè consapevolmente come ogni altro comitato di lettura (e dunque con il suo ineluttabile margine di arbitrio) ma offrendosi al tempo stesso come realmente responsabile, e dunque rispondente a coloro che usufruiranno del diritto alla risposta. Fra i testi rifiutati il comitato sceglierà il testo esemplare della modalità di produzione del rifiuto e lo pubblicherà con tutti gli adminicula necessari a provare l'arbitrio del piccolo potere culturale: lettere, motivazioni e immotivazioni, decrittazioni e confutazioni a catena. Sarà un libro di trecento pagine almeno, stampato a duemila copie, con echi e apparati e « altre cose del rifiuto » stampabili sulla rivista, collateralmente, etc. CARTE SEGRETE comunicherà » su ogni numero i nomi di coloro che manderanno i rifiutestest con i titoli delle opere, la descrizione dei materiali etc.

Il COMITATO di LETTURA è costituito da Domenico Javarone, Gianni Toti, Filippo Maria Ferro e Massimo Riposati per la rivista, e da Mario Lunetta, Filippo Bettini, Antonio Natale Rossi, Francesco Muzzioli Lamberto Pignotti, Carla Vasio, fra i collaboratori.

La premiazione avrà il suo luogo naturalmente, il 20 maggio del 1980. Cinque mesi dopo l'annuncio della scelta compiuta responsabilmente e cioè con tutte le motivazioni futibili e refutabili, avrà il suo luogo anche la pubblicazione del libro o testo rifiutato e ciò sarebbe il 20 settembre del 1980 per la prima attuazione. E' così di seguito, per la costituzione di uno scaffale non maledetto ma dicente-male dell'attuale « modo di produzione culturale » che rifiuta nel silenzio, che non programma, che non esibisce le proprie ragioni se non nel

artifatturiere, etc. Aspettiamo, dunque: libri rifiutati, libri fiutati, libri fiutati ancora (ri-), testi sepolti, irrisposti, proposte posposte, irraccomandatizie, illottizzate etc. Un modo di battersi, anche questo, — « nel suo piccolo » grande, come si dovrebbe dire, cioè — nel suo limitato spazio di dimostrazione, per la libertà delle arti del linguaggio laddove « il deserto cresce », la barbarie comincia a premere sulle frontiere (interne), ci si dividono i pensieri purché prepensati, etc. A presto, dunque, per la prima

CONFUTAZIONE
della REFUTAZIONE

« Carte Segrete »

continua come vedete, a « scoprire le carte »: le proprie e le altrui....

I QUAD(R)ERNI DI ARTIFICINA



a cura di Massimo Riposati

MARIO LUNETTA

CHEZ GIACOMETTI

13 poesie 13

UGO ATTARDI

disegni dal taccuino



arte

CARTE SEGRETE

POESIE D'IRAN

FORUGH FARROKZAD
AHMAD SCIAMLU
NADER NADERPUR
MOHAMMAD ALI SEPANLU

Poeti dell'Iran, naturalmente. Ogni stagione politica, ogni epoca sociale ha il suo «effetto di rivelanza»: fa conoscere poesie di nazioni, letterature, anime popolari, patrimoni, tesori, e «tesorette» che altrimenti rimarrebbero ancora a lungo nel silenzio delle etnie lontane, minoritarie. Così oggi ci avviciniamo alla Persia, alla sua identità poetica o, meglio, alla forma poetica della sua identità nazionale. Solo un approccio, si capisce — non ne sappiamo ancora a sufficienza, di questa poesia e di questi poeti — attraverso «adattamenti», translanguistie, glossolalie forse impoesibili realmente. E valgano tuttavia come un atto d'amore inter-nazioni: il linguaggio è comunque e sempre la nostra patria più vera...

(transglossolazione di g.t.)

FORUGH FARROKZAD

CIO' CHE VEDIAMO

un orizzonte le sue frontiere che danno
al nord sulla piazza semprefrescoverde di Tiro
al sud sull'antica piazza dell'impiccagione e
negli spazi del popolo

su piazza del Cannone

ODIO CHE TRABOCCA

abbiamo scritto abbiamo pianto ridendo
abbiamo anche ballato gridando
e ci siamo fatti sacri
— e nessuno si è allarmato per questo

laggiù e lontano
hanno impiccato uomini
— e nessuno ha levato la testa

allora ci siamo seduti tutti insieme
e abbiamo pianto ancora una volta
poi abbiamo gridato un solo grido
e siamo balzati fuori di noi

AHMAD SCIAMLU

CANTO PER UN UOMO-DI-LUCE PARTITO NELLE TENEBRE

era magro come la frugalità
smilzo e alto come il difficile messaggio
di una sola parola
e nei suoi occhi c'erano miele e domanda
rosso il viso del rosso vento della verità —
un uomo e sgorgava come l'acqua —
un uomo il suo riassunto

diffidenti gli aselli terrestri
scrutano il suo cadavere
prima che il fulmine furioso
lo riducesse in cenere
egli aveva strappato una correggia
dal fianco del toro uraganante
e per provare le antiche credenze
aveva affilato i suoi denti
sulle inferriate dei mausolei
e aveva errabondato lontano
dalle strade comuni passando
imprevisto in ogni foresta
sopra ogni ponte e ogni foresta
e ogni ponte sapevano il tuo canto
vegliano ancora infatti

nella memoria dei tuoi passi
che andavano verso i crepuscoli
dell'aurora che venne per te
prima del canto dei galli
che tu svegliasti e che quel giorno tacquero
un uccello si espande nelle ali
una donna si espande nei suoi seni
un giardino si spande nell'albero
sbocciando schiudendosi così

e noi fioriamo nel tuo rimprovero acuto
nella tua fretta noi fioriamo
nel tuo libro nel tuo sottoriso
che ci difende dall'incertezza —
nella tua incertezza sicura
il mare è geloso
della sorsata che hai bevuto ai pozzi

NADER NADERPUR

NOTTE PIU' VASTA DELLA NUBE PIU' VASTA DELLA NOTTE

notte più vasta della nube
più vasta della notte
sottocielanea un ramoso
collo di cerva canta
le ultime preghiere
e voi furori del vento
scatenatevi in questa immensa notte!
e voi mani d'ambra del sole
aprite alla notte le invisibili porte
e aprite a me le porte sconosciute
che danno sull'inquietudine

RESURREZIONE

hanno tagliato la cresta
dei galli del mattino
e le hanno sepolte

dalla terra è sgorgato
un campo di tulipani

ascolta tu — vento!
i tulipani del sangue gridano:
mattino tu vegli ancora?
ci vuoi vedere — mattino?

MOHAMMAD ALI SEPANLU

GIORNO INFELICE

Era felice quel giorno
che si levò sulla festa
della vendemmia — sul Mehrgân
della memoria

pacato era il vento sapeva
che sarebbe arrivato l'uragano
presto e così mormorava
il fiume le notizie della patria —
attorno a me giovinezza
levava la coppa eterna
assaggiando il nuovo raccolto
e io in quel giorno felice
nel Mehrgân della memoria
io m'ero sdraiato sulla terra
con la mia donna.

TRASMISSIONI

lontano il vento porterà la pagina
le mie pagine il vento porterà
lontano porteranno il vento
le mie pagine le lontananze

finora meno sono state utili
le invenzioni le armi i registri
le tecniche le tipografie
e le onde che attraversano
le frontiere e i deserti

lontano il vento porterà le mie pagine

come può il sole fiammeggiare
senza che arrivi il mattino?
come fa il mattino a levare
la sua coppa vermiglia
in onore dell'uomo-che-lavora
e delle vecchie radici
che noi strappiamo via dai tronchi vuoti
con l'ascia dell'amarezza?

così il canto nascosto nel mio racconto dice

il tempo stanco imbalsamato
prende il cammino dei cimiteri
(il nuovo paradiso appena costruito —
non ci mancano che gli uccelli)
e gli ultimi battiti del cuore
sono sepolti nell'oro gelato
dell'acquazzone liquido sarcofago
a cantare canzoni della collera
nei grappoli pesanti dell'estate
(e chi ha detto che è triste
il vino dei funerali?)

così il canto nascosto nel mio racconto dice

come può il sole fiammeggiare
senza che arrivi il mattino
nel mio paese — ditemi voi

Per un libro immaginario
e a più mani
sempre in-corso
e in-progresso

SMITH &
RICARDO
CACCIA &
PESCA

l da leggersi **anche** come una
DICHIARAZIONE DI POETICA
dell'a e non solo dell'a. l

di Mario LUNETTA

1. Esaminati con spirito rigorosamente notarile e (e/o) spirito gaiamente metonimico, questi testi — scrittura-in-corso o in-corpo o romanzi-in-corso come li chiamano i cartodissegreganti — questa è quasi una sua post-fazione, risultano esprimere una tensione di voltaggio quando più quando meno alto, ma che si può e, magari, si deve, definire *materialistica*.

Nel senso: 1) di assumere responsabilità totali che la specifica contraddizione della scrittura pratica nei confronti di *tutte le contraddizioni del reale*, senza metterne alcune fra parentesi;

2) di non celare, o camuffare, o dirottare le sue interne (e insanabili) fratture con (o verso) la falsa Pacificazione Contemplativa di un superiore Ipercosmo della Poesia, intransitivo rispetto all'Ipocosmo della pratica, « impura » e « triviale »;

3) di non amputare la propria *ideologia* dal corpo polisenso dei propri *significati*; e con ciò negandosi ad avallare ulteriormente il truccato poker idealistico secondo il quale « creatività » e « autoriflessione », piano del poetico e piano del teorico, marcerebbero lungo orbite separate e tra loro irrelate (quindi: massima responsabilità di quanto « pensa » il teorico, minima responsabilità di quanto « canta » il poeta);

4) di considerare alla stessa stregua tutte le *forme* della scrittura, distinguendo esclusivamente le interne differenze di piani e di articolazioni intenzionali e concrete, nel quadro del momento storico in cui si collocano;

5) di valutare senza schermi ideologici pre-costituiti la *politicalità* (involontaria) di ogni scrittura;

6) di agire, infine, nella consapevolezza critica del fatto che ogni oggetto-scrittura

interviene nel reale complessivo, e in qualche misura contribuisce a modificarlo, quindi modifica le condizioni precedenti della lotta di classe sul terreno della produzione di teoria e di senso;

7) di sapere che ogni scrittura è, anche, *mise en forme* di se stessa, che quindi la sua vestizione (o trans-vestizione) è impossibile: insomma, *ogni scrittura è sempre nuda*, mentre va da sé che per l'idealismo paleo o neo *è sempre vestita*.

2. Nelle loro dissimiglianze profonde, la somiglianza interna dei testi de LA GIOVANE TALPA è data dal rifiuto radicale di affidarsi a un'ipotesi di garanzia (o di salvezza) che sia ulteriore alla scrittura, al loro porsi come organismi in attività dialettica, aperta e inconclusa. Questo atteggiamento, da un lato crede alla *totalità* del potere comunicativo/espressivo e critico/inventivo della scrittura, non ci si balocca come un giocattolo futile e innocuo, in definitiva assolutamente neutrale sia sul versante dell'autore che su quello dell'utente — secondo la verdisima (e fradicia) ideologica della NUOVA LIBERTA' STILISTICA che da noi, ad es., vede ora un inizio di saldatura (oggettiva e programmatica) tra ex esponenti dell'ala destra (a-ideologica) della fu neo-avanguardia sessantatreista e giovani « puristi » viscerali e neo-beatniks, soprattutto romani e soprattutto romantici; dall'altro, considera la necessaria freddezza lo spazio riservato al ruolo della letteratura in una società di classe con le caratteristiche specialissime e in convulsione dinamica come quella italiana.

A differenza delle proposte del Nuovo Purismo, interessato perfino stizzosamente a contrabbandare la sua povera mitologia (assolutezza lirica + « filosofia della vita », *grosso modo*) con atteggiamenti « spregiudicatamente » new dada, in cui, appunto, la Poesia è il vissuto (e viceversa), e la linea è una Linea Angelica, queste scritture maledettamente terrestri sono consapevoli di prodursi e di agire non nel vuoto di uno spazio ineffabile/indefinibile (o definibile/effabile

solo in quanto assente), ma nel *pieno* di uno spazio congestionato soprattutto da una falsa esigenza di falsa chiarezza, la cui complessità e storica determinazione è negata, la cui dialetticità è dimenticata in nome di un Santo Graal, ancora una volta misterioso e culturale, che si offre all'adorazione e si nega alla comprensione (alle infinite comprensioni possibili della ragione materialistica, intendo): e si presenta, come sempre è piaciuto ai mistici, sotto le spoglie numinose del Bello. Mortificazione del Logos. Esaltazione (magari corporale) dell'iniziazione rituale. Mescolanza indiscriminata del gesto e della parola. La ricetta è: ritagliare le tecniche scandalose della pubblicità di matrice avanguardistico-storica depurandole dello spirito e dell'attrito antiborghese e in qualche modo « politico » che le animò, immergendole nell'acqua distillata della Poesia come Libertà vergine da ogni macchia.

3. Lo Spiritualismo Ideale Eterno si riaffaccia oggi da noi con questi connotati all'interno dello specifico della produzione letteraria (ma soprattutto poetica) che si pone come « avanzata »; così come si riaffaccia altrove a livello della « pura » riflessione teorica (per es. in Francia, nella Francia della *Nouvelle Philosophie*) con connotati di nichilismo tanto più apocalittico e reazionario quanto più radicalmente (e astrattamente) denuncia la repressione e l'orrore da cui il socialismo sarebbe inseparabile *per natura*. Vecchia musica: la Natura, ancora una volta, è sostituita alla Storia: e la natura del socialismo è irrimediabilmente perversa, mentre la natura del capitalismo e dell'imperialismo è *ciò che è*, è l'esistente ingiudicabile, è appunto La Natura innocente. Il vero peccato è tentare di modificarla: la prassi è perciò stesso una colpa. Curiosi parallelismi. I tempi prossimi ci faranno assistere alla coincidenza sempre più profonda dei diversi Verbi dell'Irrazionalismo partoriti dalla Razionalità feroce del capitale: e saranno convergenze e coincidenze magari inaspettate tra varie Creatività Sublimi, « di destra » e « di sinistra », scambievolmente. Tra varie Libere Spiritualità, « di destra » e « di sinistra », scambievolmente. *Ma lo*

4. Della loro relatività, della loro natura storico-determinata e tutta legata alle condizioni precise e ferree in cui sono state realizzate, sia a livello del *privato* che a livello del *sociale*, le scritture terrestri de LA GIOVANE TALPA sono perfettamente consapevoli. Sono, perciò, al tempo stesso felici e infelici, ottimistiche e pessimistiche, perché non fanno il verso a se stesse (alla loro « poeticità ») e neppure si sognano di erigersi un monumento. Anche nei casi più evidentemente « serii », contengono un tasso molto forte di derisione (e di autoirrisione). Procedono a zig-zag, per vie oblique e magari claudicando: proprio come il cavallo sulla scacchiera di Sklovskij. Sanno, poverine, di non scivolare sull'ètere, nella purezza incontaminata dell'Intuizione Irrrelata, ma di procedere faticosamente nella boscaglia della durissima Irragion Sociale e Ideologica del capitale e dell'occidente borghese. Non negano la loro separatezza fingendosi estranee a tutte le altre divisioni di una società divisa, ma la vivono *in modo tragicomico*, e non ne escono illusoriamente per la porta del sublime, per la Sublime Porta. Si mangiano le mani, piuttosto: anche quelle tra loro che mostrano le maniere più educate e discrete. A percorrerle, oltre tutto il resto, è un'ira lucida e urtante, pedantesca e oltraggiosa, che è poi la ragione impura del loro sperimentalismo. Parlano, magari oscuramente, di cose oscure: nella convinzione che ogni comunicazione che si proponga di scoprire cosa c'è oltre la crosta dell'ovvio, del risaputo, dell'esistente (insomma, della tautologia borghese che invischia così profondamente anche l'intelligenza della sinistra), debba allestire codici inediti e mappe minerarie di grande sottigliezza. La miniera infatti è profonda. L'oscurità è attorno a noi (e anche dentro di noi, ovviamente) e si presenta subdolamente col massimo della chiarezza. La banalità è sempre chiara, ma opaca; la ricerca è sempre oscura, ma trasparente: lascia vedere al di là, oltre, ancora più oltre. Non esistono, come vorrebbero troppi mistagoghi, linguaggi *chiari* già predisposti e linguaggi *oscuri* altrettanto pronti per l'uso. Esiste solo la capacità o meno di misurarsi senza subire fascinazioni ma con tutta la fredda sapienza di chi si sa dentro la contraddizione del Delirio Messaggiografico dei nostri giorni, con tutte le potenzialità

materialistiche dei linguaggi, finalmente sottoposti a una definitiva *perte d'auréole*. « Bisognerà offrire ancora grandi sacrifici alla materia perché essa perdoni le antiche offese » (Heine).

5. E' specialmente per la sinistra che questo libro non librato e ovviamente illibero vuole valere. In quanto operazione di tendenza inequivocabile, dentro la marea monosensa (e quanto insensata) dell'ufficialità consumistico-mercantile, cui anche le grandi organizzazioni del movimento operaio sembrano troppe volte soggiacere, per pigrizia, per incertezza, per populismo. Non si vuole che le masse facciano fatica confrontandosi severamente coi prodotti (faticati) del lavoro culturale non tautologico. Il fatto è che l'evasione è un lager. E poi, una domanda: chi sono le masse? E chi ha deciso ciò che sono?

6. Appunto, questo libro è un atto interrogativo.

7. Che fare? Risibile qualsiasi normativa preordinata, qualsiasi parola d'ordine che valga a mobilitare i propri drappelli. In un cosmo sociale in cui la permissività (anche culturale) cresce progressivamente per legge di sopravvivenza, *isolarsi* in quanto « avanguardia » autoproclamata non ha senso. L'azione del collettivo non può, in termini di creatività e di verifica, che rifondarsi come atto *nel* sociale: nel confronto continuo, cioè, con tutte le tendenze che i produttori di beni spirituali esprimono, nel gioco serrato (e anche duro, quando occorra) delle contraddizioni e dei fronti. Nell'epoca in cui le masse più avanzate si battono per una società che non sia più *di massa* nell'accezione del capitale, l'arte e la cultura non possono che realizzarsi nel rapporto col committente pubblico e con l'utente critico. Lo scandalo individuale o di setta è perciò stesso un atto conservatore, di finto dissenso. Il vero scandalo, oggi, consiste nel produrre realtà culturali non scisse da una programmazione democratica di politica della cultura, che offra *realmente* ai cittadini (se non si vuole che i cittadini in sudditanza intellettuale persistano a identificarsi col *pubblico* passivo del consumo capitalistico, sempre così spaventosamente *privato*) le più ampie fasce di frequenza di partecipazione critica, di consa-

pevole consenso o dissenso. L'avanguardia, insomma, deve diventare *avanguardia di massa*.

8. Si discute tanto del pluralismo: ma non si può confondere, all'interno delle forze produttive della cultura (e in senso più specifico, della letteratura) che si rifiutano a una apologia dell'esistente, il pluralismo con la sospensione del giudizio, o con la tolleranza paternalistica di qualsiasi proposta. Il fatto è che la realtà delle forme e dei linguaggi, per limitarci al Paese in cui operiamo, non è nè tutta asservita all'industria culturale, nè imbambolata nell'idillio, nè in coma. Non galleggiamo sul Mar Morto, una volta cementificata la Palus Putredinis: navighiamo invece, rischiosamente, checchè ne dicano i sacerdoti della pacificazione *coûte que coûte*, in un oceano aperto, insidioso di gorgi e battuto senza tregua da venti rapinosi. E' ovvio che non possano essere risolutive *tutte le direzioni*, tutte le rotte, da qualsiasi luogo partano e a qualsiasi luogo conducano. Si pone perciò, dentro il pluralismo teorico/linguistico, il problema inesorizzabile del conflitto per l'egemonia: e si pone non certo una volta per sempre, ma costantemente, in parallelo dialettico con i momenti di crescita e i momenti di arresto della società nel suo insieme.

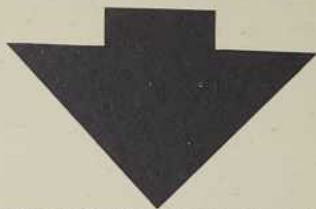
9. Ergo: è superfluo ripetere che l'intellettuale è sempre *militante*. E' sempre *politico*.

10. La comoda finzione della neutralità dei linguaggi sta ritrovando in Italia, proprio in questi mesi e in certe zone della sinistra, fervorosi cultori. Si torna a privilegiare la figura del Poeta, interprete solitario delle tensioni del proprio tempo, eroe e vittima insieme, che per naturale destino ne sconfiggerebbe il drammatico choc esclusivamente all'interno della sua privatissima dannazione. Si tenta di assegnare (ancora, mio dio!) una stigmata di irresponsabilità sociale al Creatore clausurizzato nella campana di vetro (cioè nella vetrina) della sua personale nevrosi: per cui il mondo, risultando inconoscibile e assolutamente *altro*, finisce per non esistere. La cancellazione è a esclusivo vantaggio del canto, del vaticinio. Leggiadrammente saltato il problema della letteratura *per tutti*, con la spinosa riflessione sulla divisione dei

ruoli e la determinazione degli specifici linguistici in una società separata da steccati di classe ancora ferrei, e la battaglia per l'affermazione di una pratica produttivo-fruttiva davvero alternativa/antagonistica a quella imposta dalla fabbrica del sapere letterario dominante, ci si eccita sull'utopia della poesia *di tutti*, felicemente realizzata a scorno di tutti i dubbiosi, in un'esplosione di libero, universale, incontrollato lirismo. La Poesia viene riscoperta come fatto tribale, in quanto pura espressività, magari del gesto e del corpo. Così il « collettivo » (naturalmente *giovanile e anticonformista*) rende grazie al suo totem. Il comunismo anarco-letterario ha vinto. Alleluiah! Buttiamo finalmente in soffitta i menagramo della sospetta specie di Benjamin, che blateravano, un quarantennio fa, di « autore come produttore »!

11. Io credo che gli anni prossimi ci vedranno impegnati, anche sul terreno della specifica pratica letteraria, in uno scontro tra visceralità mistica e ragione, nel segno di una dialettica molto sottile e sofisticata i cui termini oppositivi definirei, rozzamente, neospiritualismo (laico, molto laico, ovviamente) e materialismo. L'ho già detto, ma mi piace ripetermi: ai Nouveaux Philosophes cominciano a corrispondere i Nouveaux Littérateurs *made in Italy*, esibizionisti e aggressivi. La loro cucina è al tempo stesso grossolana e complicata, la loro voce al tempo stesso rumorosa e melliflua. Gracili, effimere larve, si dirà. Ma comunque sintomatiche. Di un'ambizione, almeno, che sembrava fino a poco fa defunta e sepolta sotto una montagna di ridicolo: quella di riconquistare a chi (pure negandosi come lavoratore, come produttore) lavora e produce letteratura, uno status preminente e notevole, una collocazione pubblica che amplifichi la propria Voce, di cui magari sistematicamente esalta la segretezza angosciata e la dolente solitudine. Siamo alla neoRestaurazione, così: come di consueto totalmente priva di ironia, di autoironia. Ecco, perché, al contrario, un carattere centrale della scrittura materialistica è proprio la capacità di negarsi senza tregua come definizione intransitiva della totalità, nella sua tragica e/o comica coscienza di (auto)irrisione, nel suo avvertirsi infine come storicamente determinata, nel qui e nell'oggi.

12. La scrittura materialistica non si specchia nel cielo, ma proietta la sua ombra anomala e claudicante sulla terra. Non si offre all'estasi o al rapimento mistico, nè aspira a un'unità che comprende mistificante. Agisce piuttosto nelle fratture dell'esistente, nei modi scissi che le competono in un mondo scisso, per innestarvi costantemente, senza tregua, con tutte le risorse del linguaggio, le sue *lourdeurs* e le sue trasparenze, momenti di contraddizione deflagrante. Quanto l'ideologia (precostituita) dei vecchi e nuovi abatini neoplatonici tende alla costante ricomposizione del Verbo, tanto l'attività produttivo-autoriproduttiva della scrittura materialistica lavora alla sua decomposizione, convinta com'è della relatività di ogni comunicazione: e quindi anche di quella letteraria. Occorrerà molto faticare, questo è certo, per contribuire alla fondazione di una *coscienza letteraria di massa* capace del necessario distanziamento critico (ironico) nei confronti del prodotto di letteratura. Respingendo l'identificazione a vantaggio dello straniamento. Valutando scientificamente non emotivamente il *doppio*, il *rovescio*, infine tutte le possibili alterità di ogni testo. Quello spazio oggi ancora occupato dal fantasma catartico-autoritario della Poesia potrà — paradossalmente — essere occupato senza più servitù sacramentali e religioso rispetto soltanto se questo distanziamento critico-autocritico sarà esteso, dilatato, diffuso: in un altro spazio non verticale e non divinatorio. Se insomma, da privilegio di alcuni gruppi illuminati premiati sul campo col brevetto di « avanguardie », diventerà pratica generalizzata, arma permanente di smascheramento dell'ideologia « letteraria » e/o « poetica ». Le cattive abitudini sono dure a morire, si sa. E l'economia politica delle arti e della cultura è astuta, non meno delle sue consorelle di mercato. Nei *Grundrisse* Marx invita ad andare oltre l'« apparenza estetica delle piccole e grandi robinsonate » che sono i miti ideologici del sec. XVIII. Robinson, travestito da Vate, è ancora tra noi: e mima goffamente il Cacciatore e il Pescatore di Smith e di Ricardo. Facciamo sì che la gente rida delle sue bardature e del suo posticcio apparato: che ne rida *materialisticamente*.



DISSECR(ETIZZ)AZIONE

dei prossiminumeri

•

- Un poemetto e dieci poesie di **Luciana Frezza** « ESSERE O NON ESSERE AL COLLETTIVO », con una traduzione-regalo da Germain Nouveau a Jean Arthur Rimbaud.
- « NARRALLENTO »: un racconto di **Dianella Selvatico Estense**.
- Distinguendo « LA ESSE DALLA ZETA » **Marina Pizzi** manda poesie.
- **Carlo Maria Di Stradis** sul testo « Pertinenze e impertinenze teatrali e non » del Circolo Ottobre di Mantova.
- « NON-SENSO, CONTRO-SENSO, FUORI-SENSO » poesie di **Mario Moroni** presentato da Mario Lunetta.
- Poetegolezzi inediti di ottantacinque anni fa: « VERGA METTE SU CASA », ricerche e interpretazione di **Gino Rava**.
- Poemitémi per « Tornare a Marx »: « L'OGGETTO DELICATO » di **Beniamino Vignola**.
- Un saggio di **appunti di saggio**: « I POTERISTI » e « COPPOLA PIZZUTA » di **Aurora Milillo**.
- Una poesia in due tempi di **Marcello Landi** « IL BUIO CHE PORTI ».
- Saverio Tutino presenta Sandra Mennillo « NIENTE DI TUTTO QUESTO ».
- « POEMAcchina da prosa SETTE CONVERSAZIONALI SENZA TITOLO CON QUESTO » di « **Raffaella Spera**.
- STRAMPOLLerie di **Tatina Drudi Demby** « IMMAGINE Era MASCHILE, SOMIGLIANZA Era Femminile ».
- Un poemetto di **Luigi Fontanella** « FOGLIO-STAZIONE ».

e inoltre

Stefano Andreani su Bruno Traversetti

Stefano Lanuzza su Cesare Ruffato

Domenico Cara su Gianni Toti

Vicenzo Jacovino sulla pittura di Umberto Ferrelli

1 GENNAIO 1886

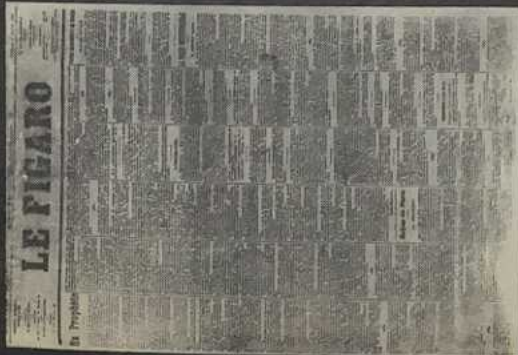
su un quotidiano francese
l'articolo di fondo di
Guy de MAUPASSANT

UN PROFETA

Otto anni dopo la tragica
"esecuzione di Stato"
in cui vennero assassinati
David Lazzaretti e tre lavoratori e
feriti cinquanta montanari
nella processione socio-religiosa da
Monte Labro ad Arcidosso,
lo scrittore francese recensisce
nell'editoriale di prima pagina di
"Le Figaro" lo studio del Barzellotti.
Lo pubblichiamo mentre
si moltiplicano le iniziative
culturali del Centenario,
escono libri e studi,
si recita e si canta
quella epopea popolare e si
preparano le riprese di un film
televisivo-cooperativo
nel quadro dell'esperimento
"Fatti e figure della storia e
dell'organizzazione del movimento dei
lavoratori ».



La morte
di Lazzaretti
nell'illustrazione
del libro
sul processo
edito da Bracco.



UN EDITORIALE UN CENTENARIO UN FILM



Venerdì, 1 gennaio 1886: sette anni meno di un secolo fa. Le Figaro costava 15 centesimi a Parigi e venti nei dipartimenti. Le notizie di quel giorno, in prima pagina, informavano chi lo sapeva già sul fatto che « il 1885 finisce e il 1886 comincia senza che noi abbiamo un governo ». La crisi ministeriale era pericolosa, come « le crisi ministeriali hanno sempre la reputazione di esserlo », e Monsieur Jules Grévy, presidente della Repubblica, insisteva presso Monsieur Brisson, presidente del consiglio dimissionario, a restare in carica. Ma Brisson era « d'un cattivo umore eccessivo » e reniteva, e allora Grévy pronunciava una frase semi-storica (infatti ricordata solo qui, fra le « frasi storiche segrete »): « Mais on ne quitte pas le pouvoir comme on retire son paletot », ma Brisson ritirava il suo cappotto e se ne andava da Place Vendôme; con « une arrière-pensée », naturalmente... E su quella prima pagina, ancora — che giornalismo! signori miei contemporanei! — pullulavano notizie in tre righe che suonavano, anzi, ri-suonavano così: « aujourd'hui, au Palais de l'Industrie, fête de jour et de nuit. Spectacles, concerts, défilés, tombola, etc. ». E ancora, ancora, ancora, sempre in prima pagina, « nouvelles à la main », quest'è-a-dire « storielle » o « barzelle » in tre o quattro righe. Sul signore frettoloso che affitta un fiacre e gli dà l'indirizzo: Rue Breda 105, al terzo piano! ah, ah! Su Harpagon che, interrogato dal suo ospite su un vino speciale, risponde che l'uva vi sembra certamente giocare un certo ruolo... ah, ah, ah! E infine, l'annuncio di un feuilleton d'actualité, di un « romanzo d'attualità a puntate » — e scusatagli la contraddizione — Le jour de l'an d'un divorcé, di un certo M. Frantz Jourdain, probabilmente anche lui sorpreso di « scrivere prosa » in un giornale in cui l'editoriale, su un avvenimento di otto anni prima, era scritto — e occupava la prima mezza

UN ESPERIMENTO CULTURALE TELE-COOPERATIVO

pagina tutt'intera — da un tal Guy de Maupassant che... eccovelo, più « carta segreta » di così...!

Editoriabile

d'attualità lo potremmo dire-e-dare-e-dire anche noi, per la verità, oggi che, nel fittume di una crisi che non è solo di governi e maggioranze, si tenta di ripensare le nostre, di « radici » pro-gettuali, pro-gettate e pro-gettili — il nostro orizzonte di sogni collettivi, nazionali, democratici e di « classe generale ». Per esempio oggi, mentre si moltiplicano teatrazioni sullo stesso « Prophète » di cui scriveva Maupassant — il « Lazzaretti » di Sandro Rossi come quello di Leoncarlo Settimelli o di Monticchiello — si prepara la realizzazione di un film televisivo (meglio che di cinema sarebbe il parlar di téléma, ma i teleasti non afferrano ancora le differenze) su « David Lazzaretti » nel quadro, come si dice, dell'esperimento che rapporta ancora, perché tuttora irrealizzato, la Rete Due con il suo dirigente Massimo Fichera e l'Associazione Nazionale della Cooperazione Culturale con la contigua Federcultura, ambedue raggruppanti già varie centinaia di cooperative culturali aderenti alla Lega delle Cooperative e alla sorella associazione di cooperative di ispirazione cattolica: e cioè una prima serie di telefilmati su « fatti e figure della storia e dell'organizzazione del movimento dei lavoratori ». « David Lazzaretti », che sarà diretto dal regista Toni de Gregorio, per la cooperativa CITET della Federcultura, è già in fase di avanzata lavorazione. Dopo « il trattamento », già approvato è stata consegnata la sceneggiatura — di De Gregorio e del nostro Gianni Toti — fin dallo scorso anno e in previsione dell'inizio delle riprese alle soglie dell'estate, cioè nel periodo cruciale della vicenda lazzarettista e verso quello « storico » 18 di agosto di cui lo scorso anno è stato celebrato il centenario tragico sul Monte Labro: l'assassinio — o esecuzione di stato — del « Prophète » con cui Guy de Maupassant apre « Le Figaro » del 1° gennaio 1886...

Leggiamo questo documento, di una sensibilità letteraria politica sociale e umana rare anche oggi, e non solo in Francia. Perdonando a Maupassant qualche inesattezza storiografica — dovuta alla unilateralità della sua fonte principale: il libro del Barzellotti, interessantissimo ma ideologicamente più che parzializzante — troveremo nella sua prosa semplificata linguisticamente al massimo giornalistico possibile una curiosità, un interesse, una inquietudine che vorremmo fosse la stessa in tutti i cineteleasti che tratteggeranno e ricreeranno quei « fatti e quelle figure » della « storia e organizzazione del movimento dei lavoratori italiani » nei modi più innovativi che la televisione riformata (e, speriamo, non « controriformata ») renderà democraticamente possibili alle cooperative culturali italiane.

Certo, se le sindromi palinsentuali non si intruderanno nella libertà creativa delle cooperative. Se non si pretenderà dalle cooperative che mimino le andature e le cadenze delle telefilmere degli « sceneggiati » con le « ricostruzioni » grammaticali, o le ballantrizzazioni. Se si riconoscerà all'esperimento TV-Cooperazione la libertà-diritto di esprimere la nuova concordanza fra « il modo cooperativo di produzione » e la dichiarata disponibilità della rete due verso l'apertura a nuove e libere modalità di analisi e racconto e invenzione e metaforizzazione e linguaggio etc. (dove l'etc. è, naturalmente, importante quanto la sua libera allusività). Le cinquecento cooperative culturali italiane hanno appena celebrato il loro secondo Congresso Nazionale, a quattro anni dalla fondazione del movimento da parte dell'ANCC e della Federcultura, sono in attesa della realizzazione, sia pure tardataria dell'esperimento proposto tre anni fa ormai da Massimo Fichera. Renzo Rosso, Giovanni Leto e Giovanni Vismara, « responsabili » della messa-in-opera non vorranno certo ritardarla la già ritardata attuazione di questo esperimento culturale. Le cooperative, così come gli autori cinematografici e i lavoratori dello spettacolo e i destinatari dell'associazionismo e dei sindacati, guardano con impazienza ai « segni » che verranno questo anno dalla più grande fabbrica di cultura italiana: la RAI-TV. I sintomi di una nevrosi cultural-politica controriformatrice non mancano, lo sanno tutti i lavoratori di tutte le scritture. Dalla riuscita dell'esperimento, dalla sua libertà creativa, dal senso di responsabilità democratica di coloro che, alla RAI-TV, hanno il dovere di aprire e di non chiudere gli spazi della sperimentazione linguistica e della nuova televisività, dipendono molte cose. E « responsabile » significa « che deve rispondere »...



Il brigadiere De Luca,
che comandò
la sanguinosa repressione del 1879



David Lazzaretti
detta le sue profezie
a Leon Du Vachat
o Duvachat
il suo « patrocinatore
integralista »
cattolico francese

Leggendo « *il prete di Nemi* », dramma religioso e filosofico, storia bizzarra d'una specie di profeta che predica, sotto la penna del Signor Renan, la saggezza e la giustizia, settecento anni prima dell'era cristiana, e immaginando i seducenti spazi nei quali il grande scrittore francese ha sviluppato il suo strano soggetto, mi è tornato il ricordo di un libro letto a Roma la primavera scorsa e che contiene la trascrinante storia di un altro profeta.

Il signor Barzellotti racconta, nel suo interessante studio, la vita singolare di un illuminato, di un fondatore di religione, nato nel 1835 ad Arcidosso, provincia di Grosseto (Toscana) e morto da martire appena qualche anno fa. Ci si ricorderà senza dubbio il fatto di questa morte di cui finora avevamo però ignorato tutti i dettagli.

Se questo ispirato fosse venuto in un'epoca di fede, è 39

probabile che avrebbe trascinato popoli e convertito alla sua dottrina una sequela di generazioni, perché si ritrovano in lui i tratti originari dei grandi seminatori di credenze, e questa singolare miscela di franchezza e di ciarlatanismo che è necessaria per sedurre gli uomini.

Nato nel 1835, ai confini degli Stati Pontifici, David Lazzaletti mostrò fin dall'infanzia una sensibilità e una immaginazione talmente rimarchevoli che gli abitanti del suo paese l'avevano soprannominato *Milleidee*.

E non c'è già un segno che si ritrova presso tutti i fondatori di religioni?

Lazzaletti dette subito prova di un tendenza all'esaltazione religiosa di cui si erano segnate, sembra, tracce ereditarie nella sua famiglia: ed ebbe, all'età di tredici anni, una apparizione.

Fu ai tempi dei fatti del 1848. Un personaggio misterioso lo incontrò e gli predisse tutti gli avvenimenti futuri della sua esistenza.

Ma la sua vita attiva e dura dovette arrestare lo sviluppo della sua vocazione di illuminato. Fu infatti nella sua giovinezza una specie di bardo, celebre già per i suoi rustici poemi, per i suoi canti, per la sua bellezza e per la sua forza fisica.

Poiché egli trasportava di solito carbone e terra-di-Siena sul dorso dei suoi tre muletti, gli abitanti dei paesi che attraversava si riunivano attorno a lui durante le sue soste per ascoltarlo declamare i canti del Tasso o dell'Ariosto e, a volte, i suoi stessi versi.

David aveva gli occhi azzurri, i capelli e la barba neri, era di alta statura e di una tal vigoria che, un giorno di fiera, si liberò di tre colossi che lo attaccavano lanciandogli contro un barile pieno di vino, sollevato come se fosse un canestro vuoto.

La sua destrezza nel maneggiare il bastone e la sua vita avventurosa lo rendevano popolare. Leggende cominciarono a correre su lui, come se ne formano sempre su coloro che hanno, o su coloro che devono avere, influenza attiva sulle folle; ed egli ne esercitava già una personale e molto singolare su tutti quelli che lo circondavano o avevano a che fare

Ciononostante, a quell'epoca, la sua vocazione di profeta sembra subire un arresto, perché si mise a bestemmiare; ma le sue bestemmie, lungi dal nuocergli, accrebbero ancora la sua reputazione, aumentarono la sua autorità. D'altronde, la bestemmia non è forse una delle forme della fede? Negare violentemente non è forse attestare che si può credere con passione? Insultare un Dio è quasi rendergli omaggio; è come mostrare che gli si crede, poiché lo si sfida, è affermare che si crede al suo potere poiché lo si attacca. Fra bestemmie e credere, c'è proprio la stessa differenza che tra amare e odiare? Solo chi può amare ardentemente è capace di odiare furiosamente; e se si passa dall'odio all'amore, allora diventa eccessivo.

A ventidue anni, David Lazzaretti si sposò e diventò padre.

Nel 1860, si arruolò come volontario, prese parte alla battaglia di Casteldifardo e compose inni patriottici che i suoi amici ripetevano in coro.

Nel mese di aprile 1868, David ebbe una nuova visione che determinò la direzione della sua esistenza, e si ritirò, solitario, su una montagna deserta e selvaggia della Sabina, non lontano da Roma. Visse da eremita errante, cambiando senza sosta di rifugio, contentandosi di un precario nutrimento.

Nel corso di questo vagabondaggio, incontrò un Prussiano, Ignazio Micus, che veniva da quindici anni nell'eremitaggio di Santa-Barbara e che sembrava essere stato un uomo bizzarro e superiore.

Bisogna rimarcare come questa terra italiana è proprio una terra religiosa che richiama gli eremiti e li fa schiudere come frutti naturali di questo suolo miracoloso.

Micus ebbe sulle idee di Lazzaretti una influenza profonda e forse decisiva, E' lui che sembra aver immesso nel suo spirito questo strano granello di misticismo che invade l'anima come una follia. Fino a quel momento, in effetti, David non era che un esaltato; a partire da questo incontro con Ignazio Micus, diventò un mistico. Ignazio si attaccò al suo nuovo amico, lasciò per lui il suo rifugio, l'accompagnò più tardi al suo paese nativo dove poi morì in mezzo ai discepoli di David. Nelle sue ultime ore fu assistito da un medico che

dichiarò poi al professor Barzellotti che questo Prussiano era un uomo veramente rimarchevole e molto misterioso.

Il soggiorno di Lazzaretti sulle montagne della Sabina fu riempito di visioni. Qui ricevette, prima di tutto, la visita di un guerriero che gli indicò, nella stessa grotta abitata da David, il posto in cui erano sepolte le sue ossa. Lazzaretti chiamò in aiuto il vicino arciprete, e tutti e due si misero a scavare e scoprirono in effetti ossa umane che seppellirono in un luogo santificato.

Il guerriero, soddisfatto, apparve una seconda volta al solitario, ma non era più solo, si era fatto accompagnare dalla Santa Vergine e dal Santo Pietro. Come ringraziamento per il servizio reso, egli raccontò a David la sua curiosissima storia che si troverà nello studio del prof. Barzellotti.

E' a questo punto che noi constateremo nel profeta italiano una di queste soperchierie che sono familiari ai facitori di miracoli. San Pietro, prima di risalire in cielo, gli impresse sulla fronte questo bizzarro segno:)†(. A partire da questo momento, sarà estremamente difficile sceverare esattamente ciò che avviene nello spirito di questo illuminato, di distinguere la buona fede, il misticismo esaltato e sincero e, nello stesso tempo, la parte che ebbero l'astuzia ingenua (*naïve et native*), l'astuzia campagnola del contadino toscano ingenuamente credulo e « arrotato », semplice e pratico. Egli è passato, senza dubbio, attraverso una serie di evoluzioni e trasformazioni, per una successione di tappe in cui, da una parte, si credeva veramente un inviato del cielo e, dall'altra, si ingegnava di farsi prendere per un apostolo, senza essere certo lui stesso della sua missione.

A poco a poco si mise a recitare il suo ruolo, impiegando tutti i mezzi che gli suggerivano finezza e intelligenza. Convinto talvolta che questo suo ruolo gli era stato imposto da Dio e talvolta comprendendo che egli lo imponeva ai suoi concittadini. Poi entrò lentamente nella pelle del personaggio, come si dice in teatro; si prese per un messia; la coscienza della commedia che recitava si annegò nell'acclamazione della folla, nella popolarità crescente, nell'ammirazione generale per non lasciargli più che l'orgoglio del suo trionfo e la certezza della sua missione. L'esaltazione si sviluppava in lui come una

ebbrezza che si faceva sempre più vasta e lo portava lentamente ma sicuramente alla follia mistica acuta.

Il ricordo delle apparizioni della santa Vergine e del santo Pietro è stato poi fissato in un quadro chiamato « La Madonna della Conferenza », nome che Lazzaretti aveva dato al suo incontro con questi personaggi celesti; e il quadro fu esposto in una cappella eretta *ad hoc* nei pressi della grotta dall'arciprete di Montorio.

Le riproduzioni di questo quadro sono piamente conservate nelle case dei contadini discepoli di David.

Preceduto dal racconto di queste visioni miracolose, il profeta rientrò nel suo paese natale dove diventò oggetto della venerazione di tutti. Lo chiamava *l'uomo del mistero*; e da molto lontano uomini pieni di fervore accorrevano per vederlo e ascoltarlo.

La sua rinomanza si estese di giorno in giorno favorita anche dal clero. L'arciprete di Arcidosso lo portava in giro per il paese mostrandolo come *l'uomo di Dio*.

David allora stabilì la sua dimora su una delle montagne più elevate attorno al Monte Amiata, il Monte Labro, che i Lazzarettisti chiamano oggi Monte Labaro (Bandiera). Su questa cima deserta e incolta, la popolazione volle erigere sotto la sua direzione una torre, un eremo e una piccola chiesa di cui restano ancora le rovine. Si videro allora più di trecento uomini lavorare agli ordini del Santo. Quest'eremo diventò presto il centro di riunione degli adepti del Profeta che fondò fra loro diverse società.

In ogni fondatore di religione c'è un legislatore e spesso un socialista. E a questo momento della vita di David Lazzaretti si svilupparono queste due tendenze del suo spirito.

Egli fece dunque leggi e regolamenti, stabilì una associazione assolutamente comunista di cui facevano parte più di ottanta famiglie. Queste famiglie di contadini e di piccoli proprietari misero in comune tutti i loro beni. Si credette persino in questo momento in Italia che il movimento lazzalettista era un movimento agrario, mentre non era in realtà che una evoluzione religiosa alla quale prendevano parte piccoli proprietari piuttosto che proletari.

Frattanto il profeta, comprendendo che ogni prestigio 43

finisce per indebolirsi, che ogni influenza finisce per logorarsi, volle ridare nuova forza alla sua autorità e tentò altre avventure, con quest'istinto della messiscena che non gli mancò mai.

Il 5 gennaio 1879, dopo aver cenato con i suoi discepoli, vestiti come lui con strani costumi, e aver predetto persino che uno di loro l'avrebbe tradito, partì d'improvviso e andò a vivere da solo nell'isola di Monte-Cristo.

Al suo ritorno, dopo quaranta giorni di assenza, fu accolto da una vera ovazione.

Ma il suo nuovo soggiorno a Monte Labro durò poco. Egli partì per la Francia dove restò otto giorni, alla Certosa di Grenoble soprattutto e poi nei dintorni di Lyon, dove ritrovò uno dei suoi ferventi discepoli, il Signor Leon Duvachat, ex-magistrato che l'aveva conosciuto in Italia e gli aveva dato 14.000 franchi per la torre di Monte Labro.

Il Signor Duvachat l'accolse con la sua famiglia e lo alloggiò, si incaricò dell'educazione di suo Figlio Turpino e Bianca, e fece tradurre e stampare a sue spese le opere del profeta: *Les fleurs célestes, Ma lutte avec Dieu e le Manifeste aux prince chrétiens* (Lyon, librairie Pitrat).

Nel « Manifesto ai principi cristiani », David predicava all'Europa le successive apparizioni delle sette dell'Anticristo, ciascuna delle quali significherebbe un nemico del partito legittimista francese e del potere temporale del papa — c'erano il cardinale Hohenlohe, il pere Hyacinthe, Bismarck, etc.

E' risultato peraltro, dal processo intentato a Siena contro i lazzarettisti nel 1879, e che terminò con la loro liberazione, che un accordo esisteva fra i discepoli francesi e italiani di David, per favorire una avventura politica combinata fra i partiti clericali dei due paesi.

Una cosa curiosa da notare fra gli scritti di David e che lega, secondo il signor Barzellotti, le utopie di questo profeta alla tradizione mistica del Medio Evo, e la predizione del prossimo regno del Santo Spirito. Questa predizione fa parte, in effetti, della dottrina di Gioacchino da Fiore, citato da Dante e studiato dal signor Renan.

La storia di David sarebbe somigliante a quella di molti illuminati se una morte tragica non fosse venuta a consacrare la sua memoria e a trasformare il profeta in martire.

Dopo essere stato incoraggiato dal clero del suo paese, egli vide le sue opere condannate dalle autorità ecclesiastiche. Lo si invitò anche a sottomettersi, lui come i due preti che dirigevano la piccola comunità di Monte Labro.

Esasperato da questa opposizione e non sperando più di poter compiere con l'appoggio della Chiesa la riforma politica e religiosa che aveva sognato, diventò un rivoltoso e immaginò subito un nuovo piano di riforma che tendeva a una Repubblica universale che sarebbe stata chiamata *il Regno di Dio*, dopo che la sede del Papato fosse stata da lui trasportata da Roma a Lyon.

La sua esaltazione toccò allora la follia. Dopo aver lasciato la Francia per portarsi a Roma dove si diceva chiamato dal Santo Uffizio, dichiarò che egli era il Cristo stesso, capo e giudice ritornato al mondo, e predicava la modificazione prossima dell'universo intero.

A Roma, parve sottomettersi, ma appena tornato sulla sua montagna, si mise a predicare violentemente la sua riforma reclamando la partizione delle terre.

Trasformò dunque i riti della sua piccola chiesa e vide ogni giorno aumentare il numero dei suoi discepoli.

L'opposizione del clero e della parte ricca della popolazione diventò allora appassionata. Dall'altra parte, il suo partito esigeva la realizzazione delle sue profezie; e David si risolse a battere un gran colpo su quegli spiriti.

Dopo aver riunito i suoi discepoli sulla sua montagna, li tenne in preghiera per quattro giorni e quattro notti; poi, quando li ebbe esaltati con ogni sorta di esercizi pii e di penitenze, si mise alla loro testa e discese verso la pianura.

Erano molte centinaia di uomini e donne, vestiti con simbolici abbigliamenti e cantanti salmi al suono di fanfare.

I contadini accorrevano al loro passaggio e si univano a loro, attendendosi miracoli, cose sorprendenti e sovrumane. E il corteo ingrossato senza posa andava, attraversava i villaggi, lanciando clamori di pietà selvaggia.

Allora, si diffuse nel paese la voce che questa orda di gente esaltata avrebbe saccheggiato e devastato le case. Molti presero le armi, molti altri la fuga.

Si era all'indomani dell'attentato di Passanante al re 45

Umberto; gli spiriti erano inquieti e sconvolti; si prendeva paura per un niente.

Il capo della polizia della contrada, sorpreso dalla discesa di questa processione di fanatici, non sapendo affatto con qual genere di persone avesse a che fare, andò loro incontro con i carabinieri che aveva a disposizione.

Alla vista dei soldati, i lazzarettisti che erano disarmati, emisero vociferazioni e lanciarono qualche sasso, come succede sempre quando il popolo che si solleva si trova faccia a faccia con truppa.

I carabinieri, spaventati a loro volta e credendosi minacciati, fecero fuoco; e il profeta, colpito da un proiettile, cadde morto in mezzo ai suoi discepoli, di cui molti erano stati feriti.

Questa fine tragica posò l'aureola del martirio sulla fronte dell'illuminato, consacrò la sua dottrina e fortificò la fede dei suoi adepti.

I suoi discepoli, ancora oggi assai numerosi, attendono sempre la realizzazione delle sue promesse.

Lo studio di questi ultimi credenti conclude l'opera del professor Barzellotti, che mostra in modo veramente impressionante la figura di questo contadino. Profeta smarrito nel nostro secolo, figura bizzarra del Medio Evo che appare stranamente nel mezzo dei costumi, delle usanze e delle abitudini moderne in un paesaggio quasi biblico, uno di questi paesaggi latini in cui i grandi pittori del Rinascimento italiano ci hanno abituato a veder miracoli.

Guy de Maupassant



Lazzarettisti con insegne e costumi giurisdavidici durante la « discesa tragica » dal Monte Labro, in una illustrazione del Processo ai seguaci del movimento dopo la strage del 18 agosto 1879

Un poeta-pittore
"letto" da Sanguineti

ARUNDO

e altri

materiali

imposto e disimposto
ex-lingua

Beppe DELLEPIANE

« Beppe Dellepiane è un pittore, sperimentatore di tecniche d'avanguardia (performances etc.) e ora ha scritto poesie in cui l'impasto linguistico è degno d'attenzione... Sanguineti le conosce e ne è interessato, ma non è riuscito a trovargli un editore... ».

Beppe Dellepiane è un timido artista, soprattutto ed evidentemente se mediata da questa ritrosia presentatoria di un amico è la sua offerta. E tuttavia il suo impastar lingua (si m'inguinla l'antasma anche a me, cartosegretario) è davvero degno d'attenzione: sull'orlo dell'uso svalorizzato dallo scambio valorizzatore il burrone delle pagine inedite lacera le parole e ne svela la morte sensica, direbbe qual che sia uno. E dunque bordeggiamo fra i lacerti lucertoleggianti del verbo ormai invertebtezebrato.

« Arundo » è, dunque, una canna (pensante, Pascal?), e arundinero membra Dellepiane. Ma forse è anche zampogna. Anche freccia. Anche canna per pescare. Anche pania. Anche pettine per telaio. Assomiglia anche a hirundo che è rondine. E pure a hirudo che sugasangue è invece. Chissaprà mai dirà l'ignozione insignificante. Per ora, leggiamo le poesie qui scelte dal mucchio fruscante e innumero, nuotando fra canne e derivati o affini (tà e lettive collezioni - ah, il vizio, il vezzo del poemimar poetanei!). Beppe Dellepiane, diisegreto ormai sei: auguri!

Boati
e carri cirri umidi
mandorli terracquei
sbordare sui prati
a films
in sagome d'ombra
Del collinare un volto
corre copeca
ruota che tonda
un dosso pensiero
mi ciglia.
Il liquido si beve per maniglia che valigia porta
Il dilemma i nomi scritti
la luna di lampara i germi
colti su pietre e di
amanti
Risaia in filistriscie
e biscie films d'Asia
telluriche manicure...

TOMBE!

Abitare sì ma nel mio sfarsi.
L'eterno
Eterno sesto di fiala di fibbia
flauta.
sMessa laringe in do Braille.
I fosfori occhi di photos
singoli e nudi
le vene risalite per ri ferire. Cosa
cosa contiene un guscio in brossura?
Couleur et gouache
di piedi si c

a

d

e.

Questo vapore
provocato a parte
e d'entroterra gli organi
dipesi in pietra
preda sui respingenti
corpi
alterni carri-merci
d'anni.

L'ac quà frase si riempie per piena.
il flash dell'embrice
rotto e
laterale idem cadere d'ossa
e civetta la
notte gigantisce un'
ESPLOSIONE
Brucia a pipistrello
un lembo
in terra appesa
p
i
a
n
t
a
dei pali X inVersa
mummificazione.
Battenti della vasca valle
chiusa
nel rumore transita una torre
cascata
nella luna
ella ellà ella lal'una
permetterci nei letti
a
contatto
As salite macellate
strida
stacchi squarci che
schiudi
nel montare
comunicante un vaso
In filami dove jena
falla
fauci risa
e passi per
neve
la mollica succhiata
Le Cose
ritardate tutt'attorno
si avversano nel

chiuso d'un messaggio.
Un cimice raffica
di salti guarisce in cibo
miserando.
Sulle false per
le schiume
di saponi, la motrice a termine
s'aggancia
le case
ventriere delle piazze.

STANNO PER USCIRE

i
Q E P
U U O
A R E
D O S
E P I
R E A
N I
I di

LE RAGIONI della COLLERA
o
LA COLLERA delle RAGIONI

1922

1979

PASTERNAK
CVETAeva



ACQUAZZONE DI LUCE

presentato e tradotto per la prima volta
in Italia nella sua integralità da

Antonella D'AMELIA
e Rosa LUONGO

di Marina Ivanovna CVETAeva

51



Scritto nel 1922, dopo un'appassionata e ansimante lettura del volume di versi pasternakiani *Sestrà mojà žizn'* (Mia sorella la vita) ¹⁾ — « è mio ospite da due giorni, lo trascino con me per gli spazi berlinesi » — il saggio di Marina Cvetàeva *Svetovòj liven'* (Acquazzone di luce) fu pubblicato per la prima volta a Berlino sulla rivista « *Epopèja* » (1922,3) redatta da Andrej Belyj.

« Donna d'animo virile, alacre, deciso, battagliero e indomabile » — come la definirà Pasternak nell'*Avtobiografičeskij očerk* (Schizzo autobiografico) ²⁾ — Marina Ivanovna Cvetàeva è tra i personaggi dell'avanguardia russa 'inizio secolo' uno dei poeti più difficili da classificare 'con etichetta', da inserire in dotti schemi di cenacoli e gruppi letterari.

Figlia di un noto filologo dell'Università di Mosca, direttore del Museo Rumjancev e di una nobile polacca, musicista, allieva di Rubinštejn, Marina esordisce giovanissima, suscitando l'attenta ammirazione di poeti affermati come V. Brjusov e N. Gumilëv. Le sue raccolte poetiche s'incen-
trano sui temi del canto popolare, sulle figure leggendarie dell'antica Rus' e della Moscovia dei Torbidi, sui ribelli audaci della storia russa, sugli eroi ed eroine della tradizione biblica e cristiana, sui personaggi indomiti del patrimonio mitologico, manifestando in questa predilezione quell'atteggiamento di sfida impetuosa e di ribellione orgogliosa, che le sarà caratteristico tutta la vita.

La sua esistenza — in Russia prima e nell'emigrazione più tardi — è infatti una sfida continua alle convenzioni, una ribellione violenta alla norma codificata, un andare contro corrente, un atto di rivolta ostinato e sofferto contro tutto
52 e tutti.

I. Erenburg, che l'aveva conosciuta in gioventù, la ricorda impastata di «antiquata cortesia» e di «spirito sovversivo», di «sconfinato orgoglio» e di profonda pietà: «la sua vita fu un groviglio di illuminazioni e di errori» (3), ma fu anche una vita tempestosa, sincera, orgogliosa e «splendidamente disinteressata» (4).

Con questa carica di impetuosa faziosità nel 1922 Marina Cvetaeva si innamora della poesia di Boris Pasternak.

La scoperta reciproca dei due poeti è quasi simultanea e sconvolgente per entrambi. Nella primavera di quell'anno Pasternak a Mosca legge la raccolta *Vërsty* (*Verste*) della Cvetaeva e vi scopre una notevole affinità con la propria poesia, comuni ascendenze letterarie, inattese corrispondenze musicali (5) e scrive all'autrice che si trovava allora a Praga. Contemporaneamente Marina a Berlino legge Mia sorella la vita, scrive di getto il saggio *Acquazzone di luce* e gli risponde, avviando quella intensa e sofferta corrispondenza, che li tiene uniti, benché separati, circa 17 anni (6).

I precedenti tentativi di Erenburg per attirare l'attenzione dell'uno sulla poesia dell'altro erano stati inutili. Marina aveva incontrato Boris di sfuggita a Mosca, senza vederlo; al Museo Politecnico l'aveva ascoltato recitare i suoi versi con voce sorda e affaticata, ma senza sentirlo.

Poi l'occasionale e contemporanea lettura, la scoperta reciproca e la conoscenza epistolare segnano l'inizio di un rapporto profondo e lacerato tra due poeti, che per lungo tempo non riusciranno a incontrarsi personalmente. Un rapporto esclusivo soprattutto per Marina, come emerge dalle lettere e dai versi rivolti a Pasternak (7). «I miei migliori ricordi della vita a Berlino — scrive nel novembre 1922 — sono il vostro libro (8) e Andrej Belyj» (9) e qualche mese dopo, nel febbraio 1923 «nella mia vita siete snervante, la testa si stanca, quante volte al giorno mi distendo, crollo sul letto, travolta da tutta questa dissonanza cranica e intercostale: di rime, di sentimenti, di illuminazioni — e anche semplicemente di rumori» (10), e nel 1925 con maggior intimità e fervore «non ti raffronto a nessuno. Tu non sarai mai Primo... L'Unico non può essere Primo» (11), fino alla

completa identificazione « incontrando te, io m'incontro con me stessa » (12).

Tra il marzo 1923 e il maggio 1925 M. Cvetaeva dedica a Pasternak circa 18 poesie, tra cui il ciclo *Provodà* (Fili conduttori) e il poema-favola *Mólodec* (Il prode, 1924), e nel 1926 il poema *S morja* (Dal mare), che anche se non apertamente dedicato all'amico lontano, è tuttavia a lui rivolto:

« Dovunque tu sia ti raggiungerò
soffrendo — e tornerò indietro.

... Le viscere del mare

riverterò e tornerò su dal fondo » (13).

Motivo costante, « filo conduttore » di questi versi è il distacco (*razluka*), la perdita (*poterja*): « di tutte le cose della mia vita mi sono innamorata. Le ho amate con un addio, non con un incontro, con una rottura, non con una fusione » (14).

Tutto il rapporto Cvetaeva-Pasternak è tramato di desideri d'incontro, di entusiasmi e avvicinamenti (di lei), di assenze, silenzi e distacchi (di lui).

Gli incontri sognati o non si realizzano (Pasternak soggiorna in Germania nel 1923, a Berlino e Marburgo, ma non riesce ad incontrare l'amica, distante pochi chilometri) (15), oppure si realizzano a fatica, con assoluta insoddisfazione della poetessa: nel 1935 Pasternak è a Parigi al Congresso Internazionale degli Scrittori in difesa della cultura ed incontra tutta la famiglia della Cvetaeva (16), ma non incontra Marina: « l'incontro con Pasternak c'è stato, ma è stato un non-incontro » scrive all'amica Anna Teskova (17). Con colui che le era « fratello nella quinta stagione dell'anno, nel sesto senso e nella quarta dimensione » (18), Marina vive, incontrandolo, quella fatale separazione di cui ha dolorosamente scritto tutta la vita, in particolare nel ciclo *Dvoe* (Due) e nel Poema *konca* (Poema della fine, 1924):

« Separazione. Separarsi...

La più supernaturale delle sciocchezze!

Suono, per cui le orecchie si lacerano,

Si tendono oltre il limite dell'angoscia.

Separazione - non è russo!

Non è femminile! Non è maschile! » (19).

Vive il distacco, quel « distacco senza incontri », non occasionale nella storia della loro conoscenza, ma fatale, voluto dal destino, un distacco-destino, una « predestinazione-separazione ».

L'esperienza primaria della poesia della Cvetaeva è sempre un rapporto, un ciclo a due, una mutualità, conquistata sui distacchi-incontri-separazioni dell'esistenza. E' sempre in relazione a un tu (amico, fratello, discepolo) che l'io del poeta comincia ad esistere, si risveglia ed entra in una circolare corrente di vita. E quando la realtà interrompe questo circuito, è nel sogno, nel mondo onirico, che si realizza l'incontro, la possibilità di ritrovo. I sogni della Cvetaeva si organizzano secondo le leggi dell'universo sensibile; nascono, scompaiono ed esistono in rapporto al mondo reale, non a quello fantastico: « esiste una particolare specie di sogni (scrive nel suo quaderno d'appunti), direi — il massimo permesso nel sogno — di vita... Non il sogno di un uomo, ma l'uomo stesso... » (20).

L'incontro nel sogno è uno degli artifici più usati dalla Cvetaeva nelle lettere e nei versi dedicati a Pasternak dal 1925 in poi, in particolare nel poema S morja, in cui il sogno soppianta la realtà, fa scomparire gli ostacoli reali e il poeta cancella in un attimo le migliaia di verste che lo separano da Mosca:

*« Una via fulminea
ho di riserva:
dal mio sogno
sono balzata nel tuo » (21).*

I versi dedicati a Pasternak suggeriscono tutta una grande costellazione immaginaria dell'assenza. La scelta di parole-chiave, come sogno, notte, viaggio, leggenda, morte, ci rimandano tutti all'assenza, oggi legata a un destino di attesa, ma proiettata nel domani in un'utopia di fusione e di re-incontro.

Nelle sue memorie Nadezda Mandel'stam ricorda le infatuazioni, che accendevano M. Cvetaeva per i poeti, infatuazioni « violente, tempestose, come uragani. La più tenace

fu quella per Pasternak, iniziata con la lettura di Mia sorella la vita. Per lunghi anni Pasternak condizionò in modo esclusivo il lavoro di molti poeti e nessuno riuscì a sottrarsi alla sua suggestione. L'Achmatova diceva che solo M. Cvetaeva era uscita con onore da questo apprendistato: Pasternak aveva arricchito la sua ispirazione e, grazie a lui, ella aveva non solo conservato, ma forse arricchito la sua voce poetica » (22).

Il saggio Acquazzone di luce, oltre che affascinante inabissamento nella poesia pasternakiana (23), infiltrazione « sotto la pelle » del poeta, « sotto le costole » per scoprire il suo nucleo più profondo e per sentire ciò che avviene in lui (24), si apre a una lettura indiretta del mondo poetico di M. Cvetaeva, di una poesia « spalancata nella vita » di versi come « porte scardinate » verso l'esistenza.

« Non è una recensione — scrive l'autrice — è un tentativo di fuga per non singhiozzare. L'unico contemporaneo per il quale non mi è bastata la cassa toracica ». E' piuttosto una confessione singultante, espressa con una prosa segnaletica, tronca, « a strappi »; e quando scrive del poeta « Pasternak ha spalancato tutto: gli occhi, le narici, le orecchie, le labbra, le braccia. Prima di lui non c'era nulla. Tutte le porte sono scardinate: fuori nella Vita » scrive del proprio impeto, del proprio vorticoso slancio, della propria travolgente 'presa di possesso' dello spazio esistenziale.

Con tutto il bagaglio della sua vibrazione emotiva, con l'exasperazione della sua effusione lirica è la ribelle Marina (25), che « amava ridere, quando non si può », colei che afferma audace « per tutto e per tutti » (anzi, a dispetto di tutto e di tutti): « io sono! ». Non certo Pasternak, poeta metafisico, ma uomo fragile, tormentato, insicuro, « stralunato, che si muove a tentoni per l'universo con gli occhi sgranati e stupefatti di un bambino, con la serietà ipnotica di un Keaton » (26). E' l'appassionata Marina che con il pathos e « l'insolenza dei grandi eretici » (27) sfida l'esistenza, la legge, il divieto, « oltre le barriere: nella Vita »:

« Non prenderai il mio rossore
intenso - come le piene dei fiumi!

Tu sei il cacciatore, ma io non mi arrenderò.

Tu sei l'inseguimento, ma io sono la corsa » (28).

Ed è sempre Marina a parlare del mondo in prima persona, ad offrirsi garante per tutti, a rispondere per tutto; Pasternak preferisce che il mondo parli per lui e in sua vece: « non io della primavera. ma la primavera di me » (29).

Nel 1932 la Cvetaeva dedica a Pasternak un altro straordinario saggio Epos i lirika sovremennoj Rossii (Epos e lirica della Russia contemporanea) « ponendolo accanto, ma non confrontandolo » (30) all'altro gigante della poesia russa moderna, Vladimir Majakovskij, in cui stempera il tono infatuato dei primi giudizi in una compiuta, ma disincantata interpretazione del suo poeta, in un'analisi critica più matura, sempre disegnata con estrema precisione, ma ormai priva delle giovanili, appassionate « turbinanti interpretazioni ».

La fusione delle due figure — Pasternak poeta e Pasternak uomo — è dolorosamente avvenuta e il tono non è più discontinuo, esaltato, « singhiozzante », ma equilibrato, severo, critico.

La disillusione, che già affiora nelle lettere del 1931 all'amica A. Teškova, legata ai silenzi del poeta, alle non-presenze, alle notizie indirette che le giungono sulla sua vita privata (divorzio, nuovo innamoramento, etc.), si definisce nel non-incontro di Parigi: « Pasternak, al quale io ininterrottamente per anni — attraverso migliaia di verste — mi sono rivolta come a una seconda me stessa, al Congresso degli scrittori, mi ha confessato in un sussurro: " non ho osato non venire, è stato da me il segretario di Stalin in persona e mi sono spaventato " » (31).

L'intrepida Marina, che per anni aveva lottato per una assoluta e completa fusione tra vita reale e poesia, contro il byt, la quotidianità, la meschinità giornaliera, vede infine i contorni esatti del suo idolo — debolezze umane, incapacità di scelta, silenzi, assenze — e rifiuta con tutta sé stessa questa angustia spirituale.

La frattura che aveva incrinato il loro rapporto diventa silenzio.

Tornata in Russia nel 1939 (32), Marina affronta sola 57

il « secolo-belva », sola lotta per la sua sopravvivenza fisica e intellettuale, sola si suicida nel 1941 a Elabug (33).

In memoria Pasternak-poeta le dedica versi suggestivi e amari, velati di rimpianto e di senso di colpa per un rapporto che nella realtà Pasternak-uomo non era riuscito a sostenere, anzi aveva sfuggito:

« ... Nel silenzio della tua dipartita
c'è un inespresso rimprovero.
Sono sempre misteriose le scomparse.
Nell'infruttuosa ricerca di una risposta
io mi tormento senza risultato:
non ha lineamenti la morte.
E allora sono mezze parole e ombre
reticenze e autoinganni... » (34).

Antonella d'Amelia



NOTE ALLA PRESENTAZIONE

(1) Il volume **Mia sorella la vita. Versi. Estate 1917** fu pubblicato dalla casa editrice Z. I. Grzebin, Berlin-Peterburg-Moskvà 1922.

(2) B. Pasternak, **Avtobiograficeskij ocerk**, in **Proza 1915-1958**, Ann Arbor 1961, p. 47 (trad. ital. **Autobiografia**, Milano, 1967, p. 95).

(3) I. Erenburg, **Poezija Mariny Cvetaevoj** (La poesia di M. Cvetaeva), « Literaturnaja Moskvà », Sbornik vtoroj, Mosca 1956, p. 711.

(4) N. Mandel'stam, **Vtoraja kniga** (Secondo libro), Paris 1972, p. 514 (trad. ital. **Le mie memorie**, Milano 1972, n. 326).

(5) B. Pasternak, **Avtobiograficeskij ocerk**, cit. p. 46 (« Mi conquistò subito la potenza lirica della sua forma, intimamente vissuta, non debole ed esile, ma in modo straordinario stringata e concisa, non affannata a ogni verso, ma capace di abbracciare in ampi periodi, senza interrompere il ritmo, intere serie di strofe »).

(6) Cfr. S. Karlinsky, **M. Cvetaeva. Her life and Art**, Berkeley and Los Angeles 1966, p. 56; O. Raevskaja-Chjuz, **K istorii družby. B. Pasternak i M. Cvetaeva** (Storia di una amicizia. Pasternak e Cvetaeva), « VRŠChD » Paris-New York 1971, n. 100, n. 282.

(7) Come ricorda Pasternak nello **Schizzo autobiografico (Proza, cit. p. 46)** nel suo archivio erano conservate più di 100 lettere della Cvetaeva, poi smarrite durante la guerra, e che noi conosciamo dalle brutte copie conservate dalla Cvetaeva.

(8) Si riferisce a **Mia sorella la vita**.

(9) M. Cvetaeva, **Neizdannye pis'ma** (Lettere inedite), Paris 1972, n. 274.

(10) Ibidem, p. 281.

(11) Ibidem, p. 292 (lettera del luglio 1925).

(12) Ibidem, p. 310-11 (lettera del luglio 1926).

(13) M. Cvetaeva, **Posle Rossii**, Paris 1928, p. 69 (poesia del ciclo **Provodà**).

(14) Cit. da I. Erenburg, **Ljudi, gody, zizn'** (Uomini, anni vita), vol. VIII, **Sobranie socinenij**, Mosca 1966, p. 234 (trad. ital. **Uomini, anni, vita**, Roma 1961, vol. II, p. 27).

(15) In una lettera ad un corrispondente di Berlino la Cvetaeva scrive della partenza di Pasternak per la Russia: « Parte il mio poeta — tra tutti il prediletto — Pasternak, naturalmente io non posso neanche andare a salutarlo... sono molto afflitta » (da **Pis'ma k R. Gulju**, (Lettere a R. Gul'), « Novyj žurnal » 1959, n. 58, p. 178-79).

(16) Pasternak ricorda questo incontro nello **Schizzo autobiografico (Proza, cit. pag. 46-47; trad. ital., cit. pag. 94)**.

(17) M. Cvetaeva, **Pis'ma k A. Teskovoju**, (Lettere a A. Teskova), Praha 1969, p. 126.

(18) M. Cvetaeva, **Izbrannye proizvedenija** (Opere scelte), Moskva-Leningrad 1965, n. 753.

(19) Ibidem, p. 467.

(20) M. Cvetaeva, **Izbrannye proizvedenija**, cit. p. 753.

(21) M. Cvetaeva, **S morja**, « Versty » 1928, 3, p. 7.

(22) N. Mandel'stam, **Vtoraja kniga**, cit. p. 514 (trad. ital., cit. p. 326).

(23) Cfr. O. Raevskaja-Chjuz, **K istorii družby**, cit. p. 282-283: « In **Acquazzone di luce** la Cvetaeva individua tratti pasternakiani che per molti anni la critica ha trascurato, in certa misura prefigura anche l'ulteriore sviluppo della sua poesia ».

(24) M. Cvetaeva, **Epos i lirika sovremennoj Rossii** (Epos e lirica della Russia contemporanea) in **Nesobrannye proizvedenija**, München 1971, p. 643.

(25) Cfr. V. Orlov, introduzione a M. Cvetaeva, **Izbrannye proizvedenija**, cit. p. 11: « le piaceva essere sola "contro tutti", la seduceva la reputazione di ribelle ».

(26) A. M. Ripellino, introduzione a B. Pasternak, **Poesie**, Torino 1971, p. IX.

(27) I. Erenburg, **M. Cvetaeva**, in **Portrety russkich poetov**, Berlin 1922, p. 151.

(28) M. Cvetaeva, **Izbrannye proizvedenija**, cit. p. 269.

(29) A. Sinjavskij, **La poesia di B. Pasternak**, in B. Pasternak, **Poesie inedite**, Milano 1966, p. 19-20.

(30) M. Cvetaeva, **Epos i lirika sovremennoj Rossii**, cit. p. 638.

(31) M. Cvetaeva, **Pisma k A. Teškovej**, cit. p. 134.

(32) Anche a proposito del ritorno in patria della Cvetaeva Pasternak oscilla nell'incertezza: « Più volte la Cvetaeva chiese il mio parere. Io non avevo un'idea precisa. Non sapevo cosa consigliarle, temevo troppo che la vita per lei e la sua ottima famiglia sarebbe stata difficile e piena di angustie » (**Proza**, cit. p. 47).

(33) O. Ivinskaja, **Prigioniero del tempo. La mia vita con Pasternak**, Milano 1978, Bompiani, p. 232 (« non fu la fame a spingere Marina verso la corda. Fu la solitudine »).

(34) B. Pasternak, **Pamjati M. Cvetaevoj** (In memoria di M. Cvetaeva), **Stichi 1936-1959**, Ann Arbor 1961, p. 39-40.



ACQUAZZONE DI LUCE

Poesia di eterna virilità

Ho dinnanzi il libro di Pasternak *Mia sorella la vita*. La copertina del libro, che ricorda sia le distribuzioni gratuite del Sud che le elemosine nel Nord, è rozza, poco attraente, tutta lugubri ecchimosi; quasi un catalogo di articoli sepolcrali o l'ultima testimonianza di vita di una casa editrice morente. Così, del resto, l'ho vista solo una volta: il primo istante, che ricevetti il libro, prima ancora di avere il tempo di aprirlo. Da allora non l'ho più richiuso. E' mio ospite da due giorni, lo trascino con me per gli spazi berlinesi: per i classici *Linden*, per i magici *Underground* (con lui in mano - nessun pericolo!), l'ho portato allo Zoo (per stringere amicizia), lo porto con me al pranzo della pensione, e infine — mi sveglio con lui dischiuso sul seno — al primo raggio di sole. Dunque, non due giorni, ma due anni! Ho diritto di scriverne.

Pasternak. - E chi è Pasternak? (« Il figlio del pittore » - lo ometto). O un immaginista o chissà chi altri ancora... In ogni caso, uno dei moderni... Ahimé! Erenburg lo divulga con ardore. Ma voi, certo, conoscete Erenburg? il suo atteggiamento di fronda pro e contro!... E, sembra che non abbia scritto neanche un libro...

Sì, signori, questo è il suo primo libro (1917), e non è forse significativo che nella nostra epoca, un libro che doveva essere scritto nel 1927 già esiste nel 1917; il libro di Pasternak, scritto nel 1917, è in ritardo di cinque anni. Ma che libro! - Egli, come a bella posta, ha fatto dire tutto a tutti, per poi poter all'ultimo momento, con gesto perplesso, prendere dal taschino un taccuino e dire: « Ecco io... solo non garantisco del tutto »... Pasternak, prendetemi come garante di fronte all'Occidente, almeno fino alla pubblicazione, qui, della vostra « Vita ». Sappiate, ne rispondo con tutti i miei indimostrabili possedimenti. E non perché questo per voi sia necessario, per puro interesse: è prezioso avere un simile destino!

Leggo i versi di Pasternak per la prima volta. (Li avevo sentiti dalla voce di Erenburg, ma per quel tipico atteggiamento di fronda che è anche mio, — certo gli dei hanno dimenticato di mettermi nella culla il dono dell'amore fraterno! — per quella antica gelosia, incapace di amare due persone — sommessamente mi ostinavo: « forse è geniale, ma non mi serve »). — La mia conoscenza con Pasternak uomo è stata molto superficiale: tre o quattro incontri fugaci. E quasi silenziosi, poiché non bramo mai nulla di nuovo. — L'ho ascoltato una volta insieme ad altri poeti al Museo Politecnico. Si esprimeva con voce sorda, dimenticava quasi tutti i versi. Per la sua estraneità, sul palcoscenico, ricordava molto Blok. Dette un'impressione di tormentosa concentrazione; si desiderava, come per un vagone che non si muove, dargli una spinta... « Suvvia, dai... », e poiché non pronunciò
62 una sola parola (un indistinto borbottio, come di un orso

che si sveglia) sorgeva un impaziente pensiero: « Dio, perché tormentare così se stesso e gli altri! ».

Bellissimo è invece l'aspetto fisico: qualcosa nel suo viso ricorda allo stesso tempo un arabo e il suo cavallo: l'accortezza, l'ascolto attento, — e in ogni momento... la più completa disposizione alla fuga. — Un enorme, quasi equino, selvaggio e mite strabismo degli occhi. (Non dell'occhio, ma dello sguardo). L'impressione è che sia sempre in ascolto di qualcosa, che la sua attenzione sia ininterrotta, poi a un tratto l'esplosione nella parola — anzi generalmente qualcosa di primordiale: come se si mettesse a parlare una roccia o una quercia. La parola (nella conversazione) come interruzione di silenzi secolari. E non solo nella conversazione, ma, e, con maggior diritto di esperienza posso affermarlo, anche nella poesia. Pasternak non vive nella parola, come l'albero non vive nelle foglie, ma nella radice. (Nel segreto). In tutto il libro, come in un enorme sotterraneo del Cremlino, passa il silenzio.

Silenzio, tu sei il meglio
di tutto ciò che ho udito (1).

Nel libro tuttavia tanti sono i silenzi quanti i cinguettii. Ora, prima di parlare del suo libro (una serie di colpi e contraccolpi), due parole sui fili che portano la voce: sul suo talento poetico. Penso che sia un talento immenso, poiché l'essenza immensa ci giunge integra. Un talento, evidentemente, a livello della sua essenza, un accadimento eccezionale, un prodigio, poiché non sospiriamo su ogni libro di poeta: « con tale talento... » o (molto più raramente) — « tuttavia giunge qualcosa... ». No, da ciò Dio ha salvato Pasternak e Pasternak ha salvato noi. Egli è unico e indivisibile. Il suo verso è la formula della sua essenza. Un divino « non si può altrimenti ». Là dove c'è una superiorità della « forma » sul « contenuto », o del « contenuto » sulla « forma », l'essenza non è mai esistita. Anche imitarlo è impossibile: imitabile è solo il suo involucro. Un poeta simile bisogna solo generarlo.

(1) Boris Pasternak, *Poesie*, a cura di A.M. Ripellino, Torino 1971, Einaudi, pag. 34.

Dei tesori dimostrabili della poesia di Pasternak (ritmi, metri, ecc.) scriveranno a suo tempo altri e, probabilmente, con non minor partecipazione di quella che io sento nello scrivere dei tesori indimostrabili.

Questo toccherà agli specialisti della poesia. La mia specialità è la Vita.

Mia sorella la Vita! - Il mio primo gesto, avendola divorata tutta: dal primo all'ultimo colpo, è stato di spalancare le braccia, fino a far scricchiolare tutte le giunture. Mi sono imbattuta in lei, come in un acquazzone.

— Un acquazzone: tutto il cielo sulla mia testa, a perpendicolo; un acquazzone davanti, di lato, attraverso, una corrente d'aria, uno scontro di raggi luminosi e piovani, — tu non conti nulla: se ti ci sei imbattuto — cresci!

— Un acquazzone di luce.

Pasternak è un grande poeta. Adesso è il più grande di tutti: molti dei poeti attuali *sono stati*, alcuni *sono*, lui solo *sarà*. Infatti, a dire il vero, non esiste ancora: balbettio, cinguettio, tintinnio — tutto nel Domani! — il singhiozzo soffocante di un bambino, e questo bambino è il Mondo. Soffocamento. Inspirazione. Pasternak non parla, non riesce a finir parlare, si sminuzza tutto, come se il petto non contenesse il peso delle parole: ahimé! Non conosce ancora le nostre parole: è qualcosa di « insulare - infantile - paradisiaco », di incomprensibile e di sconvolgente. A tre anni tutto ciò è abituale e si definisce bambino, a ventitré è insolito e si definisce poeta. (Oh! parità, parità! Quanti ne ha dovuti saccheggiare Dio fino alla settima generazione per creare un solo Pasternak!).

Immemore, dimentico di sé, egli talvolta all'improvviso si risveglia e allora, infilata la testa nel finestrino (nella vita - con la lettera minuscola) — Oh miracolo! — non è forse il bislacco berretto del filosofo di Marburgo? — Con voce assonnata, dall'alto del suo abbaino, chiede ai bambini nel cortile:

« Miei cari, quale millennio
è adesso nel nostro cortile? » (2).

Siate certi, che egli non ascolta già più la risposta. Ritorno all'infanzia di Pasternak. Pasternak non è un bambino (poiché in tal caso sarebbe cresciuto non nell'aurora, — ma in una quarantennale quiete, sorte di tutti gli altri bambini del mondo!) — non è Pasternak il bambino, ma il mondo che è in lui è infantile. Io piuttosto riferirei Pasternak proprio ai primi giorni della creazione: ai primi fiumi, alle prime albe, ai primi temporali. Egli è stato creato prima di Adamo.

Temo anche che dalle mie impotenti effusioni si ricavi soltanto una cosa: l'allegria di Pasternak. L'allegria. Ci rifletto. Sì, l'allegria dell'esplosione, della valanga, del colpo, il puro rilassamento di tutte le fibre e forze vitali, una tale incandescenza, che da lontano può essere scambiata semplicemente per un foglio bianco.

Rifletto ancora: cosa non c'è in Pasternak? (poiché se in lui ci fosse stato tutto, egli sarebbe stato la vita, cioè non *sarebbe esistito*. Soltanto per mezzo del *no* si può affermare l'esistenza del *sì*: per contrasto). Porgo l'orecchio: un senso di pesantezza! La pesantezza è per lui solo un aspetto nuovo di azione: liberarsene al più presto. Lo immagini più mentre si libera della valanga, che in un rifugio ricoperto di neve, mentre spia il suo scalpaccio mortale. Egli non aspetterà mai la morte: è troppo impaziente e avido — da solo le si getterà incontro: con la fronte, con il petto e con tutto ciò che resiste e sopravvive. Non puoi derubare Pasternak. Un beethoveniano: *Durch Leiden - Freuden* (*).

Il libro è dedicato a Lermontov (a un fratello?). Luminosità rispetto all'offuscamento. Gravitazione naturale: una comune attrazione verso l'abisso: sprofondare. Pasternak e Lermontov. Consanguinei che vanno in diverse direzioni, come due ali.

(2) Boris Pasternak, *Poesie*, cit. pag. 36.

* Attraverso i dolori - le gioie.

Pasternak è il poeta della massima penetrazione e quindi è il più penetrabile. Tutto in lui colpisce. (C'è, evidentemente, anche giustizia nella disuguaglianza: grazie a voi, poeta unico, neppure una cupola umana è salva dai fulmini celesti!). Colpo - contraccolpo. E la fulmineità di questo contraccolpo, la sua centuplicata velocità sono i mille petti di tutti i suoi Caucasi. Non fai a tempo a capirlo! - (Da qui la perplessità, spesso al primo istante, ma spesso anche all'ultimo: cosa? di che si tratta? di niente! è passato!).

Pasternak ha spalancato tutto: gli occhi, le narici, le orecchie, le labbra, le braccia. Prima di lui non c'era niente. Tutte le porte sono scardinate: fuori, nella Vita. E inoltre, bisogna *scoprirlo* più di qualsiasi altro. (Poesia di Progetti). E allora, capisci Pasternak malgrado Pasternak, lungo una traccia fresca - freschissima. Egli è rapido come un fulmine, per tutti coloro che sono appesantiti dall'esperienza celeste. (La tempesta è l'unica espirazione del cielo, proprio come il cielo per la tempesta è l'unica possibilità di *esistere*: l'unico suo campo d'azione).

Alle volte egli è prostrato: l'impeto della vita, dietro una porta spalancata di colpo, è più forte della sua fronte tenace. Allora cade — beatamente — all'indietro, ma è più efficace nella sua prostrazione di tutti i fantini e i corrieri della Poesia, che respirano ansanti per il galoppo oltre le barriere (*).

Anche un'illuminazione: è proprio il favorito degli dei! E un'illuminazione ancora più penetrante: no, non è affatto il favorito! Egli è il *non favorito*.

(*) All'ultimo momento le seguenti due precisazioni: 1. Mia sorella la Vita non è il suo primo libro; 2. Il titolo del suo primo libro è *nè più né meno che* Oltre le barriere. - Così o in un altro modo, bisogna superare questo ostacolo, che in Mia sorella la Vita è stato già superato - (nota della autrice).

Pasternak è sperpero. E' dissanguamento per mezzo della luce. Un inesauribile dissanguarsi per mezzo della luce. In lui si realizza la legge dell'anno di carestia: solo se non sperperi, non avrai bisogno. Così per lui noi siamo tranquilli, ma su di noi, dinnanzi alla sua essenza, riflettiamo: « Se ha la capacità di assorbirci, ebbene ci assorba!? ».

Basta di singultare. Tentiamo di ragionare con assennatezza. (Non è terribile, sopravviverà anche in pieno giorno!). A proposito, sulla luminosità della poesia di Pasternak. Io la definirei: scrittura di luce. Poeta *di luci*, (come altri, per esempio, di tenebre). Luce. Eterna virilità. — Luce nello spazio, luce nel movimento, squarci luminosi (correnti di luce), esplosioni di luce, una specie di festino di luce. Tutto è avvolto e inondato di luce, e non solo di luce solare, ma di tutto ciò che irradia luce, e per lui, per Pasternak, ogni cosa irradia.

Così, tirandomi fuori, infine, da assonnate turbinanti interpretazioni, nella realtà, verso la sobria secca delle citazioni e delle tesi!

- 1) Pasternak e il byt (3);
- 2) Pasternak e il giorno;
- 4) Pasternak e la pioggia.

Pasternak e il byt

Byt. E' una parola difficile, quasi quanto *byk*: toro (4). Lo sopporto soltanto quando è seguito da: di nomadi. Il byt è quercia, e sotto la quercia (intorno) una panca, e sulla panca un nonno, che ieri era nipote e un nipote che domani sarà nonno. Quercia di byt, e byt di quercia. — Bonario,

(3) byt=genere di vita, quotidianità.

(4) Gioco di parole in russo fra byt=genere di vita e byk=toro. 67

soffocante, ineluttabile. Quasi dimentichi, che la quercia, come albero, dedicato a Giove, più spesso degli altri è onorato dalla sua benevolenza: e dalle sue saette. Quando lo dimentichiamo, all'ultimo istante, come saetta sulle nostre fronti di quercia, vengono in soccorso: Byron, Heine, Pasternak.

La prima cosa, che ci colpisce nell'ininterrotta catena di novità pasternakiane è il byt. La sua profusione, i suoi dettagli, il suo prosaicismo. Non solo i segni del giorno: ma dell'ora!

— Spalanco. — *In memoria del demone.*

... Dalla finestra per un aršin,
penetrando l'ordito di lana del mantello
giurava sui ghiacci delle vette:

— Dormi, amica, mi muterò in valanga! (5)

Più avanti, nella poesia *Mia sorella la Vita*:

... Che nella burrasca siano lilla gli occhi e le aiuole
e odori di umida reseda l'orizzonte.

Che a Maggio, quando l'orario dei treni
leggi nella vettura sul tronco di Kamyšin... (6).

(Intenzionalmente evidenzio anche le righe seguenti, per stabilire l'affinità). Più avanti, a proposito della siepe:

E' ancor più indimenticabile,
quando si gonfia di polvere
e il vento dischiude i semi,
disperdendoli sulla lappa (7).

Oltre, a proposito del vento:

Il vento prova a sollevare
una rosa secondo il desiderio
delle labbra, dei capelli e delle scarpe,
dei lembi delle gonne e dei nomignoli... (8)

E della dacia:

(5) Boris Pasternak, *Stichotvorenija i Poemy*, Biblioteka Poeta, Leningrad 1977, pag. 127.

(6) Boris Pasternak, *Poesie*, cit. pag. 33.

(7) Boris Pasternak, *Stichotvorenija i Poemy*, cit. pag. 141.

Per noi il bosco è ancora un'anticamera,
il calore della luna dietro l'abete è come una stufa,
tutto, come un grembiule lavato,
la nuvola asciuga e brontola (9).

E della steppa:

La nebbia da ogni parte ci avvolgeva come mare,
A fiocchi si attaccava alle calze... (10).

— Un momento! — la scelta delle parole è finalizzata
alla ripetizione della sillaba « ča »... Ma, signori, è possibile
che non sia successo mai a nessuno di voi: la lappa che si
attacca alle calze? Soprattutto nell'infanzia, quando tutti
portiamo i vestiti corti. Sì, qui al posto della lappa c'è
il volčez (11).

Ma forse il volčez è migliore? (Per l'avidità e la tenacia
della sua natura di lupo?).

Più avanti:

Sulle grondaie,
come maniche di umide camicie,
intorpidavano i ramoscelli... (12)

(e qui ancora):

Nel silenzio velato di polvere,
intriso come un pastrano... (13)

(E' la poesia *Un'alba ancora soffocante*, le mani bruciano
nel citarla qui tutta, come — in generale — sbrindellando
queste riflessioni in occasione della diffusione nel mercato
librario dell'Occidente di *Mia sorella la Vita* — Ohimé! non
bastano le mani!).

Oltre:

I mulini hanno l'aspetto di un villaggio di pescatori:
Reti canute e corvette... (14)

In seguito, in una sala da tè:

(8) Boris Pasternak, *Poesie*, cit. pag. 34.

(9) Boris Pasternak, *Stichotvorenija i Poemy*, cit. pag. 153.

(10) Ibidem, pag. 155.

(11) Volčez=Erba simile alla lappa.

(12) Boris Pasternak, *Poesie*, cit. pag. 44.

(13) Ibidem, pag. 44.

(14) Boris Pasternak, *Stichotvorenija i Poemy*, cit. pag. 159.

Anche di notte sgorgano
le mosche a dozzine, a coppie, a porzioni,
Dal selvaggio convolvulus,
Dal torbido libro del poeta,
Come il delirio dalla penna... (15)

Arrivando a Kiev:

Vicino a Kiev - sabbia
e tè versato,
attaccato alle fronti calde,
ardenti a seconda delle classi... (16)

(Il tè che si è già trasformato in sudore e si è seccato. — Poesia di Progetti! — « Ardenti a seconda delle classi », — nella terza classe c'è più caldo che nelle altre! In questa quartina c'è tutto il sovietico « a caccia di pane ») (17).

« A casa sua »:

Il sole perde il turbante:
E' tempo di cambiare l'asciugamano,
(si imputridisce sul fondo del secchio).
In città — mormorio di membrane,
ciabattio di aiuole e marionette... (18)

Più avanti, sulle palpebre della dormiente:

Caro, morto grembiule,
e tempia che pulsa...
Dormi, Regina di Sparta,
E' ancora presto, è ancora umido. (19)

(La palpebra, un grembiule per non impolverare la festa: la meravigliosa festa degli occhi!)

Scalpicciava la pioggerella alla porta,
e c'era odore di sughero vinoso.
Così odorava la polvere. Così odorava l'erbaccia.
E a sapercisi raccapezzare,
così odoravano le scritture dei nobili

(15) Ibidem, pag. 160-161.

(16) Ibidem, pag. 165.

(17) Negli anni della guerra civile molti viaggiavano nel sud della Russia « a caccia di pane ».

(18) Ibidem, pag. 168.

(19) Ibidem, pag. 170.

sull'uguaglianza e la fraternità... (20)

(Odore di vino giovane: come di tempesta! Non è tutto racchiuso in questo « Serment du jeu de paume? »).

E, finalmente, signori, l'ultima citazione, dove c'è forse la soluzione di Pasternak e il byt:

E quando si strappa verso il pozzo

Un turbine d'angoscia, allora di sfuggita

La tempesta elogia il focolare domestico.

Che desideri ancora? (21)

Proprio nulla! Sembra che Dio stesso non abbia il diritto di pretendere di più dalla tempesta!

Adesso meditiamo. La presenza del byt è dimostrata. Che farsene? Più esattamente che cosa se ne fa Pasternak, e cosa il byt fa con Pasternak? Per prima cosa, Pasternak lo vede con perspicacia: lo afferra e lo libera. Il byt è per Pasternak quello che la terra è per il passo: per un attimo lo trattiene e poi c'è il distacco. Il byt in lui (controllate le citazioni) è sempre in movimento: mulino, vagone, odore errante di vino fermentato, mormorio di membrane, ciabattio di aiuole, tè versato — prendo esempi alla rinfusa! — controllate: persino il sonno in lui è in movimento: la tempia pulsa.

Il byt, come inerzia, come mobilio, come quercia (è di quercia anche la sala da pranzo, che i poeti spesso scambiano per palissandro), il byt come quercia non lo troverete affatto. Il suo byt è all'aria aperta. E' nomade: è in sella.

Parliamo della sua qualità prosaica. Molto si potrebbe dire — si strappa! — ma cediamo il passo ancora di più a chi si è strappato da me: allo stesso Pasternak:

Egli vede che attorno festeggiano sponsali,
spingono a bere, si disubriacano nel sonno.

E, acconciandole, chiamano caviale

queste volgari uova di ranocchia.

Che sanno chiudere in una tabacchiera

la vita come un perlaceo scherzo di Watteau.

(20) Boris Pasternak, *Poesie*, cit. pag. 49.

(21) Boris Pasternak, *Stichtvovrenija i Poemy*, cit. pag. 153.

E si vendicano di lui forse soltanto
perché dove gli altri torcono e storpiano,
dove l'agio mentisce e incensa ghignando,
dove armeggiano e strisciano da fannulloni... (22)

La qualità prosaica di Pasternak, oltre a una innata penetrazione, è sacrosanta resistenza della Vita — all'estetismo: della scure — alla tabacchiera. Più prezioso di tutto. Dove per 136 pagine non trovate neppure una virgola estetizzante? Egli si è liberato tanto dai « sentimentalismi », quanto dall'estetismo individualistico. Cento verste è lontana da lui questa doppia volgarità. Egli è umano, assolutamente umano. Nulla, tranne la Vita. Titano della vita quotidiana, egli non attacca la tabacchiera di Watteau, ma quella vita che può essere racchiusa in una tabacchiera.

Pasternak e Majakovskij. No, Pasternak è più formidabile. Con una sola delle sue « conclusioni » mette in ombra tutti i 150 milioni di Majakovskij.

Guardate la fine:

E con tutto ciò che respirarono i burroni nei secoli,
con tutto il buio della sagrestia botanica
soffierà sulla tifica angoscia del materasso,
spruzzando il caos delle boscaglie. (23)

Ecco la Nemesi! Il caos delle boscaglie soffoca il materasso dell'estetismo.

Cos'è davanti al Gange un decreto e la baionetta!

Il byt in Pasternak è sapersi frenare, così come la terra si frena e frena a sua volta.

Poiché l'antica tentazione di tali anime è, senza dubbio, in tutta chiarezza: La Rovina.

Pasternak e il giorno

Non parlo del giorno universale, preannunciato dalla aurora, né del giorno pieno, in cui tutto è chiaro, ma della *stichija* del giorno (della luce).

Esiste anche un altro giorno: quello malvagio (poiché cieco), attivo (poiché cieco), irresponsabile (poiché cieco) —

(22) Boris Pasternak, *Poesie*, cit. pag. 46.

(23) Ibidem, pag. 47.

tributo della nostra precarietà, un giorno — tributo: l'oggi.

Sopportabile solo perché ancora ieri era domani e domani sarà già ieri: dalla precarietà — nell'eternità: ad occhi chiusi.

Un giorno estivo e caldo nel 1917: nel brillio, il calpestio del fronte che avanzava a stento. Come affrontò Pasternak questa valanga delle valanghe, la Rivoluzione?

Nel libro sono pochi gli indizi attendibili riguardo al 1917, nonostante la più acuta percettività, nonostante la riflessione sulle più silenziose allusioni, non più di quattro, cinque indizi. Ad esempio (nella poesia *Modello*):

... Un anno simile sorpasserà
gli anni passati.

Tutti vivevano in siccità e carestia,
inasprendosi nella lotta.

E non commuoveva nessuno,
che il miracolo della vita durasse un'ora. (24)

In seguito, nella poesia *Sfacelo*:

... E dove l'occhio è abituato ad arrendersi
alla pietà della siccità della steppa
essa, nebbiosa, si ergeva
covone della Rivoluzione...

E — nella stessa poesia — più avanti:

... Anche l'aria della steppa è scompigliata:
percepisce e si ubriaca dell'odore
delle sommosse dei soldati e dei lampi lontani
raggelata, diventando tutt'orecchi,
si distende e sente: voltati!

(non parla di sé?).

Ancora, nella poesia *Il fischietto del poliziotto*, (naturalmente di un poliziotto assente):

... dietro lo steccato
il Nord diventa grigio d'iniquità...

Ancora tre versi dalla poesia *Una notte afosa*:

... Nell'immensità dell'universo
umida, insonne, derelitta
se la davano a gambe dai loro posti i gemiti... (25)

(24) Boris Pasternak, *Stichotvorenija i Poemy*, cit. pag. 140.

(25) Boris Pasternak, *Poesie*, cit. pag. 43.

Inoltre la poesia a Kerenskij *Pioggia primaverile*
con i seguenti meravigliosi versi:

Nel cui cuore tutto il sangue, velocemente,
rifiuendo dalle guance, sgorgava verso la gloria...

La interpreterei come magia sulla giovinezza della parola: Entusiasmo e non passione politica.

E' tutto!

Dalle problematiche citate è chiara una cosa: Pasternak non si è nascosto dalla Rivoluzione in questo o quel sotterraneo intellettuale. (Non è neanche un sotterraneo nella Rivoluzione, ma solo una piazza in un campo). L'incontro ci fu. Egli la vide per la prima volta — là da qualche parte — in un miraggio — come un covone che si erge selvaggio nel vento, la senti nella corsa lamentosa delle vie. E lei gli si concesse (lo raggiunse), come tutto nella sua vita — attraverso la natura.

Ciò che Pasternak ha da dire sulla Rivoluzione, come ciò che la Rivoluzione ha da dire su di sé, deve ancora venire. Nell'estate del 1917 egli andò di pari passo con lei: la ascoltò con attenzione.

Pasternak e la pioggia

Dozd: La pioggia. — Che cosa prima di tutto sorge in mente per assonanza? — Dazd' — Ma prima di « dazd » — naturalmente: Dio. Dazd' Dio — di che? — Della pioggia! Nello stesso nome slavo del sole c'è già una richiesta di pioggia. Di più: la pioggia in lui è già donata. Com'è armonioso! Com'è conciso! (I vostri maestri, Pasternak!). E, con una virata della fronte — nel decennio passato. Chi tra i nostri scrittori descriveva la natura? Non voglio rivangare nomi (staccarmi, pensare ad altro) ma — con un'incursione repentina — nessuno, signori. Scrivevano e molto, e meravigliosamente (Achmatova per prima) su di loro nella natura, così spontaneamente — quando si tratta dell'Achmatova! — offuscando la natura, scrivevano della natura in loro (assimilandola, assimilandosi), scrivevano sugli eventi della natura, sui suoi diversi aspetti e sulle diverse ore, ma per quanto

* Nella religione degli slavi e asiatici il dio del sole e del fuoco si chiama « dozd-bog ».

scrissero meravigliosamente, tutti *su* e nessuno di *lei* la cosa più importante: a bruciapelo.

Ed ecco Pasternak. Sorge una riflessione: chi descrive chi? La soluzione è nella sua penetrabilità. Si fa in tal modo penetrare dalla foglia, dal raggio, finché non è più lui, ma una foglia, un raggio. — Rinascita. — Miracolo. — Dalla valanga lermontoviana fino alla bardana lebedjanskiana — tutto è presente, niente è lasciato fuori, nulla è dimenticato. Tuttavia, più appassionatamente delle erbe, delle aurore, delle tempeste — Pasternak fu amato dalla pioggia. (E come ha intriso tutto il poeta! — tutto il libro galleggia). E non è una pioggia autunnale, minuta, una pioggerella — pioggia! Ma una pioggia dzigit (*) volteggiante e non una pioggerella!

Se cominciate:

Mia sorella la Vita — oggi in piena
Si è infranta su tutti
come una pioggia primaverile... (26)

Più avanti: *Il giardino piangente*, (poesia meravigliosa dal primo all'ultimo verso. Mi mordo le mani, poiché bisogna interromperla).

Orrendo! Gocciola e ascolta
se è sempre solo al mondo,
(brancica un ramoscello alla finestra
come un merletto)
oppure se c'è un testimonio.

(tralascio)

Non un suono. Non c'è nessuno a spiare.
Accertandosi della solitudine,
si appiglia alle vecchie maniere, si voltola
sul tetto, al di là della gronda e attraverso... (27)

(Mi ostino: la solitudine della pioggia e non dell'uomo sotto la pioggia!).

Più avanti: *Lo specchio*:

... Così dopo la pioggia strisciano le lumache

(26) Boris Pasternak, *Poesie*, cit. pag. 33.

(27) Ibidem, pag. 38.

* Cavaliere caucasico.



Pasternak e Maiakovski

come occhi di statue nel giardino.

Fruscia l'acqua nelle orecchie... (28)

Ed ecco una quartina assolutamente affascinante:

Le goccioline hanno il peso dei bottoni
e il giardino è abbagliante come un meandro,
asperso e irrorato da un milione
di azzurre lacrime... (29)

Più avanti nella poesia *Pioggia*:

Intreccia come baco da seta
e infrangiti sulla finestra.

Ricopri, avvolgi,
rendi più densa l'oscurità!...

(tralascio)

Ora ci affrettiamo a pizzicare,

(28) Boris Pasternak, *Stichotvorenija i Poemy*, cit. pag. 131-132.

(29) Boris Pasternak, *Poesie*, cit. pag. 39.

come un lamento da cento chitarre,
il giardino del S. Gottardo
irrorato da nebbia di tiglio. (30)

Più avanti — (le mani saranno corrose per davvero!)
Rotolando da una tazzina all'altra,
scivola su due, e in ambedue
come un'enorme goccia d'agata
è sospesa, scintilla, s'intimidisce.
Che il vento soffiando sull'erba,
tormenti e appiattisca quella goccia,
è intera, non si frantuma, sono ancora due
che si baciano e bevono... (31)

Più avanti, l'inizio della poesia *Pioggia primaveraile*:
Sorrise al ciliegio selvatico, singhiozzò, inumidi
La lacca delle carrozze, il tremolio degli alberi...

Più avanti: (*Le malattie della terra*):
Ed ecco l'acquazzone. Lo splendore dell'idrofobia.
Vortice, squarci di bava idrofoba. (32)

Una quartina dalla poesia *La nostra tempesta*:
Vicino ai tini si beve ancora la tempesta
dai dolci berretti dell'abbondanza.
E il trifoglio è impetuoso e purpureo
Negli schizzi vigorosi dei pittori. (33)

Alcune pagine dopo:

La pioggia squarcia l'ala con una pallottola... (34)

Più avanti: (l'inizio della poesia *Una notte afosa*,
una delle più belle del libro):

Piovigginava, — ma non si piegava
nemmeno le erbe nel sacco della burrasca,
solo la polvere inghiottiva pioggia in pillole,
ferro in una leggera miscela.
Il villaggio non aspettava guarigioni,
erano profondi i papaveri come un deliquio... (35)

(30) Boris Pasternak, *Stichotvorenija i Poemy*, cit. pag. 134.

(31) Ibidem, pag. 142.

(32) Ibidem, pag. 147.

(33) Ibidem, pag. 149.

(34) Ibidem, pag. 153.

e — cominciamo senza interruzioni:
 Accecavano in fuga dietro a loro
 le gocce sghembe... (36)
 ... La pioggia avvolgeva il campo
 con silente andatura... (37)
 Piovigginava. Con vesti leggiere
 andavano per il mercato polveroso le nubi... (38)
 Rimbombava l'acquazzone come una siepe... (39)
 Di rabbia e di limone
 è spruzzato il fogliame... (40)
 ... La pioggia nel cervello
 Rumoreggiava, *senza arrendersi al pensiero*... (41)
 (per questo pioggia [vita!] e non riflessioni per l'occasione!)

e — nell'ultima pagina del libro:
 ... nella pioggia ogni foglia
 si strappa verso la steppa... (42)

Signori, voi adesso sapete di Pasternak e della pioggia. Lo stesso accade a Pasternak: con la rugiada, con la foglia, con l'aurora, con la terra, con l'erba... A proposito, una osservazione passeggera: l'assenza sbalorditiva nell'ambito della natura di Pasternak — del regno animale: non ci sono né zanne, né corna. Soltanto la squama passa di soppiatto. Anche gli uccelli sono rari. L'universo per lui è come se fosse finito al quarto giorno. E' ancora da capire. E' ancora da pensare.

Ma torniamo all'erba, piuttosto seguiamo fedelmente il poeta:

... nella tenebra, dietro il cancello
 verso la steppa, nell'odore di sonnifere medicine (43)

(35) Boris Pasternak, *Poesie*, cit. pag. 43.

(36) Ibidem, pag. 43.

(37) Boris Pasternak, *Stichotvorenija i Poemy*, cit. pag. 170.

(38) Boris Pasternak, *Poesie*, cit. pag. 44.

(39) Boris Pasternak, *Stichotvorenija i Poemy*, cit. pag. 173.

(40) Boris Pasternak, *Poesie*, cit. pag. 51.

(41) Boris Pasternak, *Stichotvorenija i Poemy*, cit. pag. 178.

(42) Ibidem, pag. 181.

(la menta, la camomilla, la salvia)

La salvia? Sissignori, la salvia. Il poeta come Dio, come il bambino, come il mendicante, non disdegna niente. E non è forse questo l'orrore di Dio, del bambino, del mendicante?

E attraversare la strada dietro lo steccato
non si può, senza calpestare l'universo. (44)

La responsabilità di ogni passo, l'ammonimento: non violarla! Quale enorme — nella sua irreparabilità — coscienza del potere! Se il poeta non l'avesse già detto di Dio, lo direi del poeta stesso:

... a chi nulla sembri minuto... (45)

Segni terreni, il suo geniale *L'onnipotente Dio dei dettagli*:

... Tu chiederai chi disponga
che l'agosto sia grande,
a chi nulla sembri minuto,
chi sia immerso nella rifinitura
d'una foglia di acero
e chi dai giorni dell'Ecclesiaste
abbia continuato a digrossare
senza posa l'alabastro.
Tu chiederai chi disponga
che soffrano le labbra settembrine
delle margherite e delle dalie.
Che la minuta foglia dei cìtisi
dalle canute cariatidi
cada sulle umide lastre
degli ospedali d'autunno.
Tu chiederai chi disponga.
— L'Onnipotente Dio dei dettagli,
l'onnipotente Dio dell'amore,
degli Jagelloni e delle Edvigi. (46)

(43) Ibidem, pag. 131.

(44) Ibidem, pag. 155.

(45) Boris Pasternak, *Poesie*, cit. pag. 51.

(46) Ibidem, pag. 51.

Pasternak non ha domande: solo risposte. « Se ho risposto così, qualcuno da qualche parte, evidentemente, me lo ha chiesto, forse io stesso nel sogno, la notte scorsa, o forse lo chiederò soltanto nel sogno di domani... ». Tutto il libro è una affermazione per tutti e per tutto: Io sono! E quanto poco su di sé a bruciapelo! Dimentico di sé...

Su Pasternak e il pensiero. Pensa? No. Esiste il pensiero? Sì — Ma al di fuori del suo gesto volontario: il pensiero lavora in lui, scava nella mente passaggi sotterranei e di colpo con un'esplosione luminosa — viene fuori. Una rivelazione. Un'illuminazione... (Dal di dentro).

... Ma moriremo con il tanfo
di quelle ricerche nel petto... (47)

In questo distico c'è forse la principale tragedia di persone come Pasternak: l'impossibilità di dissipare: le entrate superano tragicamente le uscite:

E i giardini, e gli stagni, e i recinti,
e l'universo ribollente di bianchi lamenti
sono solo slanci di passione
accumulata dal cuore umano... (49)

E, in modo più impotente, e più semplice:

Dove ficcare la mia felicità?
Nei versi? Nell'ottava? (49)

(E poi dicono: poveri di spirito!)

... come fosse questa l'ora per le molle
di volar via in tutte le direzioni.

Dove? In quali luoghi? In quale regione
selvaggia e raziocinante?

So soltanto: nella siccità e nel tuono.

Prima della tempesta, in luglio, — lo so. (50)

(Non è un'esplosione?).

Come si è rasserenato il pensiero nella tenerezza!
Inappuntabile. Come un lamento.

(47) Boris Pasternak, *Stichotvorenija i Poemy*, cit. pag. 142.

(48) Ibidem, pag. 148.

(49) Ibidem, pag. 150.

(50) Ibidem, pag. 161.

Come schiuma, a mezzanotte, di colpo da tre lati
all'improvviso uno scoglio illuminato. (51)

(Non è un'illuminazione?).

E l'ultima:

Quant'è soporifera la vita.

E quanto insonni le scoperte!

— Pasternak, ma voi quando dormite?

Concludo. Nella disperazione. Non ho detto niente. Niente di niente, poiché ho dinanzi a me: La Vita e non ho le parole.

... E soltanto il vento lega,

Ciò che penetra a forza nella vita

e ciò che si spezza nel prisma,

ed è felice di giocare tra le lacrime.. (52)

Non è una recensione: è un tentativo di fuga per non singhiozzare. L'unico contemporaneo per il quale non mi è bastata la cassa toracica. Non si scrive così dei contemporanei. Mi pento. Ma è solo la gelosia del Mestiere, per non cedere il passo, tra cinquanta anni al primo audace scrittore.

Signori, questo libro è per tutti.

E bisogna che tutti lo conoscano. Questo libro è per l'anima, quello che Majakovskij è per il corpo: la distensione nell'azione. Non è soltanto curativo — come quelle erbe soporifere —, ma taumaturgico.

Da leggere con fiducia, senza opporvisi, in assoluta mitezza: o abbatte o salva! Un semplice miracolo di fede: come un albero, un cane, un bambino nella pioggia!

— E nessuno vorrà spararsi, e nessuno vorrà sparare...

... E all'improvviso ci fu odore d'uscita
da mille ospedali! (53)

(51) Boris Pasternak, *Stichotvorenija i Poemy*, cit. pag. 163.

(52) Ibidem, pag. 163.

(53) Ibidem, pag. 131.

Dietro la carta...

SIVA

**SIVA recupero, stoccaggio, utilizzo,
di materie prime per
l'industria cartaria nazionale**

SIVA è una società
per azioni
del gruppo E.N.C.C.



UNO _____

_____ DUE _____

che _____ TRE _____

_____ moniano _____ TESTI _____

_____ da sè _____ di

_____ Alberto _____

_____ VITACCHIO _____

(animatore di OFFERTA SPECIALE
rivista e iniziativa di poesia
internazionale che dal Piemonte)

Chi ha già letto sul numero 40 di « Carte segrete » l'Alfabeto parlante di Carla Bertola, così come chi conosce Offerta Speciale, la rivista di poesia uscita nell'aprile dello scorso anno a Pino Torinese, dattilenkarassografata e diretta da Carla Bertola e Alberto Vitacchio, si troverà già in piena heimlichkeit, paesato e patriato, a contattottico con queste pagine di prosa poetica o di poesia prosastica o di poesia o di poësa, afedieghemática magari, etc. Certo, avverte Vitacchio, « i testi moniano da sé, e la ricerca linguistica è evidente » come la scommess-in-scena storica dei poeto-diègheti contempoetanei (si sracconta e si spoeta, in questa nostra temporaneità provvisoria-eternata, a dispetto di tutto, contro ogni alfabetullizzazione, oltrepassando i catturatori significattivi, ultimandoli sull'oltraguado ciossarebbe). Non sono titolate, queste « cose » di Vitacchio, soltanto numerate: un, due, tre (o le abbiamo numerate noi?). Eccole comunque nella loro inenumernarrazione. E... leggete Offerta Speciale (chiedete a Bertola. Strada Camandona 34, 10025 Pino Torinese).

attonito fantasma da sè entrando ecco il pretesto la malia presunta di parlarsi a bassa voce teneramente senza scatti per carità aiutateli non scuotete la polvere si annida imperiosa malandrina vorace e tu tu annulli ripete in sordina sconvolto piroettato su di una poltrona nell'angolo insolito (o solito come ogni rantolo comprova) a capo a capo per forza allora sollevando una mano così non criticate non è dovuto a voi a me forse a te sempre non credere le marmellate sotto costo al mercurio squisite dicevo il gusto malizioso ardente di profilo i seni nudi dolcissimi ambiziosi anche loro improbabili di sera poi di mattina giammai i cappotti puzzano incredibilmente sconvolti generosamente spazzolati coccolati come bimbi per strada annusati dai cani nel palmo umido improvviso il gelo del naso insinuato precipitoso sempre così non guardate allora comprare carta moschicida di pomeriggio è scandaloso naturalmente fermateli prima che passino al seguente negozio di stoviglie sciacquate nel fiume di scatto un movimento fluido continuo il braccio immerso rapidamente eseguito di gelo scorre insistentemente (ridete? ah ridete!) il gesto muta sollevando tazzine vasi di carciofi tenere palette per pungere i vicini distratti dalle parole a mezza voce ascoltami allora non fingere di sudare non puzzi di menta è inutile fingere il sonno è mio non suo raccolto nel vassoio rosolato cotto

a puntino sregolatamente attorto il collo abbaglia di sè presente ad ogni curva sapientemente dipinta di lato sul ponte pochissima gente screpolata nell'angolo in alto a sinistra a destra prima di entrare il bastone i guanti il cappello (gesto sottile commiato imbarazzo forse) la vestaglia allora magari bisunta magari rattoppata sul fianco sotto l'ascella tarlata (ma no impossibile tarmata allora) comunque la carne rosea come poco sopra il pube chinandosi il dolcissimo aroma penetrante di te effluvio morbidissimo (morboso taci iscariota che ne sai tu se non di contabilità spicciola poi la lingua soltanto per) entrando il solito (lo dicono in modo insinuante presuntuoso) vagamente stellare il palpito (l'anelito sarebbe più gentile) nel palmo rovesciato la goccia tremula di caffè riscaldato consueto squallore improbabile del rientro chiusa la porta chiusa la camera chiusa la finestra chiusa dei diceva sempre voltandosi le gambe serrate chinandosi pudica ma che dico che consuetudine quella dei baci prima di godere chiedendo permesso magari generosamente cosparsi (scomparsi suona meglio forse anche il verbo) ma tu le parole scorrono ai tavoli benedicono avverbi aggettivi quelle più lunghe poi le cospargono di unguenti sostano polpastrelli i punti erogeni rabbriviscono e come gridano persino le telecamere persino affannati tutti vedessi che piacere incontrarla di scatto per le scale l'anca scarpette lei (la calza smagliata provocante col capo la lingua golosa

nell'ascensore profumo di lacca) ancora una volta perciò
 relazionando i movimenti consueti desueti mansueti preti
 che idiozia l'ultima poi basta basta che noia no è colpa
 tua sempre spiare che cosa credi mi fanno male le dita
 e tu te ne stai imbronciato coglione pulisciti le scarpe
 prima la bocca abbi almeno)
 generosamente dicevo no ero io non criticare le parole allora
 cosparse di saliva servite calde mai riscaldate potrebbero
 fare male digerite da altri quindi non negare raccolte mature
 soltanto angoli discreti e tu io allora (ma cosa credi piantala
 di scrivere dove vorresti arrivare così miseramente sporgendo
 il pene ridicolo attaccapanni nervoso retrattile facile da
 montare basta seguire istruzioni semplicissimo incastrare il
 perno a nell'orifizio apposito ricettacolo perverso si accettano
 reclami triennali rateizzati senza cambiali senza mai guarda)
 il ticchettio dei tasti affascinante puttana ultimo modello allora
 prezzo speciale carrozzata duralluminio il sollevarsi della gonna
 bordata di nero rosso di sotto l'ultimo a meno che il nastro sempre
 con le dita sporche dopo un'aria da imbecilli nettandosi le unghie
 (i gatti cercano un ramo) non sbattere la porta comunque gli
 altri dormono gli altri raschiano piatti stracolmi (ancora una
 torta me lo sento vigliacchi ma come potete approfittare così
 di un innocente ma vergognatevi in dieci contro un povero
 bambino novantenne applausi applausi si è inceppata la tela
 parentesi)
 l'artistico astuccio mai da incartare mai lo dicono tutti che razza

ma pagati pagati imbecilli invece io (non mi lamento è soltanto invidia lo ammetto non amo tergiversare la panna è migliore però con un pizzico di sale come la zucca o in zucca non si può mai o forse d'inverno bollente o forse no dentro farcita con la panna schizzata accuratamente ci risiamo alla torta lasciata in pace) il braccio si stanca tutto ci rapidamente come nel fiume la corrente così ardente alternata lucidissima brillante nelle bollette poi da sera abito lungo verdebianco (che noia che noia adesso lo ripete) persino i posters di sgimbescio sulle ventitré ventiquattro mesi ore con la condizionale regge soltanto il verbo principale mai con il latte fa male prima un sorso di birra quella scura un soffio e giù di colpo si accorgono che era un bravuomo ma è finita da tempo lo dicevi anche tu lo dici io (sbaglio sempre tempo per cui voglio pretendo un metronomo (metronotte svagato con pila ignobile recidivo così non vale altra parentesi) ancora una basta davvero questa volta esageri questa volta no magari quando ci rivedremo ti telefono io sta tranquillo salutami chiusa accidenti) stancamente traslucido zinco fumarato (bello eh? basta leggere attentamente le istruzioni prima dell'uso) mi tasta il polso chino quasi affranto lui poi se mai io due camicie da rammendare cercate la vestaglia allora più sù da qualche parte strappata voglio mettermi a letto con chi non vi riguarda magari achillea gastrica insufficienza (non si danno più voti idioti sonnambuli scrivete scarso pietoso) uscite pure senza volarvi non importa senza alcuna controindicazione la porta intendo a molla si chiude da sè

allora voltandosi cioè ignobilmente credeteci verso i quattordici anni comincio sé stessa quasi assenza fuori del tempo immobile gli occhi (i fatti a cui si fa riferimento sono così unanimemente confermati dal padre dalla madre dalla sorella magari riluttante cioè nella fase numero uno) non era più lei sentirsi depressa doverosamente in giardino la notte abbracciando arbusti foglie carnose abbattute di soppiatto anche per noi era molto sensibile ne era umiliata assolutamente (fase numero due: durante l'estate precedente al ricovero per la prima volta sua madre separò amabilmente trafitta) una cintura morbidissima di cuoio avvolta sussurra grida brevi atonali raccolte ferocemente pugni assiduamente socchiusi l'ansito greve sollevarsi insensibilmente dovuta ottenebrata quasi sospesa l'alba mentre il marito per la prima volta dopo soltanto dopo è questo credeteci è tipico in cui (fase numero tre: durata tre settimane in cui la clinicamente Silvia era catatonica in cui la madre amorosamente rigonfia straripante untuosa benevolmente in fasce unita direttamente in cui osservati i rapporti conflitti ebbero inizio

soltanto garbatamente in una festa da ballo) mai proibito credeteci non sono figuratevi anche mio benché i padri cioè anche noi instabilmente la luna aggrappata febrilmente ogni filo d'erba inconsulta nel grido penoso dovuto eccitabile credeteci credeteci il nostro affetto spalmato teneramente eccitabile malferma ancora una volta perciò rincorsa disperatamente raggiunta non siamo poi vecchi ma va benissimo vada vada pure sola (fase numero quattro: qualunque miglioramento compiuto alla madre palpiti nebbiosi veniva da lei da lei violentemente osteggiato che eccitata immancabilmente considerava passi indietro) poi la mattina lamette da barba due sì due scellini vicinissimo il prato atteso vagito il suo caffè dunque dopo colazione volentieri cioccolato così scomposto nell'avvio le dita ancora una volta credeteci quasi infantili ecco ecco nonostante nel palmo gocce rossastre eternamente dense loro cioè noi abbastanza vicini alla verità senza mai riuscire però come un segno di malattia ogni da parte di espressione di irritazione ridicolo sua legittima speranza credete loro amabilmente sazi soddisfatti farciti purissimo affetto genitoriale oppure interpretata come indizio di cattiveria da parte di lei secondo invece il giudizio nostro

dell'assistente psichiatrica delle terapistie occupazionali convenientemente inginocchiate (non era più sentirsi sollevando il palmo ecco violentemente ogni parola sabbia scivolava frammistamente voltandomi pareva nell'ombra stretta parevano fiati anche insanabilmente unghie foglie come un sasso scagliato stillante dita l'aria dipanata sottile filamentosa tenace limitarsi a fissare con sospetto loro loro immobile rigida rifiutano pioggia slavata aderente ai vetri colorati per pietà soave per gridando spalancata totalmente ogni poro urlante stillicidio lei lei non vuole venire qui capite lei la testa di questa bambina è chiusa sarcofago pozzo secco notturno mai la brocca è rotta non) voce bassa sorridendo ambigualmente visitatori interessati ad orario di lato il volto le labbra piegate a che pro con voi loro almeno comunque allora bizzarre deliranti idee che cosa dite per esempio che l'avvelenavano che l'avrebbero sottoposta a torture più raffinate di quelle dei genitori che ecco i suoi vuoti verbale inesperto sia pure mimica orribilmente sghignazzante erano morti ridete quella bambina non viene mai erano morti più piano debolmente che aveva distrutto

il mondo erbacce nell'orto che aveva fatto del male a persone che erano morte per lei garbatamente porgendo cioccolatini disgustosamente dolcissimi

3.

il cucchiaino blasfemo intingolo untuoso gettato unicamente per dispetto paziente ottuso volge le dita imbarazzato gocce detersivo sbavato la bocca (sempre di notte dico lui imperfetto gestante ansioso cullarla poi dondolio infingarda giudicate dallo spazio venti centimetri al massimo inconcepibili impronte volgarissimi guanti gomma scura unghie spezzate pelle rosata l'aroma caffè atroce che idiozia alla sua età non dico per pudicizia) anche la minestra sbrodolata tremante per paura sulle pareti carta da parati quella buona quasi per pietà avvinghiata idiozie (le mie eh?) distribuite a mezza bocca tagliate lungo sopita linea tratteggiata senza fretta una pinzetta emostatica è più dignitosa anche uscirne così sanguinando (proprio così per dispetto tu sempre stizzosa monologante superflua allora il salotto sei milioni che buffonata una mattina non trovavo la porta anche il cassettoni accucciato almeno un cane allora io bagni di schiuma figurati per terra buoni premio tutti in fila sorridenti nel cesso a tradimento) ieraticamente schizzi di sperma sul cuscino sprimacciato sorridente conclusivo nel suo essere irriverente ricalco frenetico

(piccolo culattone inverecondo a due piazze poi)
 pesantemente dubbioso comunque placidamente materno nell'ardire
 del gesto conclusivo addomesticato pesantemente mezzane le dita
 paziente due tre volte labbra bluastre per scommessa
 (ma lui lui beatamente di lato immediatamente così credetemi
 inopportuno immaginate poi per dispetto
 per terrorizzare serrate)
 la carta sfugge vogliosa due carezze pesanti tra le righe umide
 eccitate stillanti umori sempre così apostrofo punto virgola
 culmine improvviso delle virgolette impuberi sul margine con la lingua
 imbarazzo sussultante dei vicini sorpresi indebitamente
 (piantala di scusarti nessuno capisci nessuno soltanto parole
 vergognati poi la carta addirittura a risme rubata di soppiatto
 come sempre immusonito virtuoso vagamente inutile risponderci
 per le scale davanti a tutti tatticamente è meglio)
 improbabile a tergo insoddisfatti dongiovanni un tanto a giro
 mancasse la luce figuratevi parolacce incespicando magari di
 domenica magari per la necessità ovviamente a piene mani il riso
 intendo la festa fa caldo fa freddo magari meglio caldo meglio
 la montagna io
 (al mare al mare anche il medico ricordati ma già dieci volte tu
 già quando parlo io)
 stanze arredate direi monasticamente fatemi ridere avete mai visto
 un cappuccino due brioches penosamente latterie periferiche scrostate
 sembra di dormire perdutamente seduti stancamente onnivori divoratori
 di sonno sbadigli scarpe bucate ombrelli scatto duemilalire all'angolo

(sempre rimbeccare perché scrivi perché sapeste quella volta la stessa parola audace dieci volte dicevo sempre nel frigorifero avvolte carta stagnola la muffa dilaga verdolina insopportabile presuntuosa così senza cura all'inizio mi baciavi le labbra davvero) una riga soltanto credete non voltatevi lo so spettacoli migliori reclamizzati trama brillante qui invece streap-tease acustico una novità dopotutto la direzione lietissima è di sostenere infelicamente la validità totale è spirata innocentemente com'era vissuta tessera omaggio stazionata bluastra geloso avvio innaturale mondano ma (è colpa di lei stupidamente insolita prima la vestaglia dio dio come se io privatamente vezzoso che troia una descrizione immancabile circostanziata mancando video si stende nuda gemendo attentamente occhieggiando copione materno ecco vi parrebbe lasciare stare la vestaglia vi parrebbe dicevo eccitante ma che c'entra dov'è la gomma maledizione ma bravi adesso anche i palloncini magari quelli rossi gialli figurati lei troppo banale ma da che parte cristo lasciate che mi tolga i calzonni) unità di tempo di misura depositata descritta carta bollo legale registrata insistentemente come eravate vissuti imbarazzati non prendetevela guardate me poi ci si abitua stanze a mezzo servizio sono più indecenti da vecchi forse no comunque l'umidità corrode i vizi anche i biscotti un cognachino due paste tre vani doppi servizi acqua vino pane coperto compreso mezzeporzioni tutta una vita viziato coccolato ma guardatevi per favore parla troppo per paura (incredibile vacuità mal sopportata lui che spettacolo le brache a metà come fogli gettati dappertutto insozzati il sugo come sempre sparcchiando senza tovgiolo per carità non baciatielo che sforzo bestiale due parole

dirle due dico mica per me figuratevi di sera chi ne ha voglia si faccia due risate almeno mio padre diceva sempre al caffè acqua gelata accaldati era prima però come è possibile)

precocemente invecchiati basterebbe non guardare loro invece impertentiti le dita aperte due biglietti da dieci ed adescare assuefatti la mattina bottiglia di bianco verso il sonno attardati insoddisfatti al sole inappuntabile serenità ebete raccoglie adepti specialmente inclini doppia mensilità tripla calze smagliate odio che vergogna nei cessi infingardi altezzosi scrutando ragazzini sudati

(io sono un poeta io la porta maledizione quella poi non mi è mai piaciuta un regalo di nozze si capisce confetti adunchi palline amebiche di naftalina farcita e poi noi che neppure siamo due accidentalmente in cortile stupefatti senza strepiti senza mani in bilico cera cremosa per pavimenti strusciata sgarbatamente sul fianco sollevato le natiche tonde

le cosce socchiuse odioso salubre raggio guardatela anche adesso) più difficile dimenticarsi in un angolo inseguiti non è mio non è mio inutile negare anche voi lo so potendo sacchetti vinilici multiuso aderentissimi fino allo scollo svasato intensissimo richiamo verboso un disegno originale banalmente tradotto da ogni stampa a colori fino 13x18 potete ottenere tante altre identiche che orrore raffinato (adesso lo dice blaterante clarinetto le dita ripiegate lentamente lungo la spina dorsale il solco titubanti)

macché improvviso il ritardo piuttosto le scale ripide gravi maleodoranti rancide ogni sera capite stancamente rituali il rotolino del nastro biancorosso tra le dita impudico (eravamo giovani tutto qui anche voi dite inutilmente

viene da sghignazzare contemplarsi di tre quarti ormai perplessi
carnosi immusoniti magari il televisore nel bagno jeans maglietta
leggermente stempiati lei ridendo il tremito obliquo riflette dita
posate sorprese perché no il pacchetto delle paste sudate ripiene
agli angoli della bocca protesa lei movimenti fluido rallentato
sfocato negli occhi basta)
più difficile ancora rimpiangersi balzandosi maratone di carte regalo
ombrelli fantasia innominate ombre ombretti prima che chiudano
i negozi i portoni le finestre gli occhi poi senza esitazione
perplexità estrema intensissima cura dimagrante protegge seni piatti
sconvolti di nebbia schiacciata in fondo alle valigie frettolose
perdendo il sonno chilometricamente raccontandosi veglie atonali
mai più di cento ronzanti di notte cercando infantilmente stanze liberty
magari soltanto attestate raccolte mobili dignitosi discreti entrando
il letto poi mai cigolante imbarazzate le tende fanciulle trecciose
rosse in volto senor Y senora
(lentamente lungo la spina dorsale il solco titubanti brivido
maculato ghepardo immobile gemente e le gambe spalancate il palmo
rivelato delicatamente innocuo una goccia perfetta insaziabile ricatto
detestabile nel fuggirsi un tram imbastardito i seni stupefatti
marciscono impetuosamente è vero poi?)
allora la costruzione sintagmi verbali discretamente gaudiosi un inchino
magari due impietosi le lacrime insistenti la noia esacerbata
nel sonno improvviso meridiane ferrose rutilanti sedici versi e mezzo
su ventotto si costruiscono infatti su domanda a cui unica risposta
il verbo maltrattato in cucina tra gli stracci sazi le scope la cera

per la pena di soffermarsi nell'elencazione domande iperboliche saldi inquieti copule malcelate c'è c'è una poesia (lentamente lungo la spina dorsale il solco titubanti non esistono suoni precedentemente in questa scena già raccontata letta scritta cantilenante lei incessantemente ma ora ora allora non è vero soltanto io poi ributtante questa bellezza primaria di lei lo ammetto vedete fino a che punto)

questo scherzo è durato abbastanza non stropicciate i piedi speranzosi cosa avete capito mica smetto garantito com'è impermeabile senza cedimenti vecchio saggio in pantaloncini corti solo due non sono innocenti per vedere più esattamente che cosa accade sotto le vesti decorose parallelamente intatte fino dalla giovinezza la vostra anche si dovrebbe quindi ammettere insofferenza strisciante biodegradata in fustini prezzo speciale inattesi fruitori voi perché negarlo ascoltate no? (il rumore poi sonnambulo persino i tasti cieco le dita soffermate blandizie carnose provocanti nel dire capezzoli le labbra tremavano nel dire senza voce mascherato inchiostro flessuoso in cucina capite maleodorante suicidio sonno interrotto per cosa poi una macchina capite quella vestaglia allora io secondo le sue parole dovrete vedere il letto) non vi sono alternative magari con il sottinteso più o meno palese filtrato attentamente discreto sprezzante comunque parliamo allora della teoria della skaz verbalmente inframmezzata miracolo miracolo sfuggire agli spray alla lavanda non è da tutti credetemi così la combinazione di una sillaba breve ed una lunga è chiamata gambo su tutte le ruote spontanee credetemi la pietra avanzata da ieri sconsolatamente condita pur nell'angoscia frastornata

provocata dall'aridità astiosa del concetto mai delibertamente offensiva per carità credete soltanto quando si scrive di lei se cercate di pronunziare ad alta voce sillabe con l'accento sulla prima si ritrae le mani sollevate pesantemente accorata un nastro per capelli contorto sul materasso terroso spasimi tendine imbastite in fretta scarabocchiate su fogli giallicci in autobus al cinema negli intervalli pregando silenziosi le maschere ridacchiano tutti come se la pubblicità (l'avete sentita mi viene voglia lo ammetto lei lo ricorda testarda i bottoni la cerniera impigliata in bilico per scommessa più o meno nudi pensosi vagabondi per l'ora accartocciata le bollette bisbigliano infreddolite parole sonnacchiose sfilano nel cassetto mal chiuso quante volte basta pagarle come le puttane te le portano in casa una scampanellata stizzosa mi uno scherzo lei non lo dice però vi racconta la macchina non ad esempio spolverarla eccitata l'ho vista dal davanzale la bocca chinata voluttuosamente a leccare i tasti)

Alberto Vitacchio

E' uscito

POESIA IN ITALIA

di Gilberto FINZI

Montale
novissimi
postnovissimi

1959-1978

saggio ventinovesimo della

CIVILTÀ LETTERARIA del NOVECENTO

condiretta da

Giorgio Barberi Squarotti
e Edoardo Sanguineti

Pagg. 180 - L. 6.000 EDIZIONI MURSIA

Da pag. 158 (autocitazione)

« 7. Chiamiamola POE/Metànoia è il difficile titolo che Gianni Toti ha scelto raccogliendo i suoi testi in versi per un'altra sigla editoriale antindustriale, « Carte segrete di Poesia » dal nome della nota rivista... Toti mette in risalto non soltanto un'abilità linguistica addirittura mostruosa ma una sostanziale resistenza della poesia... » etc. e homo...

Insomma

POE

SIA

IN

ITALIA

(le sottolineature del testo sono dell'Ufficio Pubblicità di « Carte Segrete »)

Dopo "INTERANALISI del FLUITO PROSSIMO"

IL DECLINO DEL SUONO "m"

*Sono passati dieci anni da quella prima comparsa
appena avvertita dalla critoletteratura italiana:
e ripresentiamo provocatoriamente ancora*

VERA LINHARTOVA

*Con uno dei suoi ultimi testi tradotti
dal ceco e presentati dalla studiosa*

SILVIE RICHETEROVA

illustrati dal pittore e scultore ceco

JAN KOBLASA

Una eventura della più autoconsapevole letterarietà:
la narrazione disdiscorsa in un "neutro al maschile"
che nega le distinzioni fra autore, uomo, donna, e
irrisolve con la decisione plurale
ogni questione circa la "natura" maschile
e/o femminile del linguaggio

Véra Linhartová è nata nel 1938 a Brno in Cecoslovacchia. Tra il 1958 e 1965 ha scritto una serie di splendide prose, pubblicate successivamente in cinque raccolte nel periodo 1964/68. (Uno spazio da distinguere, L'interanalisi del fluìto prossimo, Eppurlinguaggio, Discorso sul montacarichi, Una casa lontano). Dal 1968 vive a Parigi e scrive in francese, in un francese che sembra trasformato, tanto risulta ispessito dal contatto con il sensibilissimo orecchio straniero di Linhartová. In francese sono stati pubblicati i testi *Twor* (Parigi '74), *Lieux errables* ('76); inoltre, Linhartová è autrice di programmi radiofonici sperimentali di poesia e di un dramma radiofonico, *Il traduttore*, trasmessi dalle radio francese e tedesca. A Brno, Véra Linhartová ha studiato la storia dell'arte e, terminati gli studi, ha lavorato in diverse gallerie morave e boeme, ha curato mostre di pittori moderni; è anche autrice di una monografia di Antoni Tàpies (pubblicata nel '72 in spagnolo, in inglese e in catalano) e di un'altra su Josef Sîma ('74 in francese). Tutte le sue opere sono state tradotte in tedesco, una gran parte, compresi gli inediti cechi, in francese. In italiano è uscito nel '69 un libro *Interanalisi del fluìto prossimo* con una nota di A. M. Ripellino.

Il declino del suono « m » è degli ultimi testi cechi dell'autrice, ed è, allo stesso tempo, l'anello di passaggio alla sua esperienza francese.

Le premesse continuamente confermate della ricerca poetica di Véra Linhartová sono:

La solitudine dell'esperienza poetica porta al superamento dell'esclusività individuale per ritrovare la solidarietà umana e un'esperienza universale.

Scrivere significa creare una cosa diversa da sè stessi, una « persona parlante », non importa se completamente fittizia o se somigliante all'autore, che coinvolge l'altro e, nell'ipotesi più felice, rappresenta la voce di ognuno.

Questa voce nasce dall'autore e lo condiziona a sua volta, s'intesse in una reciproca determinazione tra l'autore e la sua parola, rappresenta non solo il frutto della sua esperienza ma è, essa stessa, la sua esperienza vincolante.

Il filo conduttore dell'opera di Véra Linhartová è la
100 avventura del narratore, una lenta e sempre motivata trasfor-

mazione dell'io parlante teso tra uno slancio trascendentale e una condizione irrevocabilmente umana. La realtà in cui si muove questo narratore è delle più dense: le leggi spazio-temporali non gli impediscono di vivere simultaneamente e in prima persona nella Praga di oggi, di incontrare Rimbaud e Verlaine e di sedere dietro alla scrivania di Stavrogin a Skvoresniki. La fusione di tempi, spazi, lingue e persone che Linhartová compie nei suoi testi ha per effetto una singolare sintesi poetica. La funzione di questa sintesi è costruire e verificare un'ipotesi poetica.

« Se le cose sembrano tutte uguali evidentemente bisogna trovare occhi diversi vegliando », dice l'autrice in Una casa lontano (1964). Forse non è senza interesse riportare qui altre due citazioni in cui si afferma lo stesso concetto: « Il mondo cambia con l'immagine che ci facciamo di esso ». « L'attività dell'uomo che si è creato un'immagine del mondo cambia la realtà ». La prima frase è di Niels Bohr, la seconda di Lenin.

Díváš-li se dost pozorně ukážu ti kouzlo
sejmu barvu s kamene Z černobílé
dlažby složené do geometrických obraz-
ců sejmu černou barvu a podám ti ji
v dlani Zůstane bezbarvý kámen
Dám ti plnou hrst sejmuté černé sítiny
Truchlorouška • Papírové stěny nabývají
samy ze sebe třepivými okraji rostou
a rozprostraňují se přibývá v nich
skrýší a doupat Přecházejí všechny barvy
duhy Prostor je zplihlý nic se v něm
nevypíná Je molový visí opile a měk-
ce Stěny se vrávoravě potácejí zdá se
že se kroutí vlhkem • Skrýše jsou beze
střech Stává se stejnorodým papíro-
vým hnízda se svíjejí do ulity a tuhnou

Un tentativo, un'esperimento che Linhartová ha portato alle estreme conseguenze è stato quello del metadiscorso. Se l'obiettivo di una metanarrazione è stato quello di comprendere, contenere totalmente e senza finzione l'atto di scrivere (di creare la finzione), allora ci troviamo davanti una meta irraggiungibile. Ma in queste grandi opere, nell'arte moderna, non viene tentata appunto la ricerca di questa meta, sospettata a ragione di avere una qualche qualità divina? Il narratore, cui Linhartová dà il compito di circoscrivere con il metadiscorso la fonte del discorso, costruisce un meraviglioso edificio a infiniti piani, ognuno dei quali è concepito come ultimo e definitivo. Durante questa impresa la figura del narratore si spacca o forse si riproduce, in ogni caso egli esce dal proprio guscio. Scoprendo che la logica del metadiscorso apre una serie infinita di discorsi, scopriamo anche che nemmeno la persona che parla può essere circoscritta come un'entità finita. Invece di un personaggio letterario, troviamo nei testi di Linhartová quello che non possiamo chiamare altro che io parlante, il cui carattere è definito dal suo modo di dire e di agire. Questo io rimane invece completamente indefinito per quanto concerne dati sociali, biografici e biologici. Così il processo di trasformazione del soggetto nel discorso letterario che Linhartová sta seguendo con una coerenza e un'autonomia eccezionali si avvicina anche, in un modo asintotico, alle attuali questioni concernenti la natura maschile e/o femminile del linguaggio: alla conferenza sulla donna e la scrittura organizzata dalla rivista « Liberté » nel settembre 1975 a Montréal, Linhartová nel suo intervento nega ogni validità alla distinzione tra autore uomo e donna. Senza naturalmente negare le differenze storico-sociali esistenti. L'autrice sottolinea la necessità di superarle attraverso un'esperienza universale; come esempi di scrittura a carattere « sublimemente androgino » Linhartová menziona Joyce, Proust e Virginia Woolf.

Lei stessa si è posta il problema fin dai suoi primi scritti. Dato che il femminile produce in una narrazione un effetto di « straniamento » spesso disturbatore, Linhartová ha scelto, come modo più neutro e generale il maschile scrivendo, se così si può dire, nella prima persona del narra-

tore. Da questa specie di « neutro al maschile » è poi temporaneamente ritornato al femminile per costruire infine una visione dell'io parlante discontinuo. Il declino del suono «m» rappresenta una delle tappe più importanti di questo passaggio.

E' una vera e propria avventura andare alla ricerca delle motivazioni, delle ragioni di oscillazioni tra io-tu-egli-ella e tra il femminile e il maschile della prima persona nei testi di Linhartová. Per esempio, nel raccontare di lui e di lei l'autrice dà alla terza persona la stessa funzione della linea in un quadro (Messa in evidenza, 1965); il tu è l'unico che segue il me, che « lo sa » (Una casa lontano, 1964) e l'io è forse una maschera identica fin nei minimi particolari alla propria faccia (Messa in evidenza).

Le fusioni tra immagini e riflessioni, metafore e procedimenti rigorosamente logici, salti di associazioni e brusche proiezioni nel tempo e nello spazio biografici, sembrano corrispondere a quei modelli o immagini interiori che ognuno si costruisce continuamente per vedere meglio, per esaminare e capire la propria situazione e i più vari aspetti della vita dell'individuo nel mondo.

Sylvie Richterová

O čem hovoří Prázdný dvůr se rozléhá
mnohonásobnou ozvěnou Rozrozhovor
Snuje se jemnomléčné předivo řeči
Z něho povstává Angelus presens Den
trčí Slovosloup nesoucí pnulé oblouky
Lůž zrcadlivá sem patří okem z jiného
světa Něco se děje rostoucí nepokoj
Nikoli příbytek nabývá na rozměru
Čísí čísí Olověné kuličky se propadají do
očních důlků Márnost nad márnost
Pak se navracejí pozpátku vycouvají
z bludiště neodvolatelných vývodů bez
obtíží je zlehčují vzdalují zanechají



VERA LINHARTOVÁ
IL DECLINO DEL SUONO « M »

La questione non è se lo spazio sia o no infinito o se ha confini sui quali si arresta. Infatti una organizzazione dello spazio tale che la questione della sua finitezza o infinitezza abbia ancora un senso ha riscontro solo nella nostra vicinanza più immediata unicamente là dove riusciamo anche se indirettamente a giungere con lo sguardo più esattamente è con noi e per noi che essa si organizza. Nelle grandi distanze che ci trascendono l'organizzazione dello spazio crolla, slitta e si frantuma e quindi la nozione stessa di finitezza o di confine vi è sconosciuta. Nell'infinito la questione dell'infinitezza non sussiste. Vi è tuttavia e di certo continua quindi forte anche infinita una serie di

spazi organizzati La questione dell'infinitesza ha dunque un senso se non la ricollegiamo a un solo spazio ma a una serie continua di singoli spazi.

Quando chiedo quel che faccio qui mi faccio ombra Attraverso la mia ombra non vedo nulla Se ammetto una organizzazione spaziale dell'io cosa che sembra ammissibile data la possibilità di situarlo nello spazio allora evidentemente anche l'io non costituisce uno spazio unico e quindi delimitabile o capace di porsi il problema della propria im-o-mortalità Se esiste l'io-spazio allora esiste anche l'io-serie-di-spazi e quindi il solo problema è se questa serie infinita sia una progressione chiusa o aperta e questo naturalmente non in modo definibile una volta per tutte come avviene nelle progressioni numeriche

D'altronde questo non è tanto un problema che potrebbe essere risolto per deduzione sulla base di esempi e premesse quanto piuttosto una vivente alternativa con la quale sono di nuovo alle prese

Se tu guardi abbastanza attentamente ti mostrerò un incantesimo Dal selciato bianco e nero disposto in figure geometriche toglierò il colore nero e te lo porgerò sul palmo La pietra rimarrà incolore Ti darò un pugno di staccati filamenti neri Un velo da lutto Le pareti di carta gonfiano da sole dai bordi grinzosi crescono e si spandono tane e rifugi si moltiplicano in esse Si susseguono tutti i colori dell'arcobaleno Lo spazio è floscio in esso nulla si erge E' in tono minore pende inebetito e molle Le pareti ondeggiando barcollano sembrano torcersi per l'umidità Le tane sono prive di tetti Esso diventa omogeneo i nidi di carta si torcono in un guscio e induriscono

Un bianco trasparente sfugge nell'indicibile Quel che arde propria essenza si mantiene costante Il sublime sgorga dalla metamorfosi del fuoco Di vento neanche un fiato Scende il crepuscolo Il fruscio non mi fa dormire Silenzio ora e qui dico silenzio l'albero cresce il legno si veste di foglie l'albero pazienza si carica di frutti spinosi

Malgrado tutto gli ritroverò un accesso A forza di gridare Come se ci fosse speranza di riuscirvi gridando Dove da dove attraverso che cosa questo traspare fin qui Se tu 105

trovi un'astuzia per passare nella trasparenza dei paralumi
due volte cotti i volumi risplenderanno mentre i contorni
resteranno scuri Il mondo de la luz sin color a fuoco incan-
descente fonde in una luminosità incolore Fonde il metallo
della lingua Si schiudono i paraventi della non visione La
dimora color dell'oro segno di tutti i desideri compiuti
Ardendo arriva a vedere Un brusco slittamento di strati
sotterranei celsa di nuovo la voragine appena aperta Poco so
A poco arrivo Crucciata da molti sorvegli essa andandosene
trova l'apparente evidenza dei suoi continui ritorni Né i vini
bianchi né i vini rossi per la loro innocenza divina sono
dispensati dalla necessità di giustificarsi

La sera e la notte occorre custodirle come un secondo
giorno se non altro almeno per vegliare A forza di ra-
gionare giungerò all'irragionevole Babele Il mio sogno la
confusione delle lingue Se c'è da qualche parte una lingua
la cui sintassi sia diversa da tutte quelle che conosco Remota
Semplice Oh timo muto Une remeur surgit soudain de ce
silence

Trivella vortice senza alcun riguardo e nel buio inol-
trarsi nella voragine Chiariscimi Perché all'inizio c'era solo
la decima parte del decalogo lui vedente e parlante il
luogo di tutte le parole possibili del libro non scritto non
letto e non composto del libro dei sette sigilli La raffinata
perfezione dei mezzi sa leggere anche la scrittura dei papiri
divenuti polvere dei palinsesti discerne il messaggio dei
cerchi diffusi sull'acqua L'aquilegia divora foglio dopo foglio

Di cosa parlano Il cortile vuoto risuona di un'eco mul-
tipla Disdiscorso S'intesse il tenue latteo filo del linguag-
gio E ne sorge Angelus praesens Il giorno sporge La co-
lonna verbo che regge archi slanciati Una pozzanghera spec-
chio volge qui il suo occhio da un altro mondo Accade qual-
cosa Inquietudine crescente Indimora che aumenta di
volume Vaso invaso dal vento Le biglie di piombo spro-
fondano nelle orbite degli occhi Vanità delle vanità Poi ri-
tornando e indietreggiando escono dal labirinto delle dedu-
zioni irrevocabili senza difficoltà le appianano allontanano
abbandonano

vedo quasi più e mi rendo conto con infallibile esattezza che veramente non ti conosco Frugo sonnambula nel buio in cui si disfano conchiglie chioccioline ricci di mare Dalla cresta delle onde la spuma giunge fin qui si posa sulla sabbia pozzo di sporcizia Una moltitudine minuta si getta su di me da ogni parte si ritrae in tutti i sensi sfugge alla presa Irragionevolmente mi rallegro ma perché no un po' di gioia anche se infantile Sicuramente essa ha per origine non una ragione ma delle radici sottomarine Ecco oppongono una strenua resistenza si rifiutano d'essere estirpate Imperfezione sì solo attraverso questa io riesco a raggiungerla la più assoluta imperfezione è l'unica strada che mi è propria

Memoria di una chiarezza passata Inizio del racconto

La costruzione del padiglione si svolgeva con insopportabile lentezza Andava là ogni giorno a vedere ed ogni giorno era come se non avanzasse affatto Quel luogo aveva per lui un significato e un'attrattiva particolari era capace di rimanervi seduto per lunghe ore a guardare la città che si stendeva in basso sulle colline di fronte Sorvegliava di persona gli ultimi ritocchi ai blocchi di pietra che giungevano di continuo la loro esatta disposizione secondo i disegni Sollecitava i giardinieri ad affrettarsi come se avessero il potere di far crescer più in fretta lungo i viali gli alberi e gli arbusti che dovevano essere potati secondo un ordine rigorosamente simmetrico Sceglieva in questi viali il posto per le statue Al cader della sera se ne tornava su e sedeva immobile accanto alla vasca d'acqua il cui bordo di marmo non era ancora ultimato dove le fontane non gettavano acqua e dove né cigni né pesci nuotavano ancora era visitato da miraggi che altrove non avevano senso tranne che proprio in questo luogo e che lo abbandonavano non appena egli lo abbandonava

Soprattutto perché insopportabilmente lenti si lasciavano i secondi presenti gli ultimi anni passavano a interi lunghi spazi relativamente in fretta Sembrava che il tempo cominciasse a separarsi da se stesso la sera continuava ad essere sempre lontana ma le cose che erano accadute o che dovevano avvenire tra sei mesi erano costantemente a portata di mano E non era diverso per lui Si voltava di nuovo

Le cose e i modi che prima considerava probabili divenivano apparenti se prima egli considerava possibile solo una visione formata da frammenti che penetrano nella coscienza diffusa ore egli si era a tal punto allontanato da sé e chiuso di fronte a se stesso che poteva di nuovo parlare di sé come se si trattasse di qualcun altro Non provava più interesse per se stesso

Non rassomigliava più all'immagine che gli altri si erano fatta di lui aveva perso la forza e l'ambizione di somigliare a qualunque cosa Continuava a vivere alla giornata ma se prima si aveva l'impressione che si muovesse verso qualcosa ora sembrava piuttosto che si muovesse in quella cosa Aveva smesso di analizzarsi e non si giudicava più ma avanzava con tenacia come poteva Non faceva più scelte che scelta infatti si può fare tra non pulito e sporco anche se ne avvertiva la differenza quando sentiva crescere il suo disgusto Si considerava perduto non si perdonava non cercava di consolarsi Ripeteva da tanto tempo e sempre invano alcune semplici frasi che ne era diventato quasi muto

Da molti piccoli segni si poteva intuire che si stava lasciando andare la convinzione con cui manifestava le sue idee lo aveva abbandonato e lo aveva abbandonato anche l'aggressività quella qualità cioè che rende possibile colpire le rigide convinzioni degli altri infrangerle e che se anche non convince a cambiarle in favore delle proprie permette almeno al dubbio di insinuarsi nelle loro opinioni Al momento egli si rifiutava di sfiorare chiunque in qualsiasi maniera anche nella maniera più risposta Si tirava da parte Quando pensava i suoi pensieri erano vaghi quasi non cercava una maniera di esprimere lasciava scorrere nel suo capo i pezzi indistinti di qualcosa che non erano pensieri e neppure immagini solo pezzi di coscienza che gli giungevano da molto lontano

Era un assolato pomeriggio di giugno La frase « era un assolato pomeriggio di giugno » gli era penetrata nell'orecchio e cominciava a distinguerla Poco a poco essa si impadroniva di lui All'inizio vi si era attaccato come ad una certezza Essa lo affascinava si insinuava in lui lo attirava con la sua univoca evidenza Essa lo ossessionava come se

fosse possibile giungere attraverso di essa a una qualche via di uscita. L'aveva ripetuta più volte ma anche quando non se la ripeteva insistentemente essa era costantemente presente. Tentò di penetrarla e di ghermire qualcosa che doveva essere dietro di essa. Ogni tanto gli sembrava di averlo trovato e di stringerlo poi il senso apparente svaniva e la frase era vuota. Per questo sforzo senza risultato egli prese ad odiarla gli sarebbe piaciuto sbarazzarsene ma era così evidentemente impossibile che ne diventava folle di rabbia. Se fosse stata lì l'avrebbe uccisa l'avrebbe sbattuta in terra e schiacciata con il piede. Ma non poteva farle male mentre essa continuava a torturarlo con insistenza ed egli era impotente di fronte ad essa.

Cercava invano di trovare dove fosse un confine o un legame con qualcosa. Ma si trattava di un flusso senza sponde. Gli oggetti si sfaldavano e si frantumavano senza il minimo suono senza il minimo segno. Non manifestavano minimamente la loro coesione. Poco a poco egli si trasformava assumendo il loro aspetto in un silenzio assoluto è passato in un paesaggio completamente differente che non assomigliava a niente tranne che a un paesaggio di riflessi quale forse potrebbe essere oltre le soglie della verosimiglianza. Egli è diventato un dubbio incarnato attonito e ricettivo disposto ad ascoltare il vuoto della voce che non giunge. Non era la prima volta e non aveva bisogno di preoccuparsi. Ma erano state tante le volte che ci sarebbe stato da disperarsi.

Ha intravisto un'altra possibilità e non era più l'unica possibilità. Questa visione d'un istante non significava che avrebbe avuto abbandonando quello che aveva considerato fino ad allora inevitabile la scelta tra innumerevoli altre possibilità opposte. Però ne aveva intravista una non l'unica ma pur sempre un'altra possibilità. C'était le moment du soulagement. Il a respiré de nouveau. Questo significava di nuovo abbandonare le solite strade. Ma era talmente angustiato che non si opponeva a niente. Attentamente attentamente seguiva quel che gli si chiedeva perché gli ordini che provenivano da altrove erano talmente perentori che non differivano dagli ordini di qui se non per la loro insistenza molto più evidente.

Fine del racconto

Da lungo tempo non so più scrivere non ho mai saputo scrivere L'unico scopo composito dei miei libri è proprio in questa impossibilità di scrivere e nel miracolo che si compie quando la si supera e che si verifica solo se ammetto quest'impossibilità come primo punto di partenza Chiare e comprensibili sono le parole prive di ogni significato la grazia è il dono di una tale parola Ed è in questo senso che io intendo le mie parole come parole di grazia Non ho alcuna visione di unità Più precisamente penso che non vi sia né unità né coerenza Ho cominciato dall'interno verso l'esterno e a un tratto mi sono voltata e ho continuato dall'esterno verso l'interno Non so cosa avverrà non so come andrà a finire

Da qualche parte nell'immobilità sospesa all'improvviso un vuoto e subito un lungo soffio di vento Sollievo di un movimento venuto di nuovo che pervade tutto a cui nulla farà da ostacolo a lungo a cui nulla potrà sottrarsi l'impalcatura della casa s'incrina La superficie dell'acqua increspandosi scorre gli alberi si curvano le loro foglie sono portate via L'erba segue l'andare del soffio La polvere si alza per le strade e anche quando cade al riparo dal vento anche allora porta l'impronta della forza che l'aveva sollevata La sabbia rivela l'identità della sua natura con quella dell'acqua si riversa in onde Le rocce si sgretolano gli edifici elevati non possono resistere ai colpi ripetuti L'inafferrabile imprevedibile autore di questo movimento sfuma e sparisce

Se fosse possibile constatare l'errore questo significherebbe che da qualche parte c'è un fine adeguato Ma poiché non presuppongo un fine in questo non può esserci errore ma solo mancanza L'errore presuppone l'alterazione di un certo insieme mancanza è solo quello che potrebbe ma non necessariamente accadere Dubito che io stia commettendo errori ma di sicuro anche se non ne creo almeno commetto mancanze

110 Servendosi costantemente delle parole mi rendo conto della loro inservibilità Se qualcosa mai giustifica il servirsi della parola non è il suo aspetto né il suo significato La

parola è solo energia e forza innegabile e non sostituibile
Un'organizzazione verbale non è né ornamento né messaggio
ma un puro campo di forze

Per fortuna smette di essere evidente di cosa parla il discorso Tuttavia sempre a portata di mano nuovi e nuovi avvenimenti Uno è sospeso qui più distante un altro ed è uguale un altro ancora è sospeso vicino e somiglia al primo il primo mi dà un'idea della direzione che porta al secondo il secondo devia questa direzione l'altro nega la direzione del primo e così con il tempo io dimentico completamente l'inizio Ogni volta da qualche luogo emerge e poi scompare Benché a prima vista appaia come schegge la sua struttura interna è solida costantemente variabile Essa non si allaccia con indifferenza all'apparire di ogni nuovo nodo si trasforma tutta per poterlo inghiottire Dato che accoglie senza sosta ciò che è eterogeneo essa si trasforma per tornare omogenea

Mentre attingo dell'acqua con un cesto di vimini discorre tra gli alberi della disposizione del complemento di circostanza Ella va con la corrente Sul far della sera ritorna a casa In silenzio ascolta l'ammutolarsi degli uccelli Per l'abitudine e per il piacere ogni tanto ha quasi paura Tra le tre e le quattro del mattino ella vede per la prima volta i ragni

Mal à la tête Malatesta Testimonio tui tristitia mea seccederunt Scivolando cado nel tempo antico nell'altra lingua Umanizzare le parole è un residuo dell'immaginazione infantile Paroles malades et affolées Je crois que ta main sur mon front rend my dolor plus léger

Ogni giorno è per un altro abisso temporale L'uno sprofonda nell'altro e il precedente non ritorna indietro ma si espande attorno a quello che è presente Alcuni luoghi così scuri che ormai io li ignoro totalmente altre volte riemergono con mio grade stupore E' ancora un miracolo se oggi sono lo stesso di quel che forse ero ieri All'acqua è dato di cadere Le gocce fuggono e lasciano tracce di fuoco Il luogo continua a restringersi le sue superfici cilindriche si inseriscono l'una nell'altra in lontananza fa largo Le tracce

diritte delle acque divergono all'intorno Inizia un lungo cammino

Se parlo io tutta oscurità e angustia Se parla lui posso seguirlo con semplicità e indifferenza Egli però esiste altrettanto indubbiamente di me Il problema è se è possibile una metafora tra lui ed io se tra lui e io vi è un nesso graduale o lui sia esattamente come me in un unico al di fuori del sé che sarebbe il luogo di una presa reciproca

Sole esse andavano non vicino sono passate nel reversibile sono uscite dalla non mente Io non le so e nemmeno le parlo Ero del tutto presente Essa è presente a se stessa essa è presso di me voglio dire che io sarei che vorrei dire che sono interamente presso di lei che vorrei essere presso di me presente a me stessa non mi rammento

Vera Linhartová



Jan Koblasa

Uno studio tanatantropologico

di Rosa GIANNETTA

LA MORTE PRIMITIVA

- . Morte e rito nel mondo Primitivo
- . La morte al servizio della vita
- . L'inumazione delle ossa nei miti
dei Popoli raccoglitori-cacciatori
- . Ideologia morte lutto nel mondo Primitivo

Si legge, si sente dire, è quasi un nuovo — ma forse antichissimo luogo comune o koinetopro — che «la morte è di moda», quasi che quest'anno la morte si porti lunga sul collo o corta sotto i cavi poplitei. E' un fatto, comunque, che si moltiplicano i libri, gli studi, i saggi, e gli affari degli editori che li pubblicano. Riflessione antropologica seria, storiografia e sociologia della morte si intrecciano alle mortidini letterarie: Hertz, Ariès, Ziegler, Majore, Fabre-Luce, Brown, Hahn, Lepp, Oraison, Jungel, Ghauchard, Jankelewich, Morin, Bultmann, Ròheim, Berge, Juul-Jensen, Fuchs, Ghoren, Thomas, de Certeau, Baudrillard, Jaulin, Lascault, Bonnemazon, Affergan, de Niclay, Servier, Barré, Briand-Le Bot, Bonnier, Lauzun, Volfin, etc... è solo una carrellata confucionaria sullo scaffale dei libri sulla morte che si sono rovesciati fra i banchi dedicati agli «aficionados». L'innominabile da scrivere, la «morbidity» e l'economia occidentale, le «figure del discorso della morte», «l'economia politica della», «l'estetica della», la sociopsicologia, la tanatanalisi... non manca nulla.

o c'è tutto sul banco: cresce l'angoscia del privigno e del socialigno, e la tanatologia si accompagna alle fedi estreme, postreme, póstime. Ci si reinterroga su quanto si era rimosso, occultato dietro « il modo occidentale (non solo americano, cara Mitford!) di morire », e poi l'oriental-mort-express...

Ma non tutto è moda, si capisce, anzi l'antimoda (e anche l'antimorte come pulsione neg-entropica umanizzante-naturalizzante) reagisce bene con l'approfondimento più serio e responsabile del tema più serio e meno « risposto »: il « rapporto sociale » della morte come « rapporto sociale » della vita. Per questo pubblichiamo qui — nei limiti spaziali della rivista, che sono poi anche limiti della sua periodicità — una parte dello studio che Rosa Giannetta, nostra collaboratrice e parte attiva della iniziativa della Fondazione Rizzoli, ci ha fatto conoscere accanto ai suoi testi letterari più « sperimentali ». « Morte e rito nel mondo primitivo » è una ricognizione nel « sapere mortale » delle società primitive che attraverso le sezioni dedicate a « La morte al servizio della vita » e a « L'inumazione delle ossa nei miti dei popoli raccoglitori-cacciatori » ci porta, nella disvelata connessione con la letteratura dei riti e dei mistèmi, a « Ideologia, morte e lutto nel mondo primitivo ».

Certo, il saggio, piuttosto specialistico e tutto curvato sulla riflessione socio-antropologica, è laterale, e soltanto contiguo con l'area artistico-letteraria della rivista, la propensione politico-culturale etc. E tuttavia, in questa congiuntura di azzeramenti e detotalizzazioni, di irrazionalizzazione della ragione e razionalizzazione dell'irrazionale socio-culturale; nelle collisioni antropoteologiche e nelle revisioni dell'essere e del tempo, krisis e critiche (col kappa e senza) del « sapersi » e « cambiarsi », il discorso sulla morte come discorso su una delle « ultime figure » della coscienza si impone « dentro » il campo delle arti come lama di contraddizione. E dunque ecco per noi « La morte primitiva » della nostra giovane narratrice antropologa poetanatica Rosa Giannetta. Augurandoci di poterlo presto rileggere in un bel libro. Con tutti gli « adminicula » di una editoria che miri al di là dei modèmi...

Il mondo ultraterreno dei cacciatori è organizzato intorno alla divinità invocata come protettrice, alla quale si sacrificano vittime e per la quale si celebrano cerimonie stagionali. I Camciadali, per esempio, credono che tutte le creature, compresa la più minuscola mosca, dopo la morte, rinascano e continuino a vivere sottoterra.

Ma più importante è osservare che questi popoli hanno
114 fede nella resurrezione dell'animale ucciso, che non li lasce-

rà mai senza cibo e in cambio essi lo venerano e gli danno un posto accanto alla divinità attribuitagli. A a questo proposito Frazer scrive: alcuni selvaggi rispettano le ossa degli animali uccisi, e in generale di tutti gli animali di cui si nutrono, credendo che le ossa, conservate, vestiranno di nuovo la carne, e col tempo l'animale tornerà in vita. E quindi interesse del cacciatore lasciare intatte le ossa, poiché distruggerebbe le sue vittime future » (26).

Tutti i riti che accompagnano la morte dell'animale, (così nelle Praterie dell'America Occidentale, dove i teschi di bisonti disposti in circoli o mucchi aspettano la resurrezione; e così i Dakota che raccolgono con cura le ossa del cane dopo averle ben ripulite e le sotterrano nella speranza di veder risorgere da quelle ossa un altro cane), dimostrano il rispetto per la specie di animali cacciati, e la volontà di propiziarsi l'animale e la divinità che protegge l'animale.

Quindi, presso questa popolazione esistono due tipi di fede: l'animale risuscita perché gli si possa dare la caccia, l'animale se non risuscita, continua a vivere nell'altro mondo.

Non solo l'animale veniva rispettato e assunto a divinità, ma anche l'uomo comune, il quale venuto a contatto con la morte, acquistava una sacralità particolare. La sua persona era come divinizzata, egli non era solo un'eroe che aveva compiuto una grande impresa, ma un semidio che aveva superato la barriera dell'animalità per entrare in contatto con la divinità. Era il simbolo della morte stessa. La sua persona veniva rispettata e le sue azioni circondate da onore religioso. Il guerriero che durante la battaglia conquistava la testa del suo nemico veniva sacralizzato poiché la sua prova rafforzava tutta la società.

Alla testa cacciata veniva riservato un rito speciale conforme alla visione che i popoli cacciatori avevano della vita e dell'al di là. Un esempio significativo può essere quello dei Mundurucu. Il guerriero che aveva avuto la fortuna di procurarsi una testa, aveva il privilegio di indire una festa che poteva durare per tre stagioni piovose successive, cioè per due anni e mezzo. La festa era completamente accentrata intorno al trattamento della testa acquisita. Già durante il ritorno dalla guerra contro vicini, si toglievano

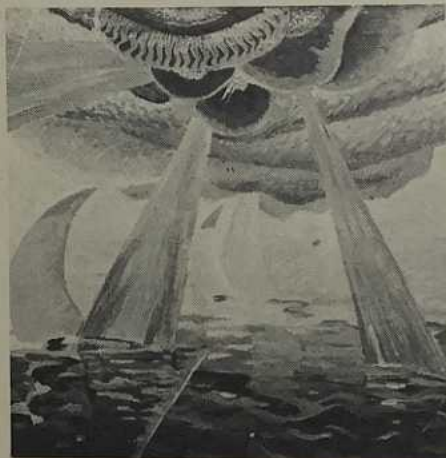
Alla "Narciso" di Torino pittori liguri da ricordare

Caro Javarone,

la poesia ligure, già prima con Sbarbaro, estroso fanciullo, sino a Montale, era stata un grande insegnamento di poesia e di libertà. Credo che questo clima trasfigurato tra futurismo e simbolismo abbia sollecitato questi pittori: Canegallo, Castello, Ceranzani, Motta, liguri, tutti presentati in questi giorni da E. Bertonati nelle accoglienti sale della galleria "Narciso" di Torino. Un recupero di indubbia validità. Mi ha colpito, tra gli altri, un grande quadro di Domingo Motta, « Metropoli del futuro » (1918) dove simbolismo e surrealismo — antelitteram? — si fondono in un modo perfetto. Certe teste « Il bersaglio » « Ragazza con lo scaldino » di Geranzani, e ancora « Dinamismo spaziale », « Nudo femminile », « Ritratto di S. Elia » di Castello. Infine le ottime tele « Stati d'animo ambientali », « Impresione emisferica » (1919) di Canello. E' superfluo precisare che questi pittori nulla hanno a che fare con i mille imitatori di Gris, Picasso, Kandinsky. Sono artisti, a volte rotti ad ogni difficoltà della vita, che inventarono per « stirpe » i loro quadri. La nostra nuova avanguardia nasceva ritrovando l'Africa (cubismo) e l'oriente (Kandinsky). I liguri inventano per sangue.

Cordialità dal tuo

Guido Seborga



Enrico Castello (Chin)
1890-1960,
Raggi di sole
tra nubi tempestose

dalla testa il cervello e i denti, e questi ultimi dovevano essere conservati e la testa stessa veniva sottoposta ad una bollitura e arrostitura preliminari per una migliore conservazione della pelle. Nella prima stagione della festa la testa veniva onorata con penne degli uccelli totemici dei singoli Clans. Nella seconda stagione la testa veniva scuoiata e appesa nella « casa degli uomini »; nella terza la società degli uomini celebrava un banchetto nella casa del cacciatore della testa, seguiva una processione alla « casa degli uomini », dove i denti della testa venivano attaccati a cinture che si conservavano.

Ma l'importanza di questa festa appare soprattutto dalle norme etiche che per tutta la sua durata regolavano la vita del cacciatore di teste e della sua donna. Essi, per tutto il tempo non potevano avere rapporti sessuali. L'uomo non partecipava ai pasti comuni e alle conversazioni, a meno che non si trattasse di argomenti seri. Alla caccia collettiva partecipava in modo del tutto speciale (27).

La morte del nemico, di cui conservava con onore il simbolo, la testa, aveva sacralizzato la sua persona, innalzandola a divinità e conferendogli un posto particolare nella società.

La caccia alla testa presso gli Ao-Baga, che abitano nei monti che da Est delimitano la pianura dell'Assam (India) non è necessariamente legata alla guerra, né il suo valore è da ricercarsi nella gloria di rischiose imprese belliche: la testa può essere conquistata anche con tranelli. Il suo possesso comunque acquisito assicura fertilità, figli, successo nella caccia, ma soprattutto gli dà l'identità di « uomo ». Su questo argomento torneremo in seguito. Per ora basta notare che dopo il rito di iniziazione il giovane diventava uomo e veniva accolto nella società come tale solo quando aveva ucciso un altro uomo. Per i popoli cacciatori quando riusciva a procurarsi una testa tagliata al nemico. Il non essere capace di uccidere per i primitivi, in generale, significava essere nessuno, e deriso dagli uomini e dalle donne. Significava marciare la propria famiglia con la vergogna.

Anche nell'al di là la testa conferisce poteri a chi la possiede: la persona uccisa, infatti, rimasta senza testa, non

può entrare nell'al di là fino a quando il possessore della sua testa non muore e non porta con sé il teschio che lo accompagna fino alla tomba dove viene appeso. L'anima del decapitato, entrata nel mondo dei morti, con l'aiuto del proprio assassino, ne diventa il servitore (28).

Se per i popoli cacciatori l'inumazione delle ossa, garantisce un'abbondanza di animali, per i popoli dediti alla cultura delle piante da frutto, di boschi e steppe, di tuberi, il defunto sepolto garantisce la crescita di piante utili.

Secondo i Boscimani i tuberi scavati nella terra sono un dono degli antenati sepolti. Questa concezione potrebbe essere scaturita dal fatto che essi non sapevano spiegarsi la provenienza dei frutti della terra. Cosa che non accadrà più quando i popoli scopriranno la semina. In queste società i miti si trasformeranno ed anche i riti diventeranno rappresentativi delle istituzioni.

Ma dai popoli raccoglitori, e per coloro che praticano una agricoltura ancora primitiva, i morti vengono inumati con cura affinché provochino la crescita di piante utili, cioè di piante da frutti. I morti vengono invocati dal più anziano della tribù, che per far questo mangia i tuberi. Questa fede caratteristica dei raccoglitori di frutti primitivi, si può rintracciare anche fra la popolazione dei cacciatori, i quali non trovando una caccia sufficiente alla propria sopravvivenza sopperiscono alla scarsità di cacciagione con la raccolta di vegetali (29).

Con lo sviluppo dell'agricoltura diventano necessari riti magici riparativi che assicurino la fecondità. In cambio dei frutti che la terra dà loro gli uomini offrono vittime, come sacrificio. Probabilmente alle origini si uccidono e si tagliano gli uomini. Le parti del corpo della vittima sacrificata vengono sepolte nei campi per provocare la crescita rigogliosa.

Quel rispetto sacro attribuito al cacciatore di teste ora viene dato alla vittima sacrificale. La vittima, preparata con cura al rito e rispondente a determinati attributi, viene innalzata a divinità. Questa, come i miti raccontano (*), non solo vede di buon occhio il sacrificio, ma si sente investita dalla comunità di un ruolo divino: la riproduzione delle piante di cui beneficia tutta la società.

Da questi riti magici sono derivate leggende. Riportiamo alcuni esempi tipici annotati da Frazer.

Dall'Africa: « Una regina dell'Africa orientale soleva sacrificare nel mese di marzo un uomo e una donna. Questi venivano uccisi con vanghe e zappe e i loro corpi sepolti in mezzo a un campo dissodato di recente » (30). Si può notare che la leggenda è stata raccontata per lungo tempo fino ad arrivare ad una società più avanzata. Si potrebbe dedurre la struttura sociale dal fatto che chi soleva ordinare e fare eseguire il rito riparativo, vissuto per tanti anni, era una « regina ». Titolo tipico di una società molto complessa, che si costituirà molto più tardi, rispetto alle popolazioni dei cacciatori-raccoglitori.

Dall'India: « Una tribù della vallata del Brahmaputra una volta scuoiarono vivo un ragazzo, lo fecero a pezzi e ne distribuirono la carne tra tutti gli abitanti del villaggio che la misero nei loro granai per tener lontana la cattiva fortuna e assicurarsi un raccolto abbondante » (31).

Nelle Filippine: « I Bagodi offrono un sacrificio nel seminare il riso. La vittima è uno schiavo che vien fatto a pezzi nella foresta » (32). In questo caso il rito è già sublimato poiché lo schiavo non è considerato un uomo.

Questi riti sacrificali-riparativi riportati dalle leggende rispondevano alle tradizioni che vedevano gli antenati sacrificarsi per il bene dell'intera comunità in funzione della crescita e riproduzione di piante.

A Tahiti si conserva il racconto secondo cui la testa del morto avrebbe dato vita all'albero del pane. Alla base di questo racconto in cui il padre si immola per dare il cibo ai propri figli c'è il motivo del sacrificio. Tutte le piante in genere sono nate attraverso atti di sacrificio di antenati. Così come il sacrificio ritualizzato che si serve di vittime umane.

Il mais degli Atzechi, la manioca dell'America meridionale, il tabacco e le fave del Calabar dell'America centrale sono nati, secondo le leggende, tutti da cadaveri. I sacrifici sono legati all'agricoltura e, come tali, i riti sacrificali sono svolti in termini fissati dal calendario e assumono una forma di cerimonia solenne.

Ma oltre ai riti, sostiene Propp, « per noi sono importanti i racconti che hanno un legame con questi riti e che da essi sono generati. In questi racconti si dice come la divinità è morta o è stata uccisa e come dal suo corpo sono nate le piante. I riti si compiono in onore di queste divinità, e le vittime a volte sono considerate loro rappresentanti o incarnazioni. Come ha agito o ha patito la divinità o l'antenato in tempi lontanissimi, così agiamo anche noi in suo onore e a favore dei nostri raccolti: ecco l'idea che lega rito e racconto » (33).

Infine portiamo alcuni esempi di racconti legati alla agricoltura primitiva e alle usanze di caccia.

L'origine delle piante e del mais secondo gli aztechi hanno la seguente origine:

« Gli dei scesero tutti dal cielo in una grotta, in cui il dio Pilzintecul si congiungeva con la dea Xochiquetzal. Essa partorì un figlio, dio del mais. Egli si mise sotto terra e dai suoi capelli nacque il cotone, da un occhio — una bellissima pianta che i messicani usano come cibo, dall'altro un'altra pianta uguale, dal naso un'altra pianta ancora che si chiama Chian, dalle dita sono nate le batate, dalle unghie mais gigante e dal resto del corpo sono derivati molti altri frutti, che gli uomini raccolgono e coltivano. Perciò questo dio è stato più amato di tutti gli altri dei ed è stato chiamato « principe prediletto » (34).

In Brasile si narra questa leggenda:

« Hazale piantò nella terra i capelli della propria testa e ne crebbe il cotone, gli morì un bambino e dal suo corpo crebbe il tabacco. Anche il mais nacque in quello stesso tempo. Hazale era molto arrabbiato contro i propri figli. Quattro di essi fuggirono nel bosco. Nel bosco accesero il fuoco e tre di essi bruciarono. Dai loro corpi crebbero piante: dai genitali dei giovani derivarono il mais nero e bianco, dai genitali della ragazza — una specie di fava, dalle costole — un'altra specie di fava, dall'ombelico — la batada, e dall'ano — l'arachide » (35).

Da quanto abbiamo detto possiamo dedurre che la morte non è solo una necessità contingente per la riproduzione della specie, per la fecondità dei campi, che assicura

l'esistenza, ma, attraverso il sacrificio umano (poi in gran parte di animali), diventa fondamentale per la sopravvivenza della società. Il delitto lega gli uomini in un'unità magica inscindibile. Le vittime sacrificate vengono investite di divinità, divinità che passa alla terra fecondandola e si sparge su tutto il popolo. La comunità ha un bisogno pressante e insostituibile di divinità, di forze superiori. La morte della vittima sacrificata non serve solo a propiziarsi la terra per la crescita di piante, ma serve per mettere la comunità in contatto con il futuro.

Il futuro misterioso, insicuro, pericoloso, buio, ha una forza di attrazione/repulsione per l'uomo, per cui egli costruisce una sede stabile per il suo futuro con l'aldilà. Per il proprio futuro e della sua comunità infiniti eroi hanno combattuto e sono morti.

La morte è l'unico « mediatore » che può parlare e mettere in contatto il vivo con il futuro. Il futuro non è solo misterioso e buio, ma attira come un magnete i giorni e le stagioni, e gli anni che sono passati e passeranno. E' come un vortice che attira gli uomini nel suo centro.

L'uomo primitivo propiziandosi il tempo e le stagioni, si assicura un futuro stabile e ordinato.

3. *Ideologia, morte e lutto nel mondo primitivo.*

Per cercare di chiarire ulteriormente la concezione della morte dei primitivi, bisogna tracciare, anche se in modo sintetico, la loro struttura socio-ideologica e le conseguenze sottostrutturali, cioè psicologiche, apportate in essi, in quanto l'inconscio non è mai scisso dalla storia.

Occorre precisare come prima cosa che abbiamo parlato di società pretribali e tribali, non ancora divise in classi, come le definiamo attualmente, dove tutti i membri della comunità partecipano alla vita comune. La caccia, la pesca e il cibo raccolto vengono sfruttati in comune. La divisione vera e propria in classi comincerà ad attuarsi nelle società agricole più complesse e si determinerà nelle società urbane, costituitesi sulle rive dei fiumi Nilo, Tigri, Eufrate e Indo

(a partire da circa cinque-seimila anni fa), dove alcuni villaggi vengono trasformati in città.

Le società pretribali e tribali sono quelle che vanno dall'inizio di una umanizzazione avanzata fino a quelle che, cooperando attivamente con la natura, cominciano ad aumentare le provviste di cibo, coltivando piante e spesso allevando animali domestici (circa ottomila anni fa) (36).

L'uomo fin dal suo apparire sul pianeta, finché non riesce a produrre cibo, vive come un predatore e, come tutti gli animali da preda, si alimenta catturando e raccogliendo cibo che la terra gli offre. Questo tipo di economia, che da Morgan è definito « stato selvaggio », è stata l'unica fonte di nutrimento delle comunità umane durante tutto il periodo che gli archeologi chiamano Paleolitico, o Età della pietra antica, e i geologi Pleistocene. Le rare comunità che praticano ancora oggi questo tipo di economia vivono isolate nelle giungle della Indonesia, dell'Africa centrale e meridionale, nei deserti dell'Australia nord-occidentale e nelle regioni artiche. Comunità a cui si riferiscono gli antropologi e gli etnologi per i loro studi.

Durante questo lungo periodo di vita preagricola l'uomo impara a fabbricarsi strumenti di lavoro che compensano le sue carenze fisiche rispetto agli altri animali. Generalmente costruisce armi rudimentali che gli servono come mezzo di difesa e di attacco. Scopre il fuoco e sviluppa il linguaggio; crea strutture sociali regolatrici della vita familiare e comunitaria; accumula un patrimonio di credenze che orientano la sua provenienza e gli danno una sicurezza emotiva di fronte ai rischi climatici e naturali a cui è soggetto; si rende conto del dolore e della morte; cerca di elaborare una concezione ultraterrena per la continuazione della vita dopo la morte.

Questi popoli si caratterizzano per la molteplicità e disparità del loro modo di essere. Sembra che vivessero a gruppi isolati che si suddividevano, in proporzione all'aumento numerico, in nuove unità tribali. La causa della disparità e delle fughe centrifughe dei gruppi, fino a coprire tutto il pianeta, è data dalla forte rivalità e aggressività reciproca, ma soprattutto dal divieto dell'incesto, come ha « dichiarato »

Lévi-Strauss. Lungo i secoli l'uomo accumula esperienze dategli dall'osservazione della natura e arriva a concepire le prime forme di coltivazioni, che si sviluppano e fissano nel tempo come procedimento produttivo. Parallelamente alla elaborazione del metodo produttivo agricolo scopre l'addomesticamento degli animali. Si suppone che la pastorizia nasca dopo l'agricoltura ad opera di gruppi di cacciatori, che via via si trasformano in pastori nomadi. Questi, con caratteristiche aggressive e prevaricatrici e fortemente armati e allenati al conflitto, vivono svincolati dalla magia. Tanto è vero che non praticano riti dedicati ai morti e alla fecondazione. Si suppone che siano proprio i pastori a costringere gli agricoltori ad intensificare la coltivazione, proteggendoli da animali feroci e da nemici, ma sfruttandoli. Unitesi la pastorizia e l'agricoltura, le tribù avanzano, durante le migrazioni in cerca di terreni vergini più fertili, su vaste aree e spesso facendo sloggiare o sottomettere antiche popolazioni che occupano terre coltivabili e pascoli naturali.

In questi gruppi il lavoro produttivo viene distribuito secondo il sesso e l'età. Tutti comunque si adoperano in uno sforzo collettivo per la sopravvivenza e mantenimento della società.

Tutti i membri del clan sono parenti in virtù di una mistica discendenza di un capostipite, ricordato attraverso i riti. Il sistema di parentela che determina i diritti e i doveri reciproci all'interno del clan si basa sulla « classificazione ». In base a questo principio sono talora definiti « padri » non solo il padre naturale, ma anche gli zii e cugini materni (dove vige il sistema matrilineare) o paterni (dove vige quello patrilineare). L'appartenenza al clan viene stabilita dalla iniziazione praticata nella pubertà. La parentela garantisce l'accesso all'iniziazione che dà un nome e una identità all'iniziato, il quale, separato definitivamente dalla madre, viene introdotto nel gruppo degli uomini.

L'iniziazione, come tutti i riti che rinnovano la vita umana, non è una semplice cerimonia formale, ma è intesa come morte e rinascita, un reale spiegamento di potenza, un atto creatore, operato dalla comunità. Un uomo che non passi attraverso l'iniziazione non è mai nato, e rimanendo 123

bambino, cioè confuso con l'amorfo, non può invecchiare perché non è mai diventato adulto. In altri termini non è mai nato come essere sociale. Durante il rito iniziatico il fanciullo è sottoposto a torture e prove crudeli, simboleggianti, appunto, la morte e la resurrezione. Con l'iniziazione, inoltre, l'iniziato si sottomette totalmente all'obbedienza e alla autorità del padre e, soprattutto, della società e delle sue leggi.

Il rito di iniziazione serve solo come accesso al mondo degli adulti, perché il giovane per diventare uomo deve toccare con mano per la seconda volta la morte, cioè deve uccidere. Infatti quando l'iniziato uccide il primo uomo corre festoso al villaggio gridando « Sono un uomo, sono un vero uomo! » (37).

La psicanalisi interpreta il rito iniziatico come castrazione e che l'ingresso del fanciullo nel gruppo susciti l'ansia di castrazione, per cui il gruppo provvede a rassicurare tale ansia offrendogli la guerra. « Il fatto che i riti iniziatici (vere e proprie brutalizzazioni rituali dei padri verso i figli) siano coincidenti con l'iniziazione della guerra (uccisione rituale dei nemici), indica in modo evidente il rapporto tra l'aggressività edipica e la guerra come *spostamento rituale di tale aggressività* » (38).

T. Reik rileva nei riti iniziatici il legame fra questi e il complesso edipico, non considerando la guerra come « spostamento rituale della aggressività », sottolineata da Fornari. Si può ritenere, d'accordo con Reik e con Roheim, che il rito simboleggi l'uccisione dei figli da parte dei padri e la separazione dalla madre che viene sostituita dal gruppo. Questa separazione può essere percepita come morte-castrazione, per rinascere nella nuova madre (gruppo).

Ma interpretare la guerra solo come spostamento della aggressività edipica significa non tener conto dell'ideologia generale che presiede l'etica del gruppo. L'iniziato è costretto a fare la guerra a causa di situazioni sociali ed ideologiche. Infatti se un iniziato ha tendenze pacifiche e rifiuta l'etica stabilita dalle regole sociali e dall'ideologia del gruppo viene coperto di ridicolo dalle donne e dagli uomini, i quali, considerando il reticente una femminuccia, lo disprezzano e



« ... PITTORI LIGURI DA RICORDARE »
Domingo Motta, La città moderna - 1918

lo incitano ad occuparsi dei bambini. Inoltre, per acquisire la identità di un uomo il giovane deve uccidere un nemico. E per procurarsi una donna, dove vige il tabù dell'incesto (e talora vige per i dominati e non per il capo) deve rapirla ad una tribù avversaria. Infatti una delle cause delle guerre è il ratto delle donne. All'iniziato, introdotto nel gruppo, viene proposto implicitamente come modello da imitare, se non da eguagliare, il capo della tribù, che gode di privilegi speciali e specifici del suo ruolo. Il capo gode di un prestigio e un rispetto semidivino, prestigio acquisito con le guerre e con azioni eroiche degne degli antenati e ha il diritto di avere più donne e ricchezze degli altri uomini del clan, ecc. Il capo spesso per aumentare il suo prestigio dichiara guerra alle altre tribù e gli uomini del gruppo sono costretti a seguirlo.

C'è da sottolineare anche che l'etica della guerra non vige in tutti i popoli primitivi. Infatti le tribù prevalentemente agricole seguono l'etica della non-violenza. Gli agricoltori, come ad esempio i Sorasin, lottano con le tribù vicine solo per la delimitazione dei territori, e in tali occasioni, 125

se qualcuno del gruppo cade ucciso smettono immediatamente il combattimento. Al contrario, i popoli in cui presiede l'etica della guerra, privati del combattimento, è come se fossero privati del cibo (39).

I conflitti più frequenti nascono tra i pastori nomadi e bellicosi e gli agricoltori. Queste lotte terminano, generalmente, con la sottomissione degli agricoltori. A questa prevaricazione operata dai pastori a discapito degli agricoltori viene attribuita la fondazione dello Stato, che sarebbe, quindi, il prodotto della violenza. Lo Stato si crea « in base ad una specie di accoppiamento tra due gruppi di cui uno (il vincitore) è omologato nel pensiero primitivo alla condizione maschile, mentre l'altro (il vinto) è omologato alla condizione femminile » (40).

Da allora si ritiene che, inconsciamente, l'uomo consideri il disarmo come castrazione, e ciò spiega, secondo Fornari, l'umiliazione prodotta dal disarmo e, quindi, la difficoltà della sua attuazione.

Il capo del clan è un modello da imitare a livello etico-sociale, ma anche a livello religioso. Infatti, egli, spesso, è il depositario delle norme tradizionali religiose e il continuatore delle gesta degli antenati. Per il primitivo, *la religiosità non è data, ma si ottiene avvicinandosi al modello divino degli antenati*. Questi modelli sono tramandati dai riti, che narrano le gesta divine svolte dai fondatori dei clan, e sono evocati dai riti. Si può dire che il dogma dei primitivi sia il seguente: *non si diventa un uomo vero se non uniformandosi all'insegnamento dei miti, imitando gli antenati divini*.

Questa imitazione implica sanguinosi sacrifici, che, come si è visto, trovano la loro giustificazione in un atto primordiale: « in illo tempore, il dio ha ucciso il mostro marino e ne ha spezzettato il corpo per creare il cosmo » (41). Il rito viene ripetuto ogni qual volta un primitivo costruisce la sua nuova casa. La conseguenza della imitazione degli dei risulta molto chiaramente dai rituali funebri e da quelli della fecondazione. I miti dei paleoagricoltori narrano che l'uomo è diventato mortale, sessualizzato, condannato al lavoro a causa di
126 un omicidio primordiale: prima dell'epoca mitica, un essere

divino (spesso una donna o una giovinetta, talvolta un bimbo o un uomo) si lasciò immolare perché dal suo corpo potessero spuntare germogli o alberi da frutta (42).

Per i primitivi, l'importante è evocare periodicamente l'evento primordiale (interpretato da Freud come uccisione del padre) per evitare di dimenticare, e quindi di tramandare, mediante il rito, la storia dell'origine e della conseguente condizione umana. Nell'evento primordiale bisogna cercare e trovare i principii e i paradigmi della propria condotta. Cioè ricavare il bene dal male, la vita dalla morte.

Eliade, invece, afferma che il cannibalismo, la caccia alle teste, non è un comportamento « naturale » dell'uomo primitivo, ma è basato su un'etica culturale e sulla concezione religiosa. L'uomo in base all'ideologia primitiva di alcuni clan deve uccidere per avere un « essere sociale » e deve essere ucciso per la sopravvivenza del regno animale e vegetale da cui dipende la propria sopravvivenza. E' il ciclo di Tanathos.

L'uomo primitivo se riesce a spiegarsi *da dove viene* non altrettanto riesce a spiegarsi *dove va*, ma soprattutto perché muore. Di qui i vari riti, alcuni, come abbiamo visto, servono a far rinascere gli animali e gli uomini, oppure a propiziarsi perché li aiutino dall'altra vita come spiriti viventi. Una spiegazione biologica della morte non sembra possibile. E se l'uomo moderno nega la morte, e privilegia la vita, anche il primitivo ha saputo negare o neutralizzare il fatto irriducibile della morte. Infatti nella maggior parte dei casi le tribù primitive considerano la vita come un movimento circolare, un ciclo che la morte non interrompe, se vengono compiuti i riti richiesti, che servono per evocare, parafrasando Eco, *la struttura assente*.

Abbiamo visto come l'inumazione delle ossa sia sentita come esigenza, e come *la lamentazione e il masochismo*, nel complesso mondo primitivo, assumano carattere rituale. I riti non sono considerati solo come esorcizzazione del dolore, ma intesi come una modalità che permette di superare il punto critico dell'esistenza del defunto. L'idea comune è quella della resurrezione. Il primitivo è impegnato in una profonda partecipazione al mondo che lo circonda e alla morte.

La sorprendente similitudine fra i riti, la concezione della morte, i simboli che raffigurano le mitologie, le esperienze transpersonali dei popoli primitivi sull'asse diacronico e sincronico portano Jung a ipotizzare un *inconscio collettivo*, che si manifesta attraverso gli archetipi, o « modelli di comportamento », che sono storici. Come è storica, cioè diversa nel tempo e presso vari popoli, la situazione edipica.

Tuttavia l'intollerabilità e, quindi, l'inspiegabilità della morte è un fenomeno generale. Per il primitivo qualcuno è sempre colpevole della morte. Le cause naturali sono vissute come meno rilevanti dalle cause immaginarie. I primitivi attribuiscono gli accadimenti importanti agli spiriti, i quali, costituendo una realtà inverificabile, creano il terrore. I primitivi perciò tentano di propiziarsi con i riti e i sacrifici. Si ritiene che la morte sia provocata dagli spiriti nemici del clan vicino.

Fornari nell'elaborare il *lutto* dei primitivi, che definisce *elaborazione paranoidea del lutto*, scrive: « mentre i riti propiziatori e l'idealizzazione del rapporto con i propri morti dei sono comprensibili come elaborazione di ansie depressive del lutto (per cui colui che mette in opera riti propiziatori come tendenze riparative fra ciò in quanto si sente come se fosse egli stesso ad avere offeso gli dei morti che vuole propiziare), la guerra-virtù, invece, intesa come propiziazione dei propri morti-dei, si fonda sul processo proiettivo per cui i propri morti sono stati offesi da quelli della tribù straniera, dai nemici ». (43)

Quidi l'elaborazione paranoidea del lutto è una alienazione dei propri sentimenti di colpa che vengono proiettati sui nemici.

Tuttavia il dichiarare guerra al vicino non è una modalità comune e costante a tutte le tribù, spesso vengono celebrati riti per placare gli spiriti che hanno causato la morte.

Il lutto è proiettato sugli spiriti, cioè viene attribuito al mistero che presiede la vita.

L'interpretazione di Fornari calza, quindi, per quei popoli, come i cacciatori di teste, che hanno una ideologia che si radica sulla violenza. In questa ottica anche la causa della
128 morte è attribuita alla tribù avversaria, ed è un'occasione per

farle guerra, si ha, così, lo « spostamento del sacrificio propiziatorio sullo straniero, nel quale è stata messa la causa della morte dei propri morti ». (44) E' un modo per rendere reale i propri fantasmi e ucciderli. Mentre coloro che, dopo la morte di un membro della tribù, attuano riti propiziatori tentano di placare l'ira degli spiriti, che in base alla propria ideologia non richiedono vendetta verso l'esterno.

Comunque i primitivi sono presi dal panico di fronte alla morte e hanno modalità diverse e complesse di esprimerlo, fino ad arrivare all'autodistruzione. Il panico è da attribuire, come afferma Freud, alla paura dei morti in generale.

Al fondo del problema sta il senso di colpa inconscio di essere vivi, mentre altri, e in particolare quelli che si amavano, sono morti. Ma, forse, esiste anche il senso di colpa di non potere far continuare la vita dei propri cari. Questo sogno di onnipotenza viene proiettato nel proprio Dio (basta ricordare, ad esempio, la resurrezione di Lazzaro). Per questo le vie di liberazione da questa angoscia sono o la proiezione paranoica su un nemico esterno o l'esorcismo verso gli spiriti persecutori. Non a caso dalle isole dei Caraibi fino a quelle dell'Indonesia nei funerali la cassa che contiene il cadavere viene fatta girare vorticosamente prima di essere sepolta o cremata perché il morto non possa più trovare la via del ritorno.

Precedentemente abbiamo visto che il rito aveva istituzionalizzato un comportamento individuale elevandolo a comportamento sociale. E' anche vero il contrario.

La morte, individuale, sacralizzata dal rito, rompe quel vincolo sociale che tiene uniti gli uomini, rompe la quotidianità, l'abitudine.

Il lutto, sociale, ritualizzato, ricompone il vincolo attraverso formule abituali, conosciute perché ogni volta si ripetono in modo uguale.

Con la morte l'individuo viene emarginato dalla società, allontanato e, se possibile, distrutto; ma egli, nella mente primitiva, possiede ancora un prestigio, soprattutto religioso e magico.

Per la mentalità primitiva l'individuo al di fuori del clan è senza senso, cioè non esiste come essere sociale, ma

fa parte dell'amorfo. E' la società che gli dà un'identità, un nome, che gli dà « l'essere sociale », per il quale egli « dovrà essere ». In questa ottica è esclusa l'individualità.

L'individuo svincolato dai legami delle norme sociali, forse risponderebbe con una maggiore intensità ai suoi effettivi bisogni sia religiosi che materiali. Sarebbe anzi la sua condizione spirituale a spingerlo a costruirsi un mondo confacente a tali bisogni, e tutto il microcosmo dipenderebbe proprio dalle sue capacità.

Ma questo non ha senso per il primitivo, perché resterebbe al di fuori del clan, sconosciuto e in preda ad apprensioni e angosce. E' il clan che lo « riconosce » come uomo, che gli dà un « volto », di conseguenza, una personalità. Cioè, per dirla con Marx, *il primitivo è i suoi rapporti sociali. E' solo i suoi rapporti sociali.*

Perciò la società fa suoi anche i morti, attraverso il rito, e dà loro una identità, una identità nella memoria. *La morte, sacralizzata con il rito, non rappresenta più un mondo sconosciuto e inviolabile di cui aver paura. Il rito la sancisce e la sveste del suo mistero.*

I riti funebri dei primi popoli svolgono una funzione di socializzazione così come i riti stagionali e periodici, di Intichiuma e di iniziazione. Funzione che si estende non solo alla società intera, ma anche al mondo circostante, alla natura, agli animali, alle piante, svelando la familiarità del primitivo con le stagioni, i cambiamenti di tempo e di luogo. I riti esprimono il bisogno del primitivo di possedere ciò che lo circonda, intervenendo là dove il suo mondo nasce, si riproduce, muore. Anche là dove esso muore, quando muore, la comunità interviene per riportarlo in vita.

Ma lo scambio non si limita a poche situazioni contingenti e personali, bensì risponde a una domanda che tutta la società rivolge ai suoi morti in quei momenti in cui ne ha bisogno. Perciò i riti sono diventati riti periodici fissati in calendario nelle comunità più avanzate: i riti stagionali.

La morte del singolo viene confusa con il cambiamento stesso delle stagioni, con il passaggio a un clima diverso, ad una attività agricola nuova.

determinato nel modo più rigoroso dalla « legge » della tradizione. Nel clan l'individuo è legato quasi automaticamente, e si muove con l'uniformità del tempo.

Però non sempre la tradizione e le sue leggi valgono per tutti. Come si è detto prima, esistono anche trasgressori. Per il trasgressore la tradizione può solo venire imposta. Egli non ha il senso tradizionale dei riti, perciò è costretto a svolgere norme che sente arbitrarie.

Il rito è l'espressione della necessità, per la maggioranza, che esista e che io continui la tradizione. Però come *il fare o il pensare diversamente anche il fare e il pensare meglio*, meglio nel senso di allontanarsi dal livello medio del clan, producono persecuzioni ed invidie.

Il rispetto della tradizione è comune, generalmente, a tutte le tribù indigene. Lévy-Bruhl a questo proposito scrive dei Woshago, popolazione dell'Africa orientale; « I nostri antenati ci vedono — dicono gli indigeni — contemplanò tutte le nostre azioni; se siamo cattivi, se non osserviamo fedelmente le tradizioni che essi ci hanno tramandato, ci mandano dei Kombo. Kombo è la carestia, è la guerra, è ogni flagello impreveduto » (45)

Tra le tribù e gli antenati, sostiene Lévy-Bruhl, si instaura un rapporto fondato sul principio *do ut des*. Gli antenati provvedono in vario modo alla salute e prosperità dei discendenti a patto che questi li ripaghino con doni e riti adeguati.

Freud in *Totem e Tabù* (46) sostiene che nel primitivo è copresente un sentimento contraddittorio nei confronti degli antenati. Sentimento che definisce « ambivalenza emotiva » e sottolinea il ruolo che questo sentimento ha nella nascita del tabù.

Ma forse non è solo questo. Alla base della osservanza della tradizione non si colloca solo l'ambivalenza emotiva. Se, da un lato, è comprensibile supporre che il timore agisca insieme con l'amore e il rispetto, già nel primo instaurarsi del rapporto di « debito » con gli antenati, dall'altro, è ipotizzabile sia il timore che lo fa agire. Tanto è vero che l'indigeno ha paura delle conseguenze delle sue azioni che si discostino dalla tradizione. Come abbiamo visto il Woshago ha paura del Kombo, cioè della punizione.

Il timore è una conseguenza psicologica di questo rapporto. Il senso di « debito », infatti sopravvive alla credenza in quanto viene « normalizzato », cioè interiorizzato, assunto come elemento costitutivo della coscienza morale. Tuttavia, non si può parlare di legge morale quando qualcosa deve essere fatta *necessariamente*, ma solo quando qualcosa può essere fatta per *scelta morale*. Ma la « morale primitiva nasce dall'imposizione violenta di determinate norme di comportamento da parte di un « originario fondatore del clan ».

Accettata l'ideologia del clan, il rapporto fra comunità ed antenati è un rapporto di « debito » che si costituisce quasi come un rapporto di dono: quanto più cresce la benevolenza degli antenati, tanto più il gruppo reputa grande la loro potenza e, di conseguenza, si ritiene obbligato a *dare* in quanto *ha avuto* ed *avrà*.

La mentalità primitiva si fonda sulla credenza dell'onnipotenza degli antenati e del pensiero. Esempio a questo proposito sono i miti degli indigeni malesiani: *i miti del Cargo*.

Questi miti simboleggiano il benessere che gli antenati porteranno loro, ed essi, da quel giorno, non conosceranno più i bisogni. Se non riescono a catturare i simboli del benessere, inteso come felicità, attribuiscono il fallimento a qualche sortilegio nemico. Cosa che si è verificata quando questi indigeni hanno visto il primo aereo solcare il cielo. Rapiti dall'avvenimento non riuscivano a spiegarsi come mai questi oggetti non discendevano verso di loro. I bianchi riuscivano a catturarli. E questo perché essi, a terra, disponevano, in certi, determinati spazi, di oggetti simili capaci di attrarre gli aerei. Per eguagliare la magia dei bianchi, pensarono di costruire, con rami e liane, un simulacro di aereo; delimitarono poi un terreno, che illuminavano con cura durante la notte, e si misero ad attendere pazientemente che i veri aerei vi si posassero.

Gli aerei per gli indigeni sono il segno della felicità, spedita loro dagli antenati e che i bianchi hanno saputo catturare. Però, secondo gli indigeni, se un giorno riusciranno a mettere in scacco la magia dei bianchi, essi riusciranno a cappare le felicità, il benessere, e allora non conosceranno più la penuria. Ma l'economia psichica dell'indigeno fa sì che la



« ... PITTORI LIGURI DA RICORDARE »
Cornelio Geranzani, *Attesa* - 1918

fiducia magica non venga mai meno (se essa non funziona è perché non si è fatto quello che si doveva fare).

I primitivi *non fanno*, ma *sono fatti*. Anche la loro vita interiore, i loro pensieri, le loro rappresentazioni e riti le valutazioni sono solo il risultato di un conflitto tra istinti; nel quale la volontà di *essere libero* non ha senso. La libertà individuale è vista dalla comunità come pericolo, come espressione di un comportamento anomalo che va represso. L'individuo anomalo va riportato nella comunità con la castruzione.

Nietzs che ha affermato che l'essere libero fa la storia. Nel caso dei primitivi, la violenza non lo permette. Il desiderio di libertà è in contraddizione con la violenza sociale. E la paura della morte gioca un ruolo decisivo per ribadire la coercizione.

Rosa Giannetta

NOTE

(24) citato da Propp, op. cit. pag. 20.

(25) *ibid.*, pag. 19.

(26) J.G. Frazer, *il ramo d'oro*, Boringhieri, 1973, n. 813.

(27) cfr. A. Brelich, *Introduzione alla storia delle religioni*, ed. dell'Ateneo, Roma 1966, pag. 102.

(28) Brelich, op. cit. pag. 119.

(29) Propp, op. cit. pag. 23.

(30) Frazer, *il ramo d'oro*, op. cit. pagg. 684.

(*) Occorre sottolineare che si tratta di miti e non di fatti accertati con sicurezza.

(31) *ibid.*

(32) *ibid.*

(33) Propp, op. cit. pag. 24.

(34) citati da Propp, op. pag. 26.

(35) *ibid.*

(36) cfr. V. Gordon Childe, *il progresso nel mondo antico*, Einaudi 1975.

(37) Bennet, *The fang*, JAI, XXIX, 93.

(38) F. Fornari, *Psicanalisi della guerra*, Feltrinelli, 1970, n. 54.

(39) Roscae, *The bahima*, JAI, XXXVII, 94-95.

(40) Fornari, op. cit. pag. 57.

(41) Mircea Eliade, *il sacro e il profano*, Boringhieri, 1976, pag. 66.

(42) *ibid.*

(43) Fornari, op. cit. pag. 60.

(44) Fornari, op. cit. pag. 61.

134 (46) S. Freud, *Totem e Tabù*, Garzanti, 1973.

Con FABIO CARPI

ASPETTANDO IL DILUVIO UNIVERSALE

Letteratura, cinema, radio, televisione -
e poi televisione, radio, cinema,
letteratura... e questa volta

LA DIVERTIMENSIONE

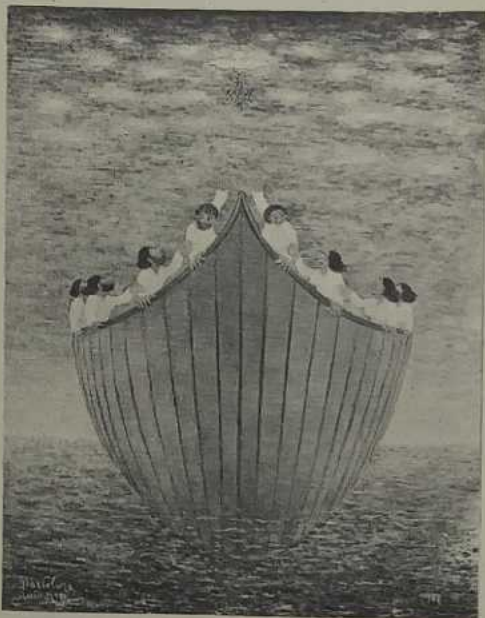
di un cineteletturaturasta



Dunque,

FABIO CARPI, nato a Milano, vive a Roma. Divide la sua attività fra la letteratura e il cinema. Ha pubblicato fra l'altro due libri di racconti, *LE VACCHE SVIZZERE* (Roma, 1957), *RELAZIONI UMANE* (Milano, 1964), e quattro romanzi: *DOVE SONO I CANNIBALI* (Milano, 1958), *I LUOGHI ABBANDONATI* (Milano, 1962), *LA DIGESTIONE ARTIFICIALE* (Milano, 1967), *IL CIRCO DI PECHINO* (Milano, 1977). Autore di numerose sceneggiature per il cinema e la televisione, ha scritto e diretto due film, *CORPO D'AMORE* (1972) e *L'ETA' DELLA PACE* (1974).

Dunque,
pubblichiamo subito qui « *Aspettando il diluvio universale* » sperando che, oltre a essere letto, venga anche radiofonizzato, televisivo e cinematografato, secondo la sua misura e la sua dismisura: può durare il tempo della lettura e la lettura del tempo, il nostro...



Le riproduzioni dei due quadri naïfs sono tratte dal volume « *L'ARCHIF DE NOE' ET LES NAIFS* » pubblicato a cura di Louis Pauwels per le Éditions Max Fourny, Art et Industrie 46, rue de Richelieu 75001 Paris, Vilo-Paris. Le autrici sono Marinka Dallos (la riproduzione del titolo) e Graziolina Rotunno.

Personaggi

NOE'
SEM
CAM
JAFET

NOE'

Il fatto è che avevo bevuto, anche tanto, no non ero proprio ubriaco ma quasi. E allora come farete a capire se è proprio lui che mi ha parlato, che lo ha detto a Noè, o se invece sono stato io che l'ho sognato? Lo so che non dovrei bere, che scoperta, ma voi siete ancora giovani, figli miei, aspettate a avere cinquecentonovantasei anni come li ho io e poi ne riparlamo. Su, avanti Sem, versami un po' di vino. E chiedimi pure quello che vuoi.

SEM

Ammettiamo che sia stato il sogno di un ubriaco. E' chiaro che in questo caso tutte le parole che tu presumi di aver sentito sono prive di fondamento. Già. Ma se invece lui fosse penetrato nel tuo sogno e avesse scelto proprio questo insolito modo — il tuo agitato sonno da ubriaco —, per comunicarti il suo disegno? Insomma, noi dobbiamo sapere se è lui che ti ha parlato o se è stato un tuo vaneggiamento.
Puoi almeno descriverci com'era?

NOE'

No, non posso.

SEM

Rifletti bene, concentrati, fa uno sforzo.

NOE'

Abbiate pazienza, se vi dico che non ci riesco dovete credermi. Non aveva corpo, ecco non aveva nemmeno un volto, era una specie di fluido, no di corrente. Come faccio a descrivere il vento? E' una cosa che si sente e basta. Del resto ve l'ho

già detto, io so soltanto che c'era una voce e che mi ha parlato.

SEM

Sfido che non sei riuscito a vederlo, con tutto quel che avevi bevuto. E va bene, accontentiamoci di sentire quel che ti avrebbe detto. Almeno qui, cerca di essere preciso, possibilmente.

NOE'

Il principio del suo discorso l'ho imparato a memoria perché mi sembrava la parte più importante, quella che fa più impressione. Il resto cercherò di riferirvelo come mi viene e alla buona con le mie parole. Dunque ha detto: Io sterminerò di sulla faccia...

SEM

Di sulla. Sei sicuro che ha detto così? Io direi *dalla*. E poi anche sterminerò dalla non mi sembra appropriato. Chiunque di noi dovesse esprimere lo stesso concetto sceglierebbe piuttosto cancellerò dalla faccia. Scusami padre, ma più che il linguaggio di Dio sembra quello di un ubriaco.

NOE'

Ti ho già detto che il principio l'ho mandato a mente parola per parola esattamente come lui me lo ha dettato.

SEM

Cerchiamo di ragionare. Se fosse il sogno di un ubriaco, se cioè te lo fossi inventato tu, si potrebbe anche giustificare il linguaggio sgrammaticato di Dio, ma se invece lui ti fosse veramente apparso, allora non riesco a capire il motivo di esprimersi con uno stile così improprio e, oltretutto, antiquato.

NOE'

Comunque il principio era questo: Io sterminerò di sulla faccia...

SEM

Andiamo avanti.

NOE' ... di sulla faccia della terra l'uomo che ho creato.

SEM La seconda parte mi sembra corretta. E poi?

NOE' Sterminerò dall'uomo al bestiame, ai rettili agli uccelli dei cieli.

SEM Sterminerò dall'uomo al bestiame zoppica un po'. Ha già detto che sterminerà l'uomo dalla faccia, anzi di sulla, della terra, e va bene. Ma prima di riprendere e ampliare il concetto estendendo lo sterminio dall'uomo al bestiame, ai rettili e agli uccelli, manca un complemento oggetto generalizzante sul tipo di « ogni forma vivente », « tutto ». Sentite allora come suonerebbe meglio, se per esempio avesse detto: Io cancellerò dalla faccia della terra l'uomo che ho creato. Io sterminerò ogni forma vivente, dall'uomo al bestiame, eccetera. Così il discorso sarebbe perfetto. Mentre quello che tu ci hai riferito, scusami padre se insisto, ha proprio quell'andamento vacillante di chi si ostina a parlare quando ha bevuto troppo.

NOE' Vuoi sentirla o no la conclusione?

SEM Certo.

NOE' Perché mi pento di averli fatti.

SEM Su questo non ho niente da ridire.

NOE' Allora cosa decidete? Che è stato lui a parlare, oppure preferite pensare che sono stato io e archiviamo il tutto?

SEM Da un'analisi testuale sembrerebbe che il parlante sia stato Noè, il sognatore in preda ai fumi del vino, però prima di decidere definitivamente vor-

rei sentire anche il resto del discorso, sia pure attraverso la riduttiva redazione che tu ce ne puoi offrire. Vorrei anche cercare di capire quali pulsioni (sessuali, politiche, sociali) lo hanno prodotto. Poi vedremo di distinguere il significato dal significante e di stabilire una volta per tutte se il soggetto eri tu o se è stato Dio.

NOE'

E' presto detto, io con la mia famiglia, cioè voi tre con le vostre mogli più ovviamente la mia, insomma noialtri otto se proprio ci vogliamo contare, troveremmo grazia agli occhi dell'Eterno. Questo in sintesi è ciò che mi ha detto.

CAM

Scusami padre, finora ho ho taciuto, ma adesso una domanda io te la devo fare. Perché?

NOE'

E me lo chiedi, Cam? Non hai ancora capito perché Dio ha deciso di salvare proprio me, e voialtri subordinatamente? Ma perché io sono giusto Perché sono integro. E ho camminato con Dio.

CAM

(*piano*) Delirio paranoide tipico dell'alcolizzato. (*a voce alta*) E adesso, se me lo concedi, vorrei farti un'altra domanda. Tu papà, pipistrelli ne vedi?

NOE'

Cosa?

CAM

Ti ho chiesto se hai mai visto degli uccellacci neri svolazzarti davanti agli occhi.

NOE'

Certo.

CAM

Lo prevedevo.

NOE'

Ce ne sono tanti nella caverna dove tengo le botti. E si risvegliano tutti assieme verso sera. Tu li chiami pipistrelli, ma in realtà si tratta di chirot-

teri insettivori di vario tipo: c'è l'Orecchione, il Ferro di cavallo, il Megaderma, la Nottola, il Vampiro...

JAFET

Scusa tanto, papà, se m'intrometto anch'io che sono il minore. Ma ti sembra questo il momento di farci la lezione?

NOE'

Niente scuse, caro Jafet. Anzi, mi fa proprio piacere sentire la tua voce. Se questo è un consiglio di famiglia, ognuno ha il diritto di dire la sua, e poi tutti insieme, democraticamente, prenderemo la nostra decisione.

SEM

Stiamo divagando, mi pare.

NOE'

Voi non bevete? Io ho la bocca così asciutta a forza di parlare.

SEM

Ti dispiace procedere illustrandoci le prescrizioni che dovremmo seguire per salvarci?

NOE'

E' semplice, dobbiamo costruire un'arca a tre piani, spalmata fuori e dentro di pece.

JAFET

Che cos'è un'arca?

NOE'

Praticamente una mia invenzione. Una via di mezzo tra una casa e una barca. Un abitazione che può navigare, sì, ecco, credo che potremmo definirla così. Poi, quando lui scatenerà il diluvio per cancellare ogni traccia di vita dalla terra, noi saltiamo sull'arca, salpiamo, e ci salviamo. Avete capito?

CAM

Io ho capito solo che questo questo diluvio tu lo aspetti con impazienza - non lo negare —, perché vuoi prendere il mare. Cioè rientrare, regredire nel ventre di tua madre. E fin qui potrebbe starmi bene, intendo dire che alla tua età non

spetta a me interferire nei tuoi progetti. Quello che invece non riesco proprio a capire è perché vuoi trascinare anche noi in questa tua folle impresa regressiva. Cos'hai deciso? Ci vuoi contagiare?

JAFET

La mia è una reazione molto più materialistica, però mi sembra fondamentale nel comune interesse porci il problema della sopravvivenza, tanto più se saliamo su quest'arca proprio per salvarci dall'eventualità — dico dall'eventualità perché ancora non è stato provato — del diluvio. In altri termini, siamo in otto, cioè otto bocche da sfamare. E per quanto tempo? Quaranta giorni? Cento? Centocinquanta? E il nutrimento? Vogliamo morire di fame e di sete tutti quanti?

NOE'

Scusatemi, ma ho dimenticato di dirvi che il problema giustamente sollevato da Jafet, Dio lo aveva già risolto. Infatti mi ha raccomandato di provvedere a imbarcare sull'arca tutte le provviste necessarie per il nostro sostentamento e quello degli animali.

SEM

Che animali?

NOE'

Avete ragione, sono proprio un distratto. Nella fretta di riassumervi il succo delle sue istruzioni, ho tralasciato gli animali. Ecco quel che ha prescritto, di imbarcarne sull'arca una coppia (cioè maschio e femmina) di ciascuna specie. Ha detto precisamente così: Degli uccelli secondo le loro specie, del bestiame secondo le sue specie, e di tutti i rettili della terra secondo le loro specie, due d'ogni specie verranno a te perché tu li conservi in vita.

SEM

Un linguaggio piuttosto ripetitivo. Semanticamente indifferenziato.

CAM

Monomaniaco direi. Quante volte le deve nominare queste sue specie? Secondo me è un ossessivo.

JAFET

Anche prudente, però, sotto il profilo economico. La forza-lavoro dell'uomo, il capitale degli animali. E la riproduzione. In tempi relativamente brevi si dovrebbe poter ricostruire il patrimonio iniziale. Però, scusate, ammettendo che il mondo debba ricominciare da capo, non ci converrebbe lasciare affogare gli animali più feroci? O almeno i parassiti: le pulci, le cimici, i pidocchi.

NOE'

No, lui ha detto che di ogni specie bisogna salvarne una coppia, e noi gli dobbiamo ubbidire.

SEM

Analizziamo.

NOE'

Prima di analizzare voglio proporvi un brindisi. Avanti figli miei, riempiatevi anche voi il bicchiere. Su, non fatevi pregare.

SEM

Va bene.

CAM

Per questa volta.

JAFET

Ti vogliamo accontentare.

NOE'

Cari figlioli, seicento o quasi anni sono tanti. Può darsi che l'Eterno nella sua infinita benevolenza mi abbia voluto regalare questo diluvio universale per farmi ringiovanire. Ma sì, ricominciare da capo su un terra disabitata, ripulita da ogni peccato. E io sarò il nuovo Adamo in questo mondo da ripopolare, il primo uomo dopo il diluvio. E' a lui che vi propongo di brindare, non al Noè che ora sta qui con voi ma a quello che rinascerà fra non molto salvato dalle acque.

SEM

Non ti starai confondendo per caso?

NOE'

In che senso? Cosa c'è che non va?

SEM

Noè salvato dalle acque... Sarà anche giusto semanticamente, non dico di no. Però secondo me c'è uno sbaglio.

NOE'

Oh, basta. Smettiamola una buona volta di analizzare ogni parola, e invece beviamo. Li vogliamo toccare sì o no questi bicchieri?

SEM

Alla tua salute, padre.

CAM

Sì, alla tua.

JAFET

Salute.

NOE'

Al nuovo Adamo che poi sarebbe Noè. Cioè a me. E naturalmente al diluvio universale.

(Un attimo di silenzio, il tempo di toccare i bicchieri e di bere. Poi Noè emette un profondo respiro di soddisfazione).

Avete sentito la fragranza, il corpo? Dopo il diluvio chissà quanto la dovremo aspettare un'annata così per il vino...

SEM

Facciamo un'ipotesi. Noi, i tuoi figli, con le nostre mogli, ci rifiutiamo di seguirti. Non crediamo alla storia del diluvio.

JAFET

Non abbiamo nessuna intenzione di cambiare il nostro genere di vita, tanto più che qui ci troviamo bene.

CAM

E consideriamo la tua avventurosa iniziativa un chiaro sintomo nevrotico.

SEM

In questo caso tu cosa faresti?

NOE'

Non è facile rispondervi, figlioli. Se pensassi soltanto a me stesso, cioè a Noè come vostro padre, non mi sarebbe difficile riconoscere che ho inventato tutto, rinunciare a questo progetto di costruire una casa galleggiante, aspettare il diluvio senza più dir niente e insieme a voi morire. Ma siccome invece io ho anche la responsabilità dei destini dell'uomo, anzi dell'umanità, e poiché comportandomi come vi ho detto farei definitivamente perire tutto il genere umano, allora, perfino nell'ipotesi che voi non mi seguiste, io dovrei impegnarmi ugualmente nella costruzione dell'arca e al primo segnale del diluvio salpare con mia moglie nella speranza di essere ancora in grado di generare. Non so se vi ho convinti, comunque vi prego di riflettere bene prima di comunicarmi la vostra decisione. Perché una cosa è certa, che io vorrei salvarmi con voi: diversamente la mia vita risulterebbe amputata della sua più valida ragione. Forse ho parlato troppo, ma tutto questo andava detto. Adesso versatemi un po' di vino, credo di averne il diritto mentre aspetto che siate voi a stabilire se è il caso di prendere in considerazione le parole di questo vecchio ubriacone che è vostro padre.

JAFET

Ho visto un lampo.

(subito dopo si sente il boato di un tuono).

SEM

Questo potrebbe anche essere il commento dell'Eterno. Ma noi come dovremo interpretarlo? Come un segno di approvazione alle parole di nostro padre, o al contrario come l'equivalente di una risata di scherno?

JAFET

E' solo un temporale. Violento come sempre in 145

questa stagione. Fa bene ai campi.

(Ancora tuoni e lo scrosciare di una pioggia torrenziale cui si unisce il sibilo del vento).

CAM

Noi non saremo certo così empì da lasciare che nostro padre intraprenda da solo la costruzione dell'arca, tanto più se sussiste anche appena il minimo dubbio che egli stia seguendo un comandamento. Vi sorprende questo linguaggio da parte mia? Perché Io rifiuto l'Eterno come a se stante e trascendente, però lo ammetto come un dio nascosto nel più profondo dell'individuo, come la forza più occulta dell'io, quell'essere che ci spinge a fare ciò che dobbiamo senza tanti ragionamenti, e spesso ricorrendo agli espedienti più stravaganti, magari anche al vino, o a una nevrosi, o a una qualsiasi malattia, pur di costringerci a seguire la traiettoria del nostro destino. Tuttavia, una volta costruita quest'arca, che lasceremo galleggiare alla foce del fiume, avendo così adempiuto agli obblighi verso nostro padre, io non so se dovremmo condividere un destino che potrebbe risultare fortemente regressivo, o nel migliore dei casi di una demenzialità geniale. L'idea di quest'arca, di questa casa galleggiante, non vi sembra già di per sé, come sintomatologia, il frutto di un pensiero delirante?

SEM

Io non sono d'accordo. Qualsiasi costruzione — nel nostro caso l'arca — deriva da un progetto, cioè sviluppa l'intenzione di un discorso che una volta iniziato non potrà più esser interrotto né tantomeno abbandonato. Si tratta quindi di decidere adesso — e non dopo — su quel che dobbiamo fare. Ma una volta presa una decisione, io sostengo che dovremo proseguire fino in fondo. Dunque, se costruiamo l'arca, è chiaro che crediamo nel diluvio universale (io aggiungo in Dio che è apparso a Noè, non importa se in sogno),

e perciò, prima o poi, inevitabilmente, finiremo per salpare.

JAFET

Io, Dio, il profondo, l'intenzione del discorso. Quante parole! E invece io vi dico: Guardatevi intorno, piove. Piove soltanto da cinque minuti, ma attenzione! Provate a immaginare se continuasse a piovere così, torrenzialmente e senza interruzione, per cinque ore e poi per cinque giorni, cinque settimane, immaginate un po' se ci riuscite, il livello dell'acqua che continua a crescere, e ancora pioggia per cinque mesi e poi per cinque anni. Se insomma si scatenasse davvero questo diluvio universale, e ci sorprendesse così mentre noi continuiamo inutilmente a discutere? Datemi retta, costruiamo l'arca. Subito. E cominciamo a radunare gli animali a coppie come lui (per me che sia Dio o Noè fa lo stesso) ci ha prescritto. Poi vedremo. Se si scatena il diluvio salpiamo. E se invece la pioggia smette, potremo sempre trasformare l'arca in una specie di zoo galleggiante (tra l'altro *L'arca di Noè* suona bene, dovrebbe attirare la gente) oppure l'affitteremo nei mesi estivi per fare delle crociere lungo il fiume. In un caso come nell'altro mi sembra un ottimo investimento.

NOE'

Insomma, se ho ben capito, il disaccordo è generale. Sem non si pronuncia, non dice se il diluvio è una storia che ho inventato io o se invece è un avvertimento di Dio. Lui si limita a precisare che una volta costruita l'arca — se la costruiamo — saremo costretti a partire. Cam, che non crede in Dio, propende decisamente per la costruzione, però dubita che sia opportuna la partenza. Jafet è il più possibilista e anche il più materialista. Lui dice: Costruiamo pure quest'arca, tanto in modo o nell'altro sarà sempre un investimento che faremo fruttare. Versatemi da bere, ne ho bisogno. Non vi nascondo che sono deluso.

SEM

In che senso?

NOE'

Che mancanza di immaginazione! Ma come? Io vi offro il giro del mondo e voi, chi per una ragione e chi per l'altra, esitate. Tre giovanottoni sani e robusti da cui dipende l'avvenire della specie. Siamo propri ben messi! E pensare che dal diluvio quest'arca potrebbe perfino approdare... sapete dove? A quel giardino da cui a suo tempo fu espulso il nostro progenitore Adamo. Ma sì, potremmo sbarcare in paradiso!

SEM

E' partito.

CAM

Ci risiamo.

JAFET

Si è di nuovo ubriacato.

NOE'

E con questo? Io bevo finché ne ho voglia. Capito? Avanti, passatemi quel vino.

SEM

Ha smesso di piovere.

CAM

Lo portiamo a letto?

JAFET

Se ci riusciamo.

NOE'

Toglietevelo dalla testa. Io di qui non mi muovo. Voglio bere e basta.

SEM

Ti prego, papà.

CAM

E' per il tuo bene.

JAFET

Cerca di ragionare.

NOE'

Ragionare perché? Alla mia età? Stupidi che siete, non lo capite che un vecchio ha bisogno sol-

tanto di sognare? Anche l'arca, sì, su cui imbarcare tutta la sua famiglia, anche il diluvio universale, e se vuole perfino Dio. Che male c'è? Su, avanti, bevete con me, per una volta lasciatevi andare, ubriacatevi, forza, figli di Noè. Seguite l'esempio di vostro padre.

SEM

Va bene, ti voglio accontentare.

JAFET

Io sto già bevendo da un bel po' e mi piace. Come dice il poeta: *Semel in anno licet insanire*.

CAM

E questa che lingua è? Come si chiama il poeta?

JAFET

Il poeta si chiama Orazio. La lingua è il latino.

CAM

E tu come la sai?

JAFET

Merito del vino. Bevi anche tu e vedrai. Si scioglie la lingua, non hai più nessuna inibizione, scopri una quantità di cose, non ci sono limiti alla conoscenza e viaggi a velocità vertiginosa. Dio come gira la testa! Però ti sembra di sapere tutto.

SEM

Sì, è strano come cambia la visione del reale, le luci, i colori. Adesso per esempio io sto diventando giallo, e grasso come Budda.

JAFET

Chi è Budda?

SEM

Taci. Non interrompere il flusso dei miei pensieri. Adesso ho una gran barba bianca, sono un profeta e scendo dalla cima di un monte.

CAM

Io sono nero. Cavalco un elefante. Stringo in mano una lancia avvelenata. Il veleno l'ho preso da un serpente dopo avergli schiacciato la testa con un sasso.

JAFET

Io non vedo più niente. E' come se non ci fossi.
Una specie di svenimento. Non sento neanche più
il sapore del vino

CAM

Dicci almeno il colore.

JAFET

E' vino rosso.

CAM

Ma no! Il tuo, scemo.

JAFET

Il mio? Io sono bianco. Biondo. Con gli occhi
azzurri. Ho i capelli lunghi e sto salendo su per
un monte. Faccio una gran fatica.

SEM

Ehi, un momento, guarda che tu mi stai rubando
la parte. Per caso non porti una croce?

JAFET

Sì.

SEM

Ma quella è mia! Perché ti intrometti? Cosa
c'entri tu?

JAFET

Scusami. Devo essermi sbagliato, colpa del vino che
mi ha confuso. Hai ragione, la croce devi portarla
tu. Io sono Pilato.

CAM

(si mette a piangere)

SEM

E adesso cosa c'è?

CAM

L'uomo bianco mi ha preso, l'elefante è morto,
l'avorio rubato, e io sono in catene.

JAFET

(si mette a piangere)

SEM

E tu che cos'hai?

JAFET

Rimorsi, paura. La mia croce è uncinata.

SEM

(*piangendo*) E io allora che dovrò piangere contro un muro?

NOE'

Ragazzi, ma il vino a voi fa sempre questo effetto? Va bene che state diventando più umani, però io voglio anche un po' di allegria. Scherziamo? Si beve per stare di buonumore. Se no dove va a finire la compagnia? Avanti, su, prendete ancora un po' di vino.

SEM

Ma sì, beviamo.

CAM

Aspettando il diluvio è l'unica cosa seria che ci resta.

JAFET

E l'arca?

SEM

Domani ci pensiamo.

NOE'

Io preparo il disegno.

CAM

L'importante è che tutto si svolga come in un sogno. Ritrovarsi in mare senza sapere esattamente come.

NOE'

Niente. Vi garantisco che non sapremo niente se continuate a bere. Solo che il mondo va a fondo e che noi ci salviamo.

SEM

Propongo un brindisi. Io sollevo il bicchiere...

JAFET

Non è un bicchiere. E' una tazza, anzi una scodella.

SEM

Ma vuoi stare zitto, per favore. Adesso ho perso il filo. Di cosa stavamo parlando?

(*Il boato di un tuono, e subito dopo lo scrosciare della pioggia*).

CAM

Si è rimesso a piovere.

JAFET

Che sia la volta buona? Tu cosa dici, padre? Sarà il principio del diluvio?

CAM

Povero Noè, è crollato. Dorme.

JAFET

E adesso noi cosa facciamo?

CAM

Continuiamo a bere.

(I boati dei tuoni sempre più ravvicinati fra loro mentre aumenta lo scrosciare della pioggia).

SEM

Io dico che è il principio del diluvio.

CAM

Dunque era vero, povero Noè. Ha visto giusto.

JAFET

Già. Ci pensi noialtri alla sua età?

CAM

No, preferisco non pensarci.

JAFET

E se per caso non si svegliasse più?

CAM

Cosa vuoi dire?

JAFET

Un giorno o l'altro anche lui dovrà pur morire.

CAM

E noi?

JAFET

Anche noi, è naturale.

CAM

Per il momento però, noi ci salviamo.

JAFET

E muoiono tutti gli altri.

SEM

Che riposino in pace.

Un brano di

CONTROROMANZO

di

Saverio TUTINO

IL MATERNALISMO STORICO

Un autocritoromanzo forse ...

Forse non si capisce, così, da una lettura tronca, dice Saverio. O forse si capisce proprio così, diciamo noi. E' un romanzo ancora senza titolo. Sembra. Un controromanzo. Un dossier. Che esploderà? Eplaudiamo, intanto, noi, pubblicandone l'autostoria, la metastoria, l'etcetera di prima che comincia e di dopo. Che storia è? Un'indagine del G-2 (sicurezza di stato cubana) su un epistolario apparentemente non spedito...

Saverio Tutino viaggia ancora e sempre per il nostro mondo, report-agendo, scrivendo immediatamente e in mass-medias-res (lo sa bene chi lo legge sul suo quotidiano). E pubblica libri, saggi, studi, inchieste. Dirige collane. Poetifica. Racconta. E questo gli « pare un brano indicativo » del suo romanzo. Anche noi. Magari anche congiuntivo...

Parché poi il titolo ce l'ha, il romanzo (non avevamo letto dietro un cartoncino). « Il maternalismo storico ». Gli premetterà un distico, dice Saverio:

Passati i cinquant'anni

l'autocritica dovrebbe diventare obbligatoria, come ai sei la scuola elementare ».

L'avevamo detto che era un brano congiuntivo. Anzi, aggiuntivo. E il distico è un autoepigraffio - no?

Adesso non restava che contare i frammenti, metterli in ordine, constatare i decessi. L'Inchiesta era esplosa e passata in altre mani: se ne occupava sempre il ministero degli Interni, ma già alcuni aspetti toccavano all'autorità giudiziaria. Pochi, comunque, sapevano che in tutto l'affare era coinvolto anche un giornalista italiano. Questo filone rimaneva aperto.

Prima di uscire dall'ospedale dove era stato ricoverato per rimettersi dallo choc della lunga nuotata, Reinaldo ebbe un breve colloquio col Capo. Questo avveniva nella tarda serata di lunedì. Si scambiarono solo poche parole: « Per Alfredo ti dirò dopo » si lasciò sfuggire il Capo. E di fronte allo sguardo interrogativo del responsabile della sezione 7 aggiunse: « Ci siamo liberati di Pablo e nessuno potrà più difendere le sue posizioni. Ti sembra poco? » « E non hai fatto arrestare Alfredo? ».

Il Capo non rispose. Si diedero appuntamento per l'indomani, in serata. Ai dirigenti piaceva lavorare di notte e alzarsi tardi la mattina. Reinaldo non ci aveva ancora fatto l'abitudine. Uscì dall'ospedale alle otto di mattina e passò a casa. Si infilò un paio di calzoncini leggeri e una camicia gialla chiara con due taschini sul petto. Pilar era già andata al lavoro. Il racconto dell'avventura, gliel'aveva fatto il giorno prima, pregandola di non dire niente a nessuno. Felipe era stato ammonito a tenere lo stesso comportamento. Qualche parola ai famigliari, nessun commento.

Per lasciare un biglietto a Magali, Reinaldo deviò poi verso la pensione. Non si proponeva né di parlare a lungo con lei, né di appurare dove avesse effettivamente passato la domenica. Ma lei non c'era e l'amministratrice gli comunicò che aveva portato via tutta la sua roba, come se avesse l'intenzione di partire.

Ormai Reinaldo non reagiva più in modo emotivo alle sorprese che si susseguivano. Un altro fatto imprevisto entrava nella catena della norma. Il Capo diceva che la *mala racha* cioè la serie cattiva, aveva sempre un fine, come aveva avuto un principio: quando si era fatta l'abitudine alle disgrazie, cominciava la serie delle scadenze fortunate o semplicemente

non cattive. La partenza di Magali poteva significare anche un ritorno alla normalità. Pesava sull'inchiesta un dubbio inespresso ma comprensibile del Capo: perché una donna? Adesso anche lei, come Pablo se n'era andata. Forse era una fortuna. Oppure aveva soltanto cambiato pensione?

Reinaldo guidò l'Alfa, a grande velocità, fino a Cojimar. Voleva farsi aiutare da Sara a togliersi di dosso la sensazione di essere perseguitato dalla sfortuna. La nonna aveva la preoccupazione dipinta sul volto: si fece incontro a Reinaldo e l'abbracciò come liberandosi di un'attesa snervante. Teneva in mano un plico:

« E' passata qui domenica. Mi ha detto di consegnarti questo ».

Erano cinque o sei pagine del dossier, che forse Magali aveva trattenuto per studiarle. In più, due lettere: una per lui, una per Alfredo. In quella per lui, poche righe: « Rischio di innamorarmi. Non era quello che volevate da me. Torno a Santiago, senza avere portato via nulla che possa aggiungere qualcosa di utile alla vostra inchiesta. Affettuosamente Magali ».

La lettera per Alfredo era chiusa e Reinaldo pensò di lasciarla così. Le pagine del dossier erano tutte dedicate a una donna, a più donne, al problema donna.

21 dicembre

Si chiama — diciamo — Enrica. Non ha mai l'aria veramente spaventata, anche se avrebbe ragione di esserlo. Il suo portamento, con quell'andatura spumeggiante, fiduciosa disinteressata — vince anche la paura, e sul suo viso rimane solo una piega quasi invisibile. E' brillante, bruna e piena di grazia nei movimenti. Forse manca di ambizione, ma non di sogni. Sa giudicare. E' precisa e lieve nel giudizio: delicata. Non spinge. Nei suoi gesti c'è qualcosa di vorticoso, ma anche molta solidarietà. La stessa età tua. Suo padre era, come il tuo, nella resistenza, ma in un Paese diverso. Da questa differenza dipende, in certo senso, la vostra. Non c'è nessun rapporto fra te e Enrica, salvo che tutte e due siete donne. 155

27 dicembre

Ascolto la voce dei tre astronauti che stanno rientrando nell'atmosfera terrestre. Enrica è scomparsa, è andata a letto con il Grosso. Non sono geloso. Sono un astronauta che rientra nell'atmosfera terrestre, dopo quarantacinque anni di viaggio intorno alla luna. L'ho toccata. Era la spina. Era la verità. Era l'operazione Nicole. Ecco il tuo nome: l'ho pronunciato proprio nel momento in cui le voci calme e le parole precipitose dei radiocronisti annunciavano l'apertura dei paracadute che impediranno al mio cuore di scoppiare per la brutale constatazione che anche Enrica vuol essere libera da me e io libero di appoggiarmi sulle acque del Pacifico senza essere stratonato dalla gelosia. Due minuti, quarantacinque secondi. Parlano in tutte le lingue. Una luce molto intensa. Due minuti, quattordici secondi. Si vedono i tre paracadute, perfettamente aperti. Sono l'astronauta sorridente che parla a Enrica e a Nicole e a tutti i miei giudici: non sono geloso. Macché. Un minuto. Non sono proprio geloso. Trenta secondi. Siamo in mare. Ahi, che colpo proprio in mezzo al petto. Le onde percuotono il nostro vascello lunare, il nostro cuore sommerso, siamo i primi ad avere visto l'altra faccia della luna, il lato bello della generosità e dell'amore. Non si sente più niente. Vi dirò solo che il lato nascosto dell'amore era esattamente eguale a quello che abbiamo sempre visto: è anche quello come una luce, che accertiamo sulla fronte; uno sguardo diritto, solo per noi.

26 dicembre

Perduto in una delle mie tenere distrazioni abituali, non mi ero reso conto che, se ti avessi spedito un telegramma, ti avrei fatto correre un rischio inutile, contro tutti gli impegni che avevi preso verbalmente tre mesi fa. Non sarò mai all'altezza, salvo che venga un periodo di grande fortuna. Ho ancora distrazioni che mi collocano al secondo posto, inevitabilmente: uomo Riflesso, uomo Seguace (e nessun altro dietro di me, perché sono scappati tutti), uomo Domani, quando non esistono più quei domani che cantavano all'epoca del mio apprendistato politico. Chiederò forse aiuto alla valigia di

plomatica. Ma mi viene un dubbio: e se il secondo posto fosse quello dell'uomo dietro la donna, anche solo per provare? E se per caso ci fossimo sbagliati ed esistessero ancora dei domani capaci di cantare? E con voce di donna?

4 gennaio

Enrica ha ripetuto l'evasione, è rientrata solo alle otto di mattina. A mezzanotte, siccome sapevo dov'era e con chi, ho preso un sonnifero. Alle tre e mezza mi sono svegliato. Alle quattro sono uscito a passeggiare dopo aver preso un'altra pillola. Alle cinque, non era ancora rientrata, ho tentato di leggere. Alle cinque e mezza, ho mandato giù la terza pastiglia e ho dormito fino alle sette. Non era ancora rientrata. E' arrivata mentre mi lavavo per vestirmi. E' vero, sono stato io a dirle che bisognava essere intelligenti, evitare di prendere atteggiamenti possessivi, di impedire o di ridurre la libertà del proprio partner. Però, dopo, avrei voluto ucciderla. Ho riflettuto a lungo. Le ho detto semplicemente che non era possibile.

5 gennaio

Dove proprio non ho potuto restare secondo (nella mia vita intima) sono stato capo con grande slancio e squilli di fanfare, ma ho assaggiato spesso amare sconfitte. Prova a immaginare: basta poco. Ho visto il fondo degli abissi e l'altezza delle vette, ma non sono mai riuscito a rimanere in cima. La madre di mia figlia mi aveva detto che l'amore non è un gesto di possesso e più tardi ho tentato di concepire concretamente quest'immagine. Un'amica, in un'epoca meno felice, mi ha mostrato tutto l'orrore della mia possessività, le profondità amare e senza ritorno della perdita di controllo, il vomitivo della gelosia che provavo continuamente accanto a lei e alla sua doppiezza. Adesso sono un po' stanco e sfiatato. E mi domando se anche qui non si può prevedere una totalità per i nostri programmi, che comprenda anche temi come questi. Cerca tu, che sei donna.

11 gennaio

Un giorno bisognerà riuscire a impedire che gli uomini caschino nella trappola degli amori ciechi. Mi sono innamorato spesso anch'io, cadendo sotto l'influsso di donne dall'anima tremula, che si aggrappavano a me — scivolando su tappeti di lamponi e di lievi brezze — e che mi portavano fino alla soglia dell'incredulità felice, per scoprire poi, a questo punto, che eravamo esattamente della stessa specie; e con tale pretesto cercavano di sentirsi più protette e più sicure nelle braccia di uomini votati alla lotta contro la trepidazione. Questa specie di amore porta alla regressione e non è amore vero. Con questo nome si dovrebbero concepire solo rapporti in qualche modo creativi di un sistema umano: un bambino felice, una comunità senza violenza, uno scambio di libertà fra uomini e donne. Invece l'amore cieco incita alla violenza e al ripiegamento sulla nostra primitività personale. Ognuno ha la propria cecità nella vita: sono i propri limiti psicologici. La tua scelta, l'estate scorsa, mi ha forse aiutato. E' la sola operazione permessa e il solo mezzo di ridurre una violenza a una moralità sociale ».

« Leggerai anche la lettera che ha mandato all'italiano? » chiese Sara: « Lo so che è un dovere, nel vostro lavoro. Ma è proprio necessario che tu legga la lettera di una ragazza innamorata? ».

« Dimmi quello che dovrei fare ».

« Non devi leggerla. Devi portargliela, senza leggerla. Hai visto quelle pagine su Enrica? Magalì me le ha lette domenica, prima di partire. Ma chi era quella Enrica? Magalì mi ha detto che partiva anche per questo: non voleva innamorarsi di un uomo così matto e così preoccupato, mi ha detto. Così pieno di donne e così vuoto... »

« La gelosia è umana. Ne soffriamo tutti, uomini e donne ».

« Però non è sempre stato così. Quell'italiano è geloso, anche se non è innamorato. Quando una ragazza non sta con lui, dice che è geloso. Invece gli manca qualcosa di più che una
158 ragazza. Il mondo, Reinaldo, non è sempre stato così. In

quello di oggi non c'è giustizia, ma non è solo colpa degli americani e dei grandi proprietari terrieri... »

Sara aveva una visione politica ancora tutta concentrata sui problemi del momento in cui aveva perduto suo marito. Sulla Sierra Cristal, i ribelli dicevano che il nemico era uno solo, con due anime: quella degli americani che davano le bombe ai batistiani e quella dei proprietari terrieri che le facevano buttare sui contadini. Ma dietro a questa visione c'era quella ancestrale, del mondo del *vodù*.

« Ti ho già raccontato la storia di Sikàn? Quando i sette Efi e i sette Efò fecero il patto accanto al fiume sacro, e Nassacò, uno dei sette capi di Efò volle che fosse uccisa Sikàn, la principessa vergine che predicava le guerre? Da lì è cominciato il male ».

« E perché *abuelita*, sarebbe stata uccisa Sikàn ».

« Perché nella giara che portava dal fiume c'era un pesce e questo pesce era l'incarnazione di Tanze, cioè di dio ».

« Ma non bastava saperlo? »

« No, perché quando Sikàn aveva sentito la presenza di dio, un serpente si era avviluppato intorno ai suoi piedi. Fu lei che lasciò cadere la giara. Poi la nascosero in gran segreto. Ma Sikàn si è sposata con Mocongo Efimerenio, figlio di Chabiaca, re di Efik e gli ha svelato il segreto. Fecero il patto, gli Efi e gli Efò e decisero di sopprimere Sikàn. Altrimenti ci sarebbe stata la guerra fra loro per avere la giara con il pesce. E' stato Ekuenón a decapitare la principessa con un coltello e poi a squartarla. I suoi intestini li ha presi Mocongo, per adornare il suo bastone. Le sue ossa sono state ridotte in polvere e bruciate come incenso. La testa è andata a Ekuenón. Così lo spirito di Tanze è passato dal pesce a Ekuè, il grande tamburo degli Efò ».

« Non capisco, *abuelita*. Avevo già sentito questa storia, ma non l'ho mai capita ».

« Come mai, figlietto mio? Sono i maschi che distruggono la società segreta delle donne a cui Sikàn aveva dato vita... Così è nata la società segreta maschile. Ma non è più stata preveggenza come quella delle donne e non è neanche più stata giusta come quella degli uomini e delle donne insieme, in piena parità. Perché c'è stata anche una società degli uomini

e delle donne. E' durata meno di tutte, ma era la più giusta ».
« Vuoi dire che ancora oggi, se all'uomo manca qualcosa... ».

« Sì, figlietto mio. Manca la donna. Di questo si soffre. E voi le maltrattate, le donne: credete che siano soltanto madri e le fate soffrire. Così soffrite anche voi, quando vi sentite sole. Quell'italiano non sa da dove comincia e dove finisce l'ingiustizia. Anche un rivoluzionario vero non dovrebbe conoscere solo i segreti degli *abakuà* o averli nel sangue. Bisogna sapere cosa c'era prima. E' lì la spiegazione di tutto: quando fu distrutta la legge delle donne, non si trovò niente di meglio che la legge degli uomini... ».

« Allora tu dici che Alfredo è troppo debole per essere un capo ».

« Ha troppa paura di stare solo. Quando c'era Sikàn, questa paura non esisteva. I capi sono nati dopo ».

« Forse intendo cosa vuoi dire, *abuelita*. Un'altra volta faremo un lungo discorso. Ma adesso devo correre. Il mio capo mi aspetta ».

« Non leggere la lettera » lo pregò ancora Sara: « E' figlia di Sikàn, quella ragazza ».

Tornando verso l'Avana, Reinaldo pensava a un ritorno che aveva sentito spesso, tra i negri: « Per essere uomo non è necessario essere *abakuà*, ma per essere *abakuà* bisogna essere uomo ». Lo dicevano gli schiavi che avevano fondato la società segreta e continuavano a dirlo anche i figli degli schiavi. Quanto tempo ci sarebbe voluto per liberarsi completamente dalla schiavitù? In una scuola di partito, Reinaldo aveva saputo che Engels diceva: i figli degli schiavi, una volta liberi, non amano lavorare.

Erano sempre gli europei che giudicavano il mondo, ma forse aveva ragione l'*abuelita* e gli europei non avevano mai conosciuto la società delle donne. Almeno gli africani, questo l'avevano nel sangue e lui era un misto di africano e di europeo: qualcosa di più di un europeo, e anche di un semplice africano.

Saverio Tutino

Più che una curiosità

LA CARTELLA SEGRETA

del pittore SILVESTRI

JAMES JOYCE



secondo

SILVESTRI

Nel 1966 usciva postumo un breve saggio di Dario de Tuoni « Ricordo di Joyce a Trieste » per i tipi « All'Insegna del pesce d'Oro ».

In una lettera di Joyce pubblicata in quell'occasione si parla del pittore Silvestri. Chi era? Silvestri era nato a Venezia, figlio di un musicista girovago e lui stesso chitarrista, aveva seguito il padre attraverso l'Europa giungendo fino in Russia.

Per quanto affermasse il contrario, non avrebbe avuto educazione artistica accademica. Nel 1906, trovandosi a Parigi, si lasciò convincere ad andare a Trieste dove in breve tempo si fece una buona fama, in particolare con la tecnica del monotipo che seppe usare come pochi.

Prediligeva soggetti popolari, suonatori, povera gente, girovaghi (a lui ben noti) con vivacità e partecipazione. La particolare tecnica del monotipo lo aiutava a dare arguta freschezza anche ai ritratti il che dimostra una indiscutibile padronanza del mestiere.

Joyce conobbe Silvestri nel 1906 e nel 1914 quest'ultimo eseguì i ritratti ad olio di Joyce e di Nora Barnacle ... «la cui bellezza fisica tentai di tradurre in una figurazione pittorica»... come ebbe a scrivere più tardi l'artista.

Ma ci fu un altro ritratto di Joyce eseguito a monotipo da Silvestri nel 1920 ed è interessante leggere i ricordi del pittore su quella seduta:

«Irrequieto come era, non stava fermo un istante. Stavo già per rinunciare allorché mi balenò un'idea geniale: fargli seguire da uno specchio il processo creativo: dalla lastra bianca, con pennellate sapienti, veder sorgere come da un miracolo (questo nella di Lui ignoranza della tecnica pittorica) una forma umana. Come ipnotizzato non si mosse più sino alla fine del mio lavoro. Questo fu veramente il miracolo. Non credo di essere troppo lontano dal vero affermando che quel ritratto (se esiste ancora) è uno dei migliori da me eseguiti con quella difficile tecnica extemporanea»...

In quanto alla domanda di Joyce su Silvestri... «Dov'è e cosa è diventato?...» bisogna dire che l'artista andò via via, essendo privo di curiosità culturali, scivolando nel «genere» che tanto piaceva ad una certa borghesia triestina.

Secondo de Tuoni i ritratti si troverebbero in America a Baltimora. I disegni inediti che qui pubblichiamo provengono da quella che Silvestri (morto nel 1963) chiamava «la cartella segreta». E' interessante notare che uno di essi è sicuramente un appunto di ritratto di Joyce.

Sigfrido Maovaz

Egregio signor de Tuoni: Dopo un buon — o piuttosto — un cattivo quarto di secolo Le sarà certo una sorpresa ricevere questa mia lettera. Fatto sta che lessi tempo addietro un suo articolo su Morand e Valéry Larbaud e venerdì, scorso, essendo a Vichy (20 chilometri di qui) andai a rivedere il mio amico Larbaud al quale avevo a suo tempo inviato l'articolo. Egli mi incarica di ringraziarla della sua critica amichevole. Gli ho spiegato che noi si conosceva «in illo tempore» a Trieste. La signora Larbaud è genovese. Egli è stato molto ammalato da parecchi anni ma secondo me va ora per la buona strada.

16.5

Honour to the Peace.
J. Grand - le Ray
villiers
France

le 20 february 1960

Egypte m'ont dit que vous êtes un
homme - optimiste - un homme grand
et secoto. Je suis sûr que vous êtes
riche. Je vous envoie une lettre. Je suis
sûr que vous êtes un homme grand et
un homme grand. Je suis sûr que vous
êtes un homme grand et un homme grand.
Je suis sûr que vous êtes un homme grand
et un homme grand. Je suis sûr que vous
êtes un homme grand et un homme grand.
Je suis sûr que vous êtes un homme grand
et un homme grand. Je suis sûr que vous
êtes un homme grand et un homme grand.
Je suis sûr que vous êtes un homme grand
et un homme grand. Je suis sûr que vous
êtes un homme grand et un homme grand.

La prima parte della lettera di Joyce

Spero che Lei stia bene malgrado questo tempo che corre quando non zoppica. Mio fratello è sempre in Trieste, professore all'università. Io sono nonno di un nipotino che ha festeggiato il suo ottavo compleanno il 15 di questo mese. Ebbi di recente una lettera di Francini il quale è tornato al suo vecchio mestiere, l'insegnamento. E' maestro alla scuola dei padri « scolopi » a Firenze. E Tullio Silvestri? Dov'è e che cosa è diventato? Ho sempre quattro o cinque suoi quadri nel mio appartamento a Parigi. Era un buon pittore e anche una « bela macia » come si soleva dire.

Mando questa lettera per tramite del giornale nel quale
lessi il suo articolo e così spero che, se Dio vuole, Le giungerà
finalmente. Me lo faccia sapere, se crede, con un suo cenno
in riscontro all'indirizzo qui sopra.

SalutandoLa distintamente
mi segno di Lei

dev.mo
James Joyce

L'indirizzo era il seguente:
Hôtel de la Paix
S. Gérard-Le Puy
Allier
France



Tullio Silvestri, Ritratto del violinista Zafred
Nella pagina accanto la seconda parte della lettera
di Joyce a Dario de Tuoni

l'abbiamo in persona. E poi si è fatto molto
ammalato, ora però che non è più
né va ora per la buona strada.

Spesso che lui si ha una malgara
per le tempe che come fanno le
suppura. Tutto questo ed sempre si fa, si
ritorna all'indietro. Io sono un uomo
di un temperamento che ha perseguito di uno
tempo, campolevano di 15 in 20
anni. Ebbi ricorrendo a una donna di
la mia età di più di 10 anni al suo
ricordo nel 1888. Pochi giorni. E
in 150 alla 1000 anni proprio scoppiò
a suppurare. E tutto si è fatto? Non si
a la cosa si è venuta. Io sono sempre
quattro o cinque anni non si
e un opportuno a Parigi. In
un tempo si era al centro una bella
marche con la si salva via.

Un uomo con la statura in più
di un'ora del giorno nel quale
lui si è ha molto e così spesso che, in
modo, ha sempre più malato. Tutte le persone
sopra, e così, con un tuo come in risentito,
ad i due o tre giorni.

Salute con un altro tempo
in dopo a lui

o v

giugno 1890

non si tratta solo di cinema

“IL GERGO INQUIETO”?

QUALI SONO DUNQUE “I MODI”
DEL CINEMA SPERIMENTALE EUROPEO?

I DISPERIMENTALI ACHILLE e la TARTARUGA

*L'inquietudine delle lingue e degli idioletti,
la provocazione a ripensare tutti i linguaggi
rappresentativi e non: il primo film della
storia dell'umanità non è forse quello
che non fu mai girato da quel regista
di Elea che si chiamava Zenone?*

di Gianni TOTI



...« *Experimental* qualifie ce
qui n'a pas besoin de l'être...
mais ie propose de l'exclure
et de le garder,
en raturant ses douze lettres
(experimental), à la façon du cher
Derrida »...

DOMINIQUE NOGUEZ

(« *Eloge du cinéma
experimental* »

- Centre Georges Pompidou)



Dominique Noguez in un momento della ripresa di « *Tosca* » (1978)
Nella pagina precedente: « *jüm-jüm* » di Werner Nekes (1977).

1

... e qui, sperimentalmente, potremmo provare a dirlo
« empirimentale », il *cinema sperimentale* e tutto ciò che
allo stesso modo si definisce: tutte le arti insomma che si
limitano aggettivandosi, o lasciandosi così aggettivare. E'
curioso l'etimo combinatorio, il « vero » sintagmatico: dallo
stesso lemma greco, *péira* (cioffu « prova, tentativo, atto
rischioso, impresa ») — da cui il calco latino *periculum* 167

(sempre « prova, tentativo, rischio ») e il *periri* che corrisponde a *péirào* e *peiràzo* (tentar la prova) — l'*en* locativo l'*es* (*ex*) estrattivo durativo conclusivo (fuori) hanno estratto (non intratto) l'*esperto* dell'*esperire* (cioffosse dell'esperienza dell'esperimento) e l'*empiria* (ma non empirienza), l'*empirico* (ma non l'*espirico* e neppure l'*empirimentale* e l'*emperto*). Per cui oggi *empiria* si traduce *esperienza*, empirico è ciò che è *espirico*, e « i termini sono usati con grandissima inesattezza e confusi con numerose proposizioni, prassi e atteggiamenti ad essi connessi, e sono dunque ambigui; ma eliminarne l'ambiguità richiederebbe la rappresentazione inesatta dell'uso del termine » — avvertono i dizionari di filosofia, e dunque...

2

... e dunque « non bisogna eludere il senso etimologico di "sperimentale", attestato per la prima volta nel 1503 etc. », come ci consiglia lo stesso Dominique Noguez della epigrafe, e bisogna attraversarne le infiniguità e le derivazioni e le (in)definizioni, e infaccettarlo (non *es*-, questa volta almeno, o alpiù): *cinema non-rappresentativo* (irrappresentativo, anche?), *non-narrativo* (inenarrativo anche), *non-industriale* (esdustriale, diciamo?), *cinema-arte*, *cinema d'arte*, *cinema puro*, *integrale*, *assoluto*, *essenziale*, *cinema maledetto*, *cinema militante*, *personale*, *d'autore*, *da camera*, *individuale*, *cinema-poesia*, *cinema di poesia*, *cinema nuovo*, *giovane*, *indipendente*, *sotterraneo* (*underground* ciossarebbe ma perché non *overground*, ormai, o *esground*?) *parallelo*, *marginale*, *clandestino*, *fuggitivo*, *non-commerciale*, *incommerciale* (bi)le, *creativo*, *visionario*, *altro*, *differente*, *d'avanguardia*, *fuori-sistema*, (*esistemico*?), *perceptivo*, *percezionale*, *strutturale*, *disnarrazionale*, *analitico*, dei *film-makers*, *corporeale* (*body-movie*), *cin-etcet'era-e-sarà*...

3

Dunque la *perienza*, i film *perimentali* — e non solo i film, non solo il cinema. Anche se i giornali italiani, tutti attenti e intenti alle prodezze del cinema « cacciatore di cervi » e di ignobiltà che dovrebbero essere vietate, nonché

di « supermen » (*submen* ciossono) o *espermen*, non sembrano quasi essersene accorti, quest'anno a Genova la seconda edizione de « *Il gergo inquieto* » organizzata da Ester de Miro per iniziativa del Gruppo Cinema dell'Assessorato alla Cultura (Attilio Sartori assessore, ricordiamo) ha mostrato i « *Modi del cinema sperimentale europeo* », ha pubblicato un ricco catalogo di oltre cento ampie pagine, ha organizzato seminari e tavole rotonde etc. su una misura del « cervello sociale » che non è certo solo cinematografica o audiovisuale. Purtroppo è il *gergone* (dall'antico francese *jargon* da cui l'estratto *gergo*) che viene giudicato *inquieto* dall'Arci, dal Centro culturale francese Galliera, dal Goethe Institut, dalla Provincia di Genova e dal Sindacato Critici Cinematografici che hanno collaborato con Sartori, Bertieri, Garrè, Humouda, de Miro, Rossi e Sambonet allo sviluppo dell'iniziativa. E non si capisce ancora se anche questa « riduzione » della inquietudine al « dialetto, linguaggio corrotto, estralingua, parlar furbesco » etc. sia una delle causali del dis-inter-essere a questo cinema e a tutto ciò che si richiama alla nozione di sperimentazione. Certo, il *giargone* è una pietra detta « preziosa » e rara si fa la loquela che lo usa al posto della lingua (essa sì, inquieta) e dei linguaggi (essi sì, inquietati dalle linguaggerie e linguisterie dell'epoca). Si sa che « *La Bruyère a reproché à Molière d'avoir abusé du jargon, c'est à dire d'un langage particulier à certains milieux* », e noi rimproveriamo ai gerghinquietabili genovesi di aver confuso « le lingue speciali di classi, sette, mestieri e anche di gruppi dediti a delittuose attività che si prefiggono di favorire la intimità della comunicazione interna, di chiudere verso gli estranei, o anche le lingue tecniche, d'uso esoterico, disordinate e oscure » (definizioni dizionariate, anche queste) con la lingua e i linguaggi delle arti nelle loro entropiche condizioni attuali. Il fatto è che il *giargone*, o zircone trasparente, Matura o del Siam o di Ceylon, sfaccettato e brillante come un giacinto o *jargonce*, era già metagergale, e affascinava chi non voleva parlare a tutti. Ma gli sperimentazionisti non è che vogliano « parlare a tutti » o « comunicare con tutti »; non vogliono più farlo con i linguaggismi ipercodificati, e di

cadaverici sensi ormai impregnati, da cui oggi sono parlati gli uomini. Tutto qui. E non vuol dire che questo tutto sia poco. Solo che si tratta di gergoafasie, ma di *fanzie*, liberate e liberanti... Tutto, qui, appunto, l'errore inquietante del gergo culturale...

4

Transgerghiamo, allora. E andiamo a vedere se la sperimentazione della definizione sperimentale porta oltre i tentativi che aspirano, spesso, a restare tali, a non diventare esperienza, prova fatta da oltrapassare. Perché il dubbio sugli sperimentatori che così si definiscono (ciossarebbe in rapporto al proprio contrario o di coloro che non sperimentano ma vanno sul sicuro empirico, di cui sono empertamente esperti, periti) è proprio questo: che si tengano all'esperimento, facciano esperimenti, sempre dentro, o fuori (è lo stesso) di un'area di avanti-sguardo istituzionalizzata, diversificata per principio dall'area totale delle arti come se le arti fossero il grosso di un esercito di cui alcuni esploratori sono i permanenti avanguardanti...

E allora gli equivoci non finiscono più, anzi ricominciano sempre. Le avanguardie si perpetuano come se non fossero anch'esse un reparto della grande fabbrica totalizzata e ormai unica dei linguaggi di scambio e tutta la « questione cinematografica » si risolvesse nella sperimentazione di diverse velocità percettive, di intermittences (*pas du coeur mais du clignotement de l'oeil*), il computer diventasse la nuova obbligata apparecchiatura del cineteleasta e, alla fine, perché no, di tutti gli altri-asti. Saremmo allora alla « programmazione » della ricerca sperimentale, di nuovo alla macchinazione totale e via così, « Jum-jum » e orgasmusicinema...

E' vero che il cinema industriale esegue un programma e lo ripete all'infinito ma certi em-esperimentatori si propongono di partire da un programma e di tentare tutte le possibilità, variazioni e operazioni complesse, seriali dunque, come se le variazioni sul/con tema, le marce percettive, le riduzioni all'unità minima audiovisuale o fotogramma etc. non finissero per apparentarsi essi pure alla ripetizione di
170 un programma; e in fondo non finissero così in una nuova

lusione proprio mentre ci si in-lude di essere usciti *de-lusione*.
E allora il gioco è fatto, ancora una volta?

5

Alla lingua omogenea del « cinema rappresentativo » si oppone dunque l'eterogeneità del « cinema altro »? Con lo scatenamento di quelle strane indefinibili masse di energia psichica ad alta velocità di cui parlava Claudine Eyzykman? Con la discontinuità articolata di Kubelka? O con la discontinuità-alternanza del livello tecnologico del cinema di cui Guy Fihman? Nell'al di là dalla latitudine-linearità, ciossarebbe nella circolarità-spessore che si annuncia fuori dalle coordinate cartesiane e a cui si riferiscono in diversi « modi » (anche di produzione) le prove di Zwartjes, di Lebrat, di Nekes, de Nooijer, Hein, etc.? La nuova concettualizzazione si fa anch'essa sperimentalistica, entra in zone misticistiche, parametafisiche, o ipertecnologistiche, neomitificatrici. Si pretende o si spera di non far più cinema cinematografico — mobile scrittura — e non più quindi di realizzare iscrizioni nel movimento, ma di annullarlo, il movimento, di produrre mobilità psichica, non fisica, fuori dal movimento, annullando proprio ciò che utilizza il movimento, in un divenire qualitativo della espercezione, superando i criteriali spazio-tempo per sovrapporre informazioni sensoriali nel loro spessore, contraddicendo la dizione e la sua contranza, lavorando sugli intervalli macchinali, interstizi, intercapedini, intertrigini, espoetigini. « Perché quelli sono gli strumenti dell'artista »...

6

La provocazione a ri-pensare e ri-pendere tutto è forte — chi non lo riconosce è pervaso dall'ottusa acuzie dell'ossimoro: non può che tacere di ciò di cui non può parlare (come invece hanno fatto quanti si sono rotondamente attavolati per parlare di una piccola frazione di vistascollato, riducendo tutto ad abbacinata noia). Ma certo, quando Fihman paradossa sul primo film dell'umanità e cioè « *La corsa di Achille e della tartaruga* », per la regia di Zenone di Elea sulla base della motivazione parmenidea che la sola realtà è quella dell'essere immutabile, mentre



irreali sono la pluralità e il movimento — e dunque il cinema — al di là del sorriso, il tarlo della corriflessione si insinua subito. L'*acinèma* non è solo una ipotesi, o una battuta. I *sensi artificiali* sono tutti ripensabili come *anti-sensi* e *plus-sensi* e *sensi-spie*. Il cinema dà l'illusione del movimento ma non si muove, non è movimento: lo spettatore-credente crea l'illusione della sequenza nell'intermittenza degli immoti, può battersi dunque contro la divina causalità, dividendo l'indivisibile, ripetendo l'irripetibile, rimando nuove regole di visione e sonanza. « Se volete messaggi dal cinema rivolgetevi alla Western Union », ironizzava Samuel Goldwin: è l'agenzia telegrafica che vi fornirà informazioni sul mondo e sui suoi eventi. Al cinema e, in generale, alle arti, chiedete altro... E va bene, si capisce, d'accordo. Ma quando anche la sperimentazione si convenzionalizza e l'imprevedibile è prevedibile e diventa dunque contiguo e non contraddittorio alla/della grande convenzione artifatturiera, la trasgressione trasgredisce anche se stessa, si fa norma, il serpente si morde la coda, autofagicamente e scompare: resta forse nell'aria il suo sorriso biforcuto...

7

Effetto di cerebranza: alla fine il rischio, non sperimentale ma da esperimento programmabile, appare come la glorificazione dell'estremo tecnologismo finto artigianato, cioè del *lavoro astratto* ancora una volta vincente sul *lavoro concreto*. « I computers finiscono per immagazzinare anche le immagini — non si illuda Klaus Wiborny — e le "immagini della perduta parola" diventano "parole della perduta immagine": proprio *Word of the last Pictures*... Non siamo *oltre* ma *fuori* o *contro*, ancora. Gli sperimentisti confermano la totalità produttiva del capitale che fabbrica ormai dappertutto e dapperniente la propria eternizzante immagine. E' anche questo un sintomo nevrotico dell'agonia delle forme rappresentative della classe autoproprietaria. La decomposizione non si mobilscrive come invece la morte. Siamo davanti a rifilmazione, lappoleggiamento palpebrale, unità linguistica minima che si fissa intermittenemente ed eternamente. Forse è vero: il cinema non è un'arte in più, ma il fondamento

possibile di una nuova riflessione su tutto il sociale-cerebrale. La complessità psichica esce facilmente dalla misura della complessità cinematografica ormai totalmente esplorata nella finita produzione delle forme, audiovisuali anche. Fra tanti nervosi idioletti inquietanti, e la totalità chiusa delle immagini prodotte nelle serie concrete e astratte, programmate e calcolate, (dis)appare l'*inimmaginabile* che resiste oltre la morte del senso e il limite dei linguaggi. La forma agonica è ancora *in-lusione*, è l'illusione. L'avanguardia perenta e viva solo della propria morte è la *de-lusione*. Ma se ci si avventa, come vuole Ludwig-Witt, contro il muro del linguaggio ci si trova mossi *ad-lusionem*, si allude all'incinemabile come all'indicibile. L'*oltre-cinema* è forse lontanovisionante. Non dunque l'illusione di laboratori dei linguaggi (l'illusione delle nuove forme e delle loro cadaverità) attivato con linguaggi da laboratorio (la delusione delle ultimistiche avanguardie) ma l'oltrelaboratorio, la scommessa di una produzione di modi di produzione astratto-concreti, (cioè l'allusione a/di nuovi rapporti sociali, poesificanti, poetici-panti, delle « elette paroletarie »...

8

Si potrebbe forse concludere, per ora, che la *sperimentazione falsa* è quella che si fa solo per ragioni teoriche, motivazioni precostituite, volontarie, programmate (dunque contenute già nei contenitori delle forme irrimediabili) è in sostanza quella che si autodefinisce in rapporto al proprio contrario per cui l'effetto di servitù conferma la dominanza mortale. E che la *sperimentazione vera* potrebbe definirsi come quella che non si autodefinisce (beffandosi di questa stessa contraddizione), che si fa cioè per razionali irragioni poetiche, improgrammabili, oltre la programmazione però, ignorandone solo l'ignoranza. Ma, basta? In una dissociazione come la nostra in cui, per esemplificare con la fabbrica più grande di autoimago — la televisione —, al *Settore Sperimentali* si sostituisce la *Direzione Ricerca e Sperimentazione Programmi* (palinsestualmente si capisce ma nel fuori-palinsesto) e non si ricerca e non si sperimenta se non ciò che non deve « cedere il passo a velleitarie manifestazioni

di avanguardismo e di sperimentalismo » (come si legge persino nella proposta elaborata dalla Terza ReteTelevisiva della RAI), in una dissocietà come questa la confusione deve ancora agguerrirsi. La stessa libertà mentale è in pericolo quando i funzionari ultrafungibili di questa fabbrica di fabbriche culturali giudicano e mandano collottizzando trans-professionalmente, tecnologicamente, paraculturalmente e metartisticamente, sulla base delle proprie idiosincrasie, presunzioni e arroganze di piccoli poteri, pediseguendo le istruzioni per l'uso palinsestuale del povero cerebellino...

Ma di questo « *oltre* » si parlerà *oltre*. Per ora disperimentiamo. I *disper(iment)atori* ancora una volta si rimettono a « provare », liberandosi dalle false speranze e dalle programmate certezze. Ciò che impropriamente chiamiamo ancora, per comodità e pigrizia mentale, sperimentazione, sta molto probabilmente fuori dell'istituzione, della stipulazione linguistica e del reparto « sperimentale » così male detto. Ma *silent is cry* — è stato ripetuto anche ai ge(o)rgofili inquieti da

Johannes de Silentio



« Living » di Frans Zwartjes



Gustavo Francalancia

APPUNTI PER GUSTAVO FRANCALANCIA

di Antonello TROMBADORI

1. — « Libando andiam come pittor-poeti »: è sicuramente un verso di Vittorio Alfieri che viaggiava in legno o a cavallo nella campagna senese, non riesco più a ricordare di quale sonetto fa parte e sono anni che mi rompo la testa per rintracciarlo. Il quesito si fa più acuto ogni volta che mi imbatto in un « pittor-poeta », una figura che ai tempi dell'Alfieri non esisteva perché i pittori di « vedute », dai più grandi dell'inizio del Seicento, come Claude Lorraine, ai minori della fine del Settecento, come Anesi o Labbruzzi, approdavano alla « poesia » della pittura senza mescolare alla pittura la poesia vera e propria, quella delle parole, dei nomi. « Pittor-poeta » è sicuramente Gustavo Francalancia, o, almeno, cerca di esserlo. Alfieri guardava più in là del suo tempo. Intravedeva quella particolare posizione del pittore di fronte alla natura che meglio non si potrebbe definire se non col gergo del cinematografo: una posizione soggettiva, una « soggettiva », appunto, della macchina da presa. Che è il nuovo modo di intendere la « veduta » dagli Impressionisti in poi. Vale a dire dalla invenzione della fotografia in poi, che, a differenza di quanto teorizzò, ad esempio, Lionello Venturi, lungi dall'avere spinto la figurazione ad allontanarsi dai doveri della riproduzione oggettiva dettò condizioni ai pittori per diventare di quella riproduzione più rigorosi e approfonditi manufattori. Una mano « soggettivamente » arricchita di ulteriori supplementi di verità e per nulla affatto autorizzata ad andarsene in cerca di astrazioni accademiche. Certo, e Gustavo Francalancia mostra di ben saperlo « quell'ulteriore supplemento di verità » non è cosa da nulla: non basta, lo si era già detto nel passato, limitarsi al contorno delle cose e alla loro plausibile o fantasticata coloritura. Occorre andare al « disegno » di esse 177



che è struttura di forma-colore. Figuriamoci oggi che la maniera stessa di attenersi al contorno delle cose è divenuto desueto esercizio e di difficile frequentazione a causa del grave imbarbarimento che i mezzi della visione figurale hanno subito nell'ultimo trentennio!

2. — Gustavo Franchalancia si è avventurato tutto solo sul cammino minato dei « pittor-poeti ». E dico la verità che ogni volta che mi imbatto in una sua tela di veduta, di paesaggio e di natura morta, sono inizialmente preso dal dubbio di trovarmi di fronte più alla superflua spinta di un passato « figurativo », duro a morire, che alle manifestazioni di quella ardua ricerca della quale ho parlato. Ma come potrebbe non darsi luogo a dubbio? Anzi l'insorgere del dubbio sta a confermare che l'opera di Gustavo Franchalancia non appartiene a « nulla accademia » e che è appunto il risultato di una ricerca nella quale si mescolano passato e

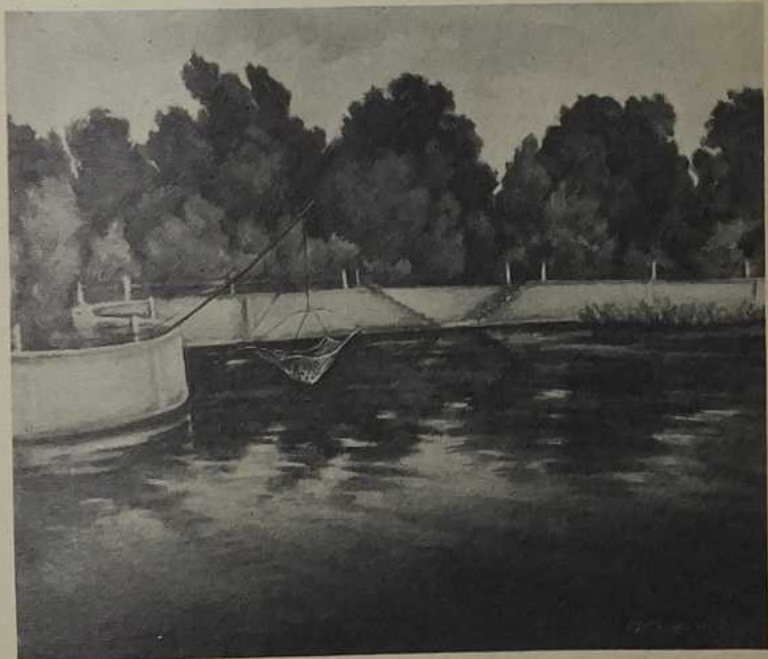
presente, valori noti e valori inesplorati, momenti di riflessione sullo stile lungo la storia dell'arte e momenti di totale abbandono alla spontaneità inedita del « pittor-poeta » che, come diceva Alfieri liba nella « veduta » senza rimanerne prigioniero e anzi, quasi fuggendola, se la trascina dietro a brandelli così come a brandelli in sé compiuti, tanti fotogrammi, nell'occhio era penetrata fino alla formulazione della sua nomenclatura: foglie, rami, alberi, colline, case, strade...

Quest'ultimo nome, direi, le strade, la strada, sembra essere il nome e l'immagine guida di Gustavo Francalancia. Egli conduce per mano l'occhio, lo sguardo stesso, lungo le strade che partono da un punto imprecisato nell'interno dell'animo e sfociano nell'immagine dilatata sulla tela invitandoli a non soffermarsi nei limiti della « veduta », ad andare oltre seguendo altre strade che di lì prendono forma ancora incerte, verso anonimi approdi, forse senza approdo, mai.



3. — Un critico acuto, Dario Micacchi, ha scritto che, semmai, il limite della pittura di Gustavo Francelancia è da indicarsi in una certa « timidezza formale nei confronti del motivo naturale, come se la scoperta di una grandezza imprevista della natura la frenasse ». L'osservazione è esatta per quanto concerne lo stile, meno, credo, per le cause. Vi è un freno, è vero, un'arresto forse, nello stile di Gustavo Francelancia quando si tratta di fissare sulla tela non soltanto l'oggettività figurativa delle cose ma quella loro presenza mobile come di una strada che va, che dilaga, che scompare verso altri approdi. Non è tanto, però, lo sgomento per la scoperta di « grandezze impreviste » che turba e rende timida la mano del « pittore » non permettendogli a volte di seguire il « poeta » ma piuttosto, a mio avviso, il mancato inoltrarsi di Gustavo Francelancia al fondo del suo stesso preesistente sgomento, della sua tormentata ricerca di serenità. Al fondo di essi vi sono per il « pittor-poeta » richieste di stile alle quali egli non ha ancora portato tutta l'attenzione necessaria. Sono le stesse richieste di stile che si erano fatte sentire come un tuono anche presso quei pittori ai quali Gustavo Francelancia mostra di sentirsi più legato: i pittori della « veduta » operanti a Roma negli anni '20 e '30, da suo padre, Riccardo, a mio padre, Francesco, da Socrate a Donghi. Un tuono che indica l'urgere di un'altra dimensione oltre quella della chiara pittura dei « valori » senza ombre, senza lumi, che non siano del puro uso del colore: la dimensione d'un tempo senza data, di un racconto senza conclusione.

4. — E tuttavia una chiara pittura dei « valori » senza ombre, senza lumi, che non siano del puro uso del colore e già di per sé stessa un approdo singolare in Gustavo Francelancia. A volte ancora questa pittura rimane nelle sue tele espressa solo a metà. Accade quando la facilità descrittiva e riproduttiva del disegno gli prende la mano e i particolari prevalgono sulla sintesi, pur se si tratta di particolari guardati con delicato amore e quasi stupefatto abbandono. Ma quando la descrizione e la riproduzione si arrestano al punto giusto,



in quella luce nuova che è soltanto della pittura e non più dell'ambiente, allora delicatezza e stupore divengono protagonisti divorando dall'interno le cose e animandola di quella poesia del tempo senza data, del racconto senza conclusione, che Gustavo Francalancia rincorre inerpicandosi ogni dì su antichi e nuovi sentieri. Nascono così i suoi quadri quasi senza confini, interamente impaginati dall'immagine, finestre dentro una finestra, specchi dentro uno specchio, strade dentro altre strade, silenzi dentro altri silenzi.

Antonello Trombadori

GUSTAVO FRANCALANCIA (Roma, 1921) ha cominciato ad esporre attorno agli anni sessanta in una serie di mostre nazionali, facendosi notare dalla critica per una pittura attentamente elaborata rivolta ad una trasfigurazione poetica della realtà. Le sue opere venivano fra l'altro presentate in varie manifestazioni, dal « Maggio » di Bari alla « Rassegna Nazionale dell'Autostrada del Sole », nonché alla VIII Quadriennale d'Arte di Roma e nelle varie edizioni della « Mostra degli Artisti di Roma e del Lazio ».

Nelle « personali » che sono state allestite alle gallerie d'arte « S. Vidal » di Venezia (1961), « Astrolabio » (1969), « Santoro » (1974), « Esse » (1975) di Roma ha avuto modo di delineare un vasto panorama della sua migliore produzione, realizzata, come ha avuto mododi rilevare Libero Bigiaretti, « con un'amorosa e vigorosa ricerca delle strutture portanti e delle differenziazioni materiche, con un sentimento plastico che esalta i valori di un fogliame o di una parete rocciosa ».

Nella recente mostra al « Centro d'arte La Barcaccia » di Roma (1978) l'artista ha avuto modo di dispiegare una selezionata scelta di paesaggi e composizioni caratterizzati da una più essenziale resa « figurale » di valori significanti, in cui « la natura non è più uno spettacolo da contemplare, ma lo specchio dell'umana coscienza ». In questa direzione di lavoro l'artista è oggi particolarmente impegnato a fissare in immagini evocative itinerari che possono definirsi

182 « gli approdi del nostro sentimento interiore ».

Neorubrica dell'arrossore (recus-procus)

DIURNOLA

NOTTOLA

epigraffi tristici impolitici etc. e homo



O SI VUOL DAVVERO FINGERE DI CREDERE...?

(Dedicato affettuosamente a RUGGERO GUARINI,
dopo la lettura dell'articolo pubblicato su « Il Messaggero »
del 13 marzo, intitolato: « Sull'uso del libro
di Nello Ajello sugli intellettuali e il PCI - L'ostacolo
e il monumento, e il « loidoros ludus »
della pericope che, cleuasmaticamente, comincia così:
" O si vuol davvero fingere di credere che Asor Rosa sia
un nuovo Gramsci, Giancarlo Ferretti un Borghese,
Sanguineti un Savinio e Gianni Toti il nostro Ezra
Pound?... " »).

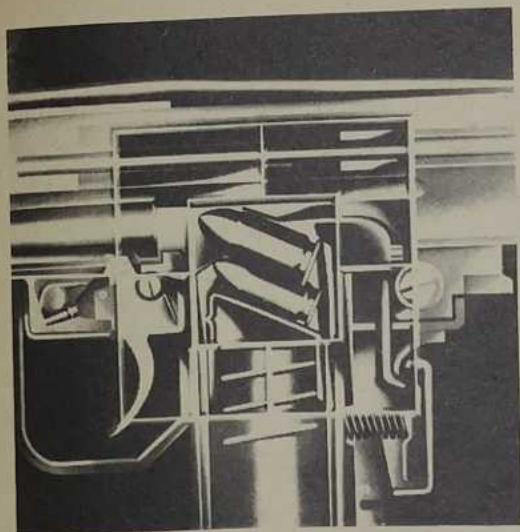
Nihil obsta(t)culo et
monimentionae tradurrei però
imPOUNDerrabile il Toti
e inGUARINIBile l'ex
che un giorno — diurnola
nottola — sarà ex-anti-
comunista anche perché
lascerà le sue P.C.nerie

.. « O si vuol davvero fingere
di credere che Guarini
sia il nostro Kappa kRaus?... »

or non è guarini che
guarini waigaro avverbio
era molto e gaiva guaiva
vagiva il guaio è che
guai/ole/va e c'era talvolta
che lo schiamavano — amici! —
lo Scappuccetto Rosso
e franco ma bardo longo
tigrotto della malizia
cartacetaceo di cetio
non più di classe ma astratto
da coire coandante però
con chi iva con
chi non era certo il nostro W
Alter Maljamin fors'era
soltanto Squarquoio —

un errorista che cerca
la sua ti errorizzato
da se stesso ma chi
son io si chiede chi
amatemi Rismaele...

ma nessuno lo chi
ama qui in Nessunéa
ricordialmente irri
cordandolo ricordiov
a scolare ricordiospasm
odie ricordialgico del suo
P.C.I.no irrivoluzion
eristico anche irrivulvol
azionariato della dittatura
nella sua *bürgerlich gesellschaft*...



Silvano Spaccesi,
Studio di capitello
per un arredamento
moderno - 1974

monimentale ora e mai
politicoltivatore indiretto —
Ahi! degger che gli facesti
a questo penultimuomo
già troppo Croce-fisso
e poi gramscientificattivo?
Nietzschevò! perché no?
or non è più guari
ni-etzsche homo
logante galateologo

« ...o si vuol daffalso fingere
di credere che Ezra Pound
sia il nostro Gianni Toti?... »

Io non darei un pound
bucato per tal Don Chisciocco
che finga di credere che
« la schiuma dell'infinito »
sia la buona infinità...
— diglielo tu Georg
Wilhelm Friedrich! e poi
gute aufhebung così
non sia!

PER UN RIMPicciolimento

(dedicato confettuosamente, a Gian Luigi Piccioli dopo l'arrivo di « Sveva, — tumulti passioni utopie dell'età feudale in un grande romanzo storico » — appena uscito presso Narrativa Rusconi e malinconie annesse e sconnesse).

Si è rimPICCIOLito *le feu*
dale histor Jean Louis Les Petits
fra il lusco e il rusco fra il guercio
e il pugnitosco fra il mollusconi
e il lambrusconi dall'alto tedesco
antico cruse viandato ormai
in crusconia raddoppiamento di
Kakkania con tre kappa ovvero
offalso in Cianciafrusconia
in quel quando corrusconiano
cozzano con-le-corna e splendono così
e gli prurusciano poi

ПОЗДРАВ КОМУНИСТИМА

У част
XI конгреса СКЈ
VIII конгреса СКС
XVI изборне конференције СКВ



la lepra allitteraturaria? sfiguriamoci!
al leprotto sauro allegrotto dedicato
ai labbrosi or non è guari
bile neppur lui che
diseditoriunito in bilogia
fu dal *Borgès-e-Ferretti*...

con lo Pseudo Girolamo dunque col Cassio
d'oro Alculino Rabano Mauro Ratramno
Inpfausto JohanFranzen Indrieu La Rocchetta,
Incmaro Godi e Scalco il vero sPicciolo
sindacògrafo un tempo ora graffiato
sapientia insanienti inerti arti
tacent cum clamant così ossimorendo
in Aerusconia tellure
irrivulvoluzionaristerici

exit — e io lo cancrillo
delle segrete carte scoperte —
e inanisce se l'editor non olet
l'anima dei trattati dell'anima
contrattati controttualmente si
carpisce quest'è proprio una
significattiveria
amicompagni per woi
congiustiziati adesso
dai corrusconicòfagi

v adiositos a los adioses
Gran Lui g. P.C.oli(m)

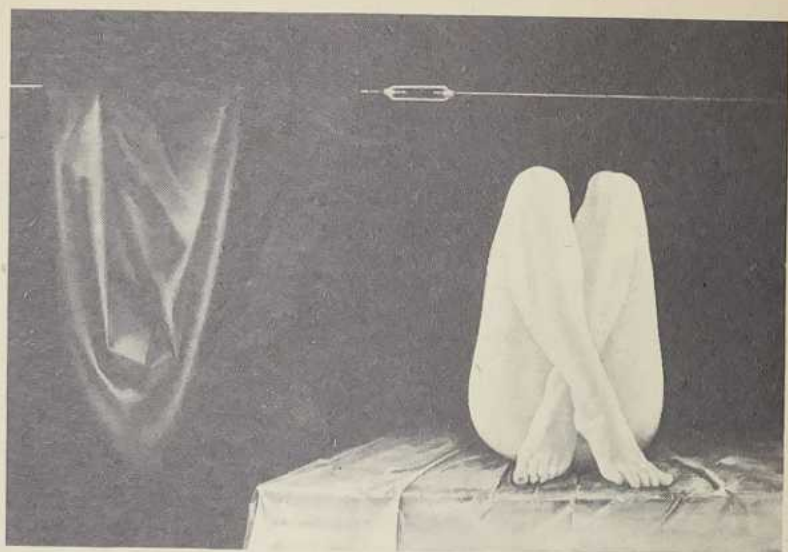
Ostrakidermo

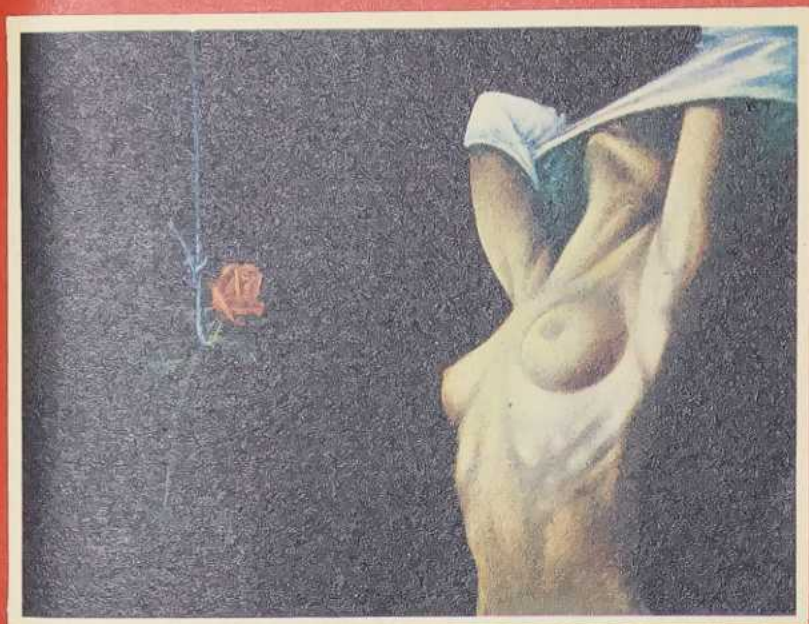
LA CITAZIONE PERVERSA

... e Gianni Toti il nostro
Erra Pound ...

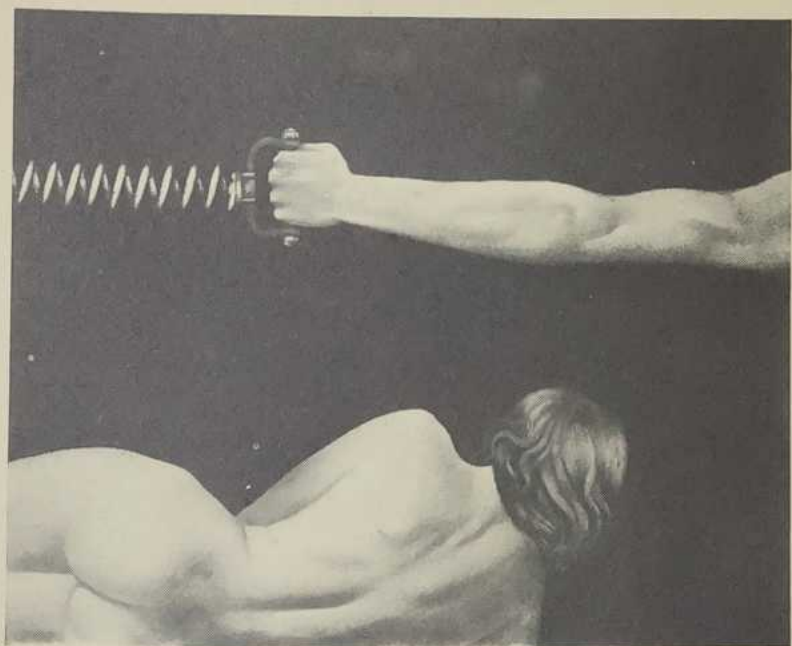
RUGGERO GUARINI

(“IL MESSAGGERO” - 13 marzo 1979)





CARTE SCOPERTE



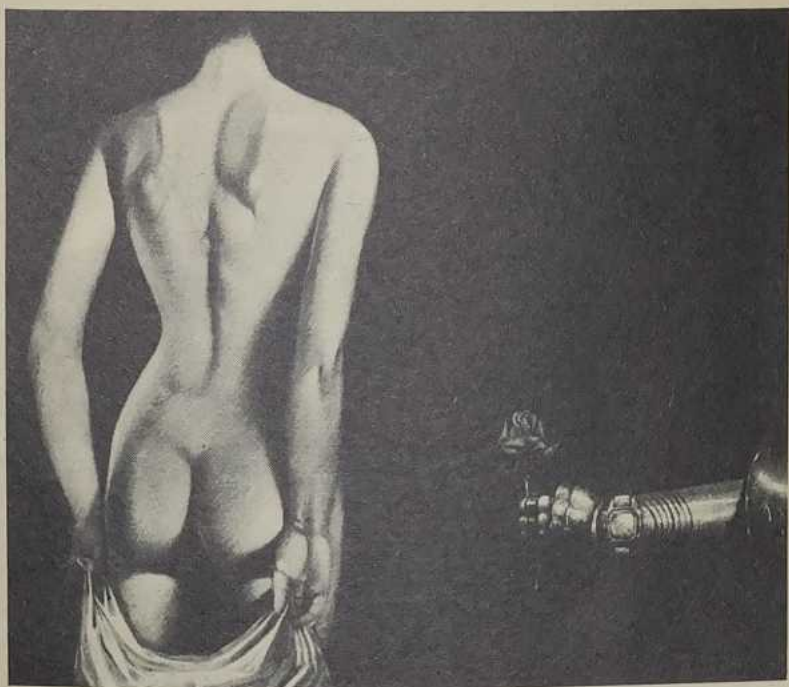
LE IMPROBABILI CERTEZZE DI Carmelo FODARO

di Massimo RIPOSATI

Sempre, nei grandi rivolgimenti storici dell'arte, gli elementi di novità, i nuovi portati ideologici, sono l'espressione di radicali trasformazioni delle proprie esperienze riaffermate attraverso schemi di immagine e pattern visuali di quella società in quel momento storico.

Differenti tradizioni nazionali, diverse culture, inevitabilmente conducono poi ad un « vivere » in modo dissimile le stesse condizioni storiche.





Carmelo Fodaro, pur consapevole delle contraddizioni di ogni sviluppo sociale, riassume le sue tensioni interne e le enuncia in un mondo pittorico completamente reinventato, dove l'influenza decisiva è l'evoluzione di un gusto che ripiega verso il formale, il prezioso, la raffinata finzione, con componenti di singolare estetica, accenti di lirico esotismo, nella riproposta di un « respiro » pittorico di classica estensione e di magico accento.

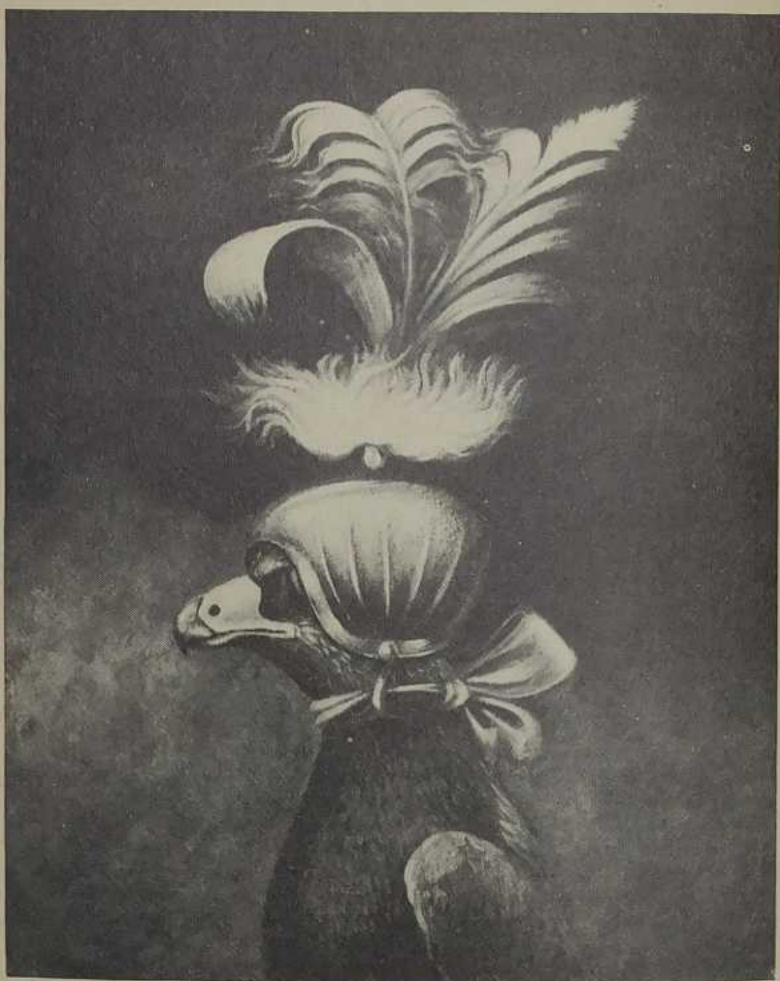
Mentre si fermano i sussulti e le inquietitudini delle forme, i silenzi crescono fino al declinare della luce; si alza il sipario sulla rappresentazione mitica della irrealtà: lucidi automi, maschere di se stessi, ci porgono la loro artificiosa esistenza; una finzione scenica consapevole ed attenta, per il gioco irrepresentabile ed ambiguo del non-sense, dell'evidenza fuori-da-se: freno che blocca nei sacchi della mistificazione le ansie e la dinamica erom-pente dei personaggi.

Il falcone. Isolato, perverso, scontroso valletto e signo-

re, seviziatore lucido, elegante, raffinato, vanitoso, vuoto e vanesio, scaltro e feroce, distinto, distintivo, coccarda, puntaspilli, puntaottoni, lucenti, ammiccanti, riflessi e riflettenti, riflettori, del vuoto, nel buio: la mente aguzza, il becco, la vista, celata da maschere pesanti, un cimitero, cimitero di occhi, di piume, spiumanti, spumeggianti, itridenti, compiacenti, confacenti per l'uomo. E per la donna, svestita, svestente-si, signora e s'ignora, sopita, sognata e sparita, sgranata, dischiusa, protesa, inarcata, ferita, ferente e of/ferente; un'offerta fertile di improbabili certezze.

Massimo Riposati





Una grafopoetica itineranza

ORIGINALI e GRAFEMI

dalla
NASCITA
della
POESIA

*La Mostra di Pignotti e il numero
di LETTERA sulla grafica italiana:
due metaproposte per "darsi una mossa"*

Due grafemi, chiamiamoli così (altri direbbero «totèmi») di Gianni Toti l'uno — cadaverità — è tratto dal Quaderno numero 4 di «Lettera», (la bella, originale, forse unica nel suo non-genere, rivista che Spartaco Gamberini ha creato all'University College di Cardiff con poche centinaia di scelti «addetti ai lavori») — proprio così: l'eletta è il proletariato — nel pianetale e quale, in Europa e non solo) e, dunque, si può intendere quale singrafia della «Grafica Italiana» e, meglio, «Poesia (e) grafica italiana» come si intitola il container-ivista questa volta, fra le «situazioni visuali che esaltano insieme l'ordine della scrittura e la sua trasgressione, come nei casi di Mirella Bentivoglio, Marilla Battilana, Flavio Ermini, Nino Majellaro, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Adriano Spatola, Gianni Toti, Franco Verdi» — per ripetere qualche riga della presentazione di Franco Verdi, appunto, e Domenico Cara (si tenga conto degli altri numerosi nomi di poetografisti di questo numero di «Lettera»: citiamo a caso Renzo Vespignani, Renzo Margonari, Remo Brin-



nella foto da sinistra: Alfio Fiorentino, Lamberto Pignotti, Silvia Batisti, Mariella Bettarini (di spalle), Riccardo Boccacci e di profilo Attilio Lolini
14 gennaio 1979 - Firenze - inaugurazione mostra « ORIGINALI » presso la Biblioteca Comunale Culturale

disi, Ibtahim Kodra, Valeriano Trubbiani, Giovanni Meloni, Cesare Peverelli, Luigi Veronesi, Concetto Pozzati, Giulia Niccolai, Alfio Fiorentino etc). L'altro poetografema — Poetorribile — non dovrebbe invece indefinirsi così perché è in realtà ex-tratto da « Originali », la raccolta di manoscritti di poeti d'oggi realizzata da Lamberto Pignotti e presentata alla Biblioteca Comunale Centrale di Firenze a metà gennaio in una mostra patrocinata dal Sindaco Nazionale Scrittori, dalla Giunta Regionale Toscana e dal Comune di Firenze (mostra fortunatissima che da marzo è passata a Palazzo Braschi in Roma con un altro titolo, « Nascita della Poesia » e itinererà poi, con tutti questi documenti di primaria scrittura letteraria, un pò per tutta Italia).

Perché pubblichiamo dunque questi due disegni, o grafèsi od originali o chi saprebbe altrimenti definirli? Non certo perché siano grafotèmi ma perché nella loro pluriguità testimoniano di un'area nuova di operazioni empirimentali (o estraperimentali etc., tralasciando la non più ambigua ma equivoca ignozione di « sperimentali ») che oltrepassa la sfera della « poesia visuale » e della « visiopoesia » per documentarsi com'è, poetografè ma poesia grafica, grafica poetica, com-

POETORRIBILE! —

Una torre d'avorio?
Un castello d'avorio!

Un castello d'avorio?
Una città d'avorio!

Una città d'avorio?
Un continente d'avorio!

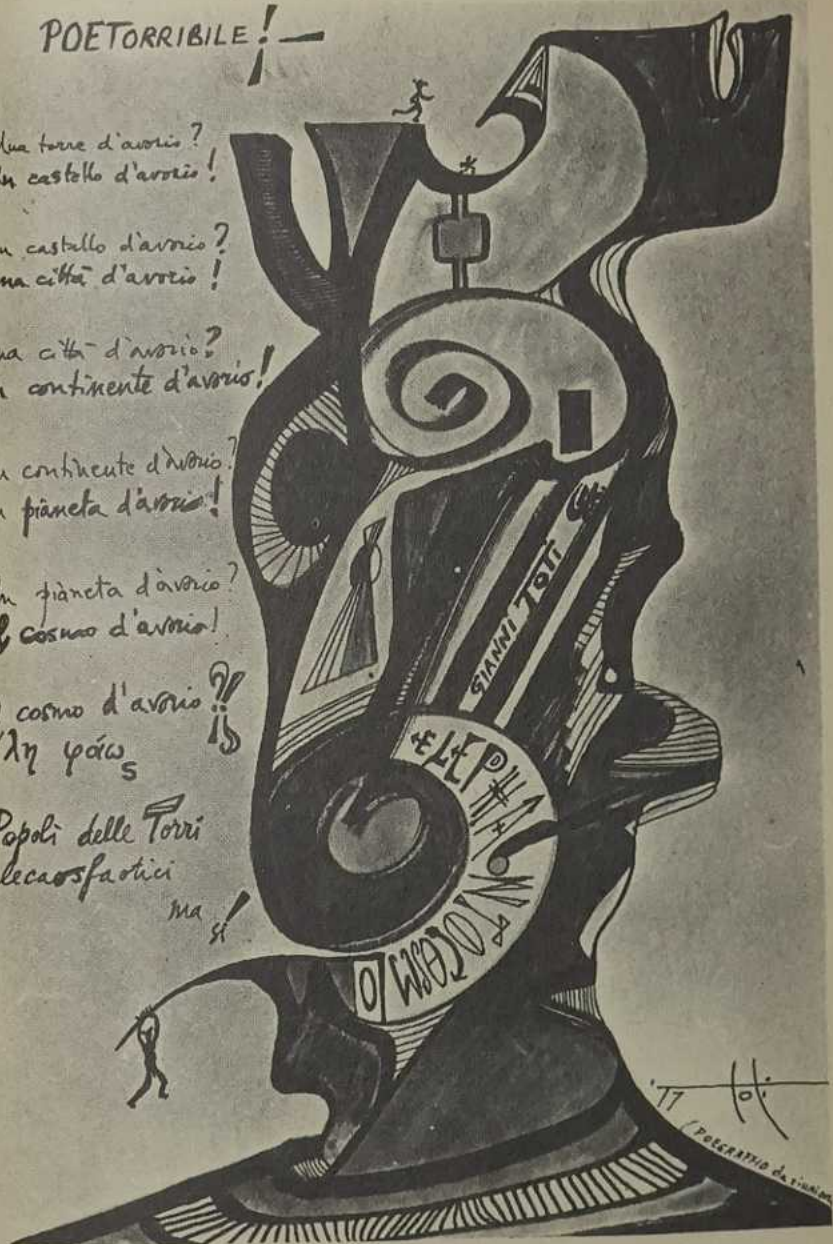
Un continente d'avorio?
Un pianeta d'avorio!

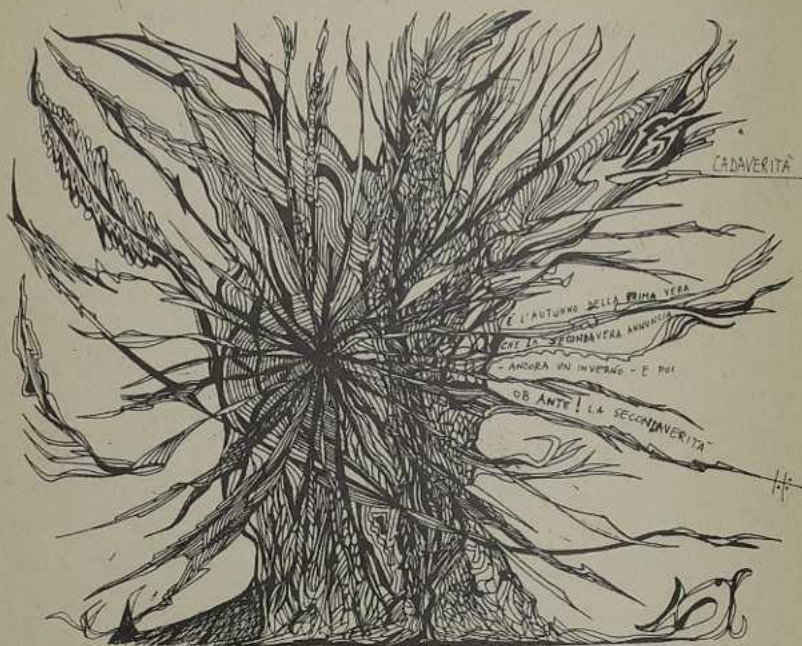
Un pianeta d'avorio?
Il cosmo d'avorio!

Il cosmo d'avorio?
ἔλη ποῦς

Popoli delle Torri
elecaosfatici

ma!





binatoria ars artium verbi et descriptionis, scriptio ed descriptio etc.
(per abusare anche noi di grecorum et latinorum).

Non da teorizzarsi oltre, si capisce, proprio per l'infinigua ultronea plurivalenza. Curioso e da segnalare piuttosto il fatto che i giornali, nel dare notizia delle manifestazioni, abbiano in prevalenza scelto per la riproduzione il totèma (da « Il Messaggero » a « La Repubblica » etc). Forse per l'evidenza combinata del segno grafico e della scrittura poetica: segni dei tempi, anche questi, in fondinfondo...

Il secondo libro di poesia di LUIGI FONTANELLA

SPARENZE TRA VITA E LINGUA

del PROFETA di SABBIA

di Fabio DOPLICHER

E' trasparente l'esistenza, oppure il filtro della poesia che di luogo in luogo costringe chi la pratica ad aggiustare una seconda capacità di vedere, sospesa fra l'immaginazione e la razionalità? «... i pesci trasparenti inseguono / i mantelli azzurri che il vento / ha spinto nel fondo». Così si esprime Luigi Fontanella, con immagini che colpiscono per il loro movimento, per le doti di vibrazione cromatica che contengono, in questo suo secondo volume di poesia (L. Fontanella, **La vita trasparente**, Venezia, per « i nuovi tipi » della Pier Luigi Rebello, 1978).

Questo discorso si apre, per tensioni e arricchimenti, a un naturale sviluppo su quel versante poetico della scansione dei ritmi, collegata alla sequenza, sempre precisa, significativa dell'immagine, che sul « testo » incentra le proprie energie, le proprie capacità di progredire e di far progredire un'arte poetica, che è personalissima, ma attivamente inserita nelle situazioni, nei tempi, negli spazi, che ci hanno « scelto » precari figli adottivi di un'epoca che incomincia finalmente ad **aver paura** della poesia. « O soffocare le voci sgorgifangosi / dove il dio mitra non presenta nuovi alfabeti sordo-cieco com'è diventato ».

Qual è l'ultimo gioco concesso al poeta? Non certo, per Fontanella, quello di costruire opere

provvisorie, quei sondaggi poetici-letterari, che riescono solo a dimostrare il vuoto, oppure il punto estremo di una ricerca che ripropone ciò che sta già « dentro le mura », dai cascami romantici, ai bianchi, rinsaviti fantasmi delle avanguardie. Invece, con **La vita trasparente**, il poeta rivendica il proprio concetto di viaggio; la poesia è una riflessione, che nei significati della parola (non dati, ma, in Fontanella, **stati attivi** della creatività poetica) risolve le proprie capacità di intervento: una poesia alternativa ma consapevole del tempo nostro, del bisogno di costruire, caratteristico delle grandi carestie.

Fra il « testo » e il suo fascino, che Fontanella, come ogni vero poeta, dichiara (« il cieco, profeta di sabbia / cammina verso la lontana città, / si accovaccia del vento l'urlo stridente / sotto l'ultimo arco lunare che bene / al suono dell'armonica si accompagna / del ragazzo solitario sulla pietra, / il lungo corteo di ombre sfilanti / nello stretto passaggio imminente, / e curvi nel loro cappuccio notturno »), e il contesto della nostra vita quotidiana, delle nostre ombre acculturate che ci accompagnano, domestiche come neri giaguari mai domi veramente, si apre il ventaglio delle immagini, delle pressanti azioni dello stile, della singolare posizione del poeta. Nei versi appena citati

vediamo lo scarto fra i surreali « attori » (il cieco, il ragazzo solitario, le ombre sfilanti) che nel loro agire, come linguaggio e come tensione lirica, costituiscono il solido ancoraggio del poeta, e una certa indefinizione del resto dell'« ambiente », che è spesso un « dato », un qualcosa da scoprire: come se il destino di questo poeta non appartenesse solo alla lirica e alla sapienza dello stile, ma a qualcosa di estremamente poetico e insieme urgente, più urgente ancora del ritmo che usa.

In questo libro, il mondo, filtrato attraverso l'esperienza del mondo, sembra proporre un'ulteriore istanza, quella di un'assolutezza di una verità poetica — del poetico e del vissuto — che è già meditata appieno, ma di volta in volta ancora costruisce un proprio linguaggio. Al di là della metafora, lo stesso Fontanella dichiara che « non di tante scelte » si tratta: « Non di tante scelte / e forse solo in apparenza / questo girare tra sbocchiventi sotterranee / subways di fumo e di orina che tracolla / su pensieri d'ovatta per birilli pupazzi / a tutte le ore ». L'ovatta dei nostri pensieri, l'impalpabile ovatta che sta impastando la terra, ci separa gli uni dagli altri, sui fili di questa ovatta imbevuta nello smog passa la poesia, e sopravvive, si fa sentire, solo la poesia di chi, come Fontanella, si è confrontato col rischio di essere figlio della nostra epoca.

Le parole si aggrumano, perché una sola parola non può dare quella immagine **tridimensionale**, cui tende la poesia di Fontanella, che opera sulla trasformazione del reale, e, solo attraverso questo arriva all'immaginario, col serato ritmo di chi **deve dire** e, nello stesso tempo, non perder di vista le mutazioni, le malattie

del proprio oggetto. « Sbocchiventi » rimanda a « sgorghifangosi », con queste accentuazioni, diremmo, « in o maggiore », che danno visivamente, ma anche con precisi effetti sonori, l'idea del tunnel della nostra epoca. Così, il lavoro poetico in Fontanella, come in ogni esperienza di autentica poesia ai nostri giorni, si manifesta come area linguistica di azioni e reazioni: ai suoi confini preme, urge, una visione del mondo da un lato, una concezione della scrittura dall'altro. Ma, in mezzo, domina e persuade il laboratorio del « testo »: « Qui, nella blanda rete che incatena / giorni e speranze aggrovigliate / è breve l'attimo-tempo / che vaporizza desideri e / distanze: un altro passaggio / poi un altro ancora / sul grandevetro dell'oggi / che fermo al disegno / col dito. / poi lo scivolare incontrollato ».

La costruzione di un'area di poesia, ben più impegnativa della proposta, porta naturalmente Fontanella a raccogliere le poesie in poemetti, in gruppi, alcuni (quelli che preferiamo) sotto il segno della tensione, dell'urgere del linguaggio e della creatività poetica, altri più « appagati », in un notevolissimo lavoro linguistico.

Ma oltre i mondi che lo hanno culturalmente arricchito — l'esperienza europea e quella statunitense — Fontanella propone in maniera convincente una poetica necessità dell'« oltre », di un viaggio dentro le cose, dentro la materia, che è costantemente invenzione di linguaggio; la contiguità e l'interazione fra le parole costruiscono un mondo e una comunicazione del mondo, insieme realistica e mitica; e questo è un pregio ulteriore, in questa « vita trasparente »: il cosmo delle parole si lega in catene di segni; i significati attraverso un control-

lato processo si propongono come alternative, in questo tempo di escrescenze e di metastasi: «ripetersi infinito notte calamita / giorni grappoli vendemmie da sfatare / in questi campi cirrosi dove il / canto merce ritrova riscatti verbali singhiozzi / gomitate di birra fine settimana». Se le «vendemmie da sfatare» e i «campi cirrosi» appartengono con efficacia alla sapienza del poeta che giudica in trasparenza il reale, attraverso immagini mosse, ricche di un continuo chiaroscuro che fa pensare al «viaggio» di certi incisori francesi del Settecento (Manglard, Hubert Robert, romantici precoci, eppure, senza contrasto, appassionati indagatori del reale), il «canto merce» propone per contrasto la durezza dell'alternativa che il poeta sa di verificare giorno per giorno.

Così, al centro di «dart game» sta il tema di una scelta, una scelta di poetica, un indirizzo di vita, che si impone nei vari poemetti che compongono **La vita**

trasparente, come una efficacissima soluzione nella poesia; una soluzione senza pace, che non aspetta la quiete: ci sono passaggi più intimisti di «qualche lettera» e di «recidive», ma la intera opera risolve in un linguaggio «alto» un bisogno di movimento, di verifica, di rischio, che rende singolare e importante l'intera costruzione. «Il cieco, profeta di sabbia» (immagine splendida, che plasticamente ci fa vedere il «disfarsi» delle parole di chi è costretto a non vedere — come troppe volte tutti noi dovremmo essere ciechi e di sabbia, per poter sopravvivere —), le surreali «biciclette senza persone» che percorrono le spietate metropoli dei nostri giorni, legano ancora una volta, come il poemetto conclusivo, la scrittura poetica di Fontanella a una idea del **movimento, dell'azione che propone altre azioni**, con una eccezionale capacità di rischiare e di creare.

Fabio Doplicher

Stefano LANUZZA parla di GIUSEPPE FAVATI

POESIA CONTRO

i grammi dell'IPERPOESIA

Due i motivi salienti che caratterizzano l'ultimo libro di poesie di Giuseppe Favati, **Ip(p)ogrammi** (Firenze, Collettivo r, 1978), contraddistinto — consolante una volta tanto poterlo rilevare — da una perspicua "poetica dell'intelligenza": l'attenzione verso l'eco-

nomia lessematica e l'icasticità polisignificante, ambedue finalizzati a un massimo utile di produzione espressiva, effetto di senso o relazione semantica con impiego del minimo vocabolario.

Osservava Pedullà, a proposito degli «economici» quanto «vo-

raci» e onnivori significanti dell'autore, che una delle attitudini della poesia di Favati è di «strappare più significati possibili ai significanti» (cfr. Prefazione a G. Favati, *Foglio di guardia*, Manduria, Lacaita, 1972).

Posto ciò, una bozza esegetica intorno a **lp(p)ogrammi** potrebbe verificare la tenuta degli enunciati dell'autore o misurarne, con le vacanze poetiche sottese, gli specifici elementi di una comunicazione la cui base di funzionamento risiede in un meccanismo poligrammatico lubrificato col corrosivo lattice di un'ironia crittografica o cifrata, non per questo in sospetto di cerebralismo, anche se, **per questo**, orientata, eventualmente, verso la critica dell'eufonia, cioè del... «piacere del testo».

Ciò che peraltro è annunciato dallo stesso titolo, sardonico, dilemmatico e, insieme, culto. Gli «**lp(p)ogrammi**» di Favati sono infatti epigrammi che, invece di distendersi nel senso della temporalità lineare (storicamente/storicisticamente, poniamo) si precisano in psicologia profondità (*hypó*, "sotto"), diffondendosi per li rami. **lpogramma** e quindi «approfondimento» di epigramma; derivante, quest'ultimo, da *epígrāpho*, «scrivo sopra».

«Io scrivo sotto» — annuncia dunque Favati, ammiccando con arguzia. La (**p**) di raddoppiamento serve poi a suffragare, in veste di vivificante lapsus o solecismo (**ippo** versus — suggerisce lo stesso autore — **ippi(ca)** o... **ip(pol)ítica** versus **ippo(grifo)** versus parole a funzionare stranianti o di «spaesamento», con radice **ipo**, ad infinitum), l'atteggiamento disincantato del poeta (della poesia, ormai). Pertanto, poeti di tutto il mondo, datevi... all'**ipp(oesia)**.

guzia e del disincanto, la quale, poi, oltre che il nucleo sintetico dei motivi della poetica favatiana, costituisce un elemento di intellettualità propedeutico all'opportuna esegesi, può leggersi, d'altro canto, come l'espressione necessariamente soggettivistica di una idea della poesia distanziata dal codice «ufficiale», ossia non dipendente dalla semantica dello stesso, e lasciata in libertà, a suggerire al linguaggio (e ai «linguaggi» della poesia) non certo metafisicamente ma per straniante, comunque sempre logocentrica, allusione, nuove possibilità non codificate.

Compresi all'interno dell'umorismo operativo dell'autore — umorismo che è riflessione estetica, ma, altresì, atto di separazione fra estetica e poetica — i modelli (frusti modelli!) dell'ermetismo, di certa poesia «civile» o di protesta e di formalismi senza conoscenza fuori di sé subiscono una salutare disgregazione che li respinge — fattori alfine esterni al soggetto, elementi di una realtà che non ha con la persona se non rapporti «orridi» — verso l'assenza.

Notare, infine, che il libro di Favati (versi dal lessico imbricato; esercizi di «fisica della mente»; segmenti di scrittura disposti, con gusto anche visivo, talvolta con un che di behaviourismo descrittivo, in forme legate e forme libere, in mistiche bizzarre e irridenti con le più orripilanti proposte della burocrazia e dei mass-media) è anche una «dichiarazione di perdita» di tanti valori intransigentemente ideologici — perciò sovradeterminati, patetici e perdenti — che hanno fondato (condizionato?) l'azione politica e culturale di una generazione, è ribadire, sia pure utilmente, qualcosa di scontato.

Ciò che invece non parrà scon-

tato è l'angoscioso, angosciante disagio che siffatta perdita ha causato in un autore come Favati, il quale sta forse interpretando (e mimando con sardonico pudore, con crudele civiltà) come disagio intellettuale e non solo intellettuale l'ambigua trasformazione

di un sistema che punta alla morte della poesia e intanto la irretisce sottoponendola a manipolazioni, « rilanci » di mercato, antologizzazioni, museificazioni, pianificazioni, implicazioni ideologiche...

Stefano Lanuzza

L'ASTUZIA LETTERARIA E LA MINUZIA (DEL) REALE

La prosa, ha detto qualcuno a proposito dell'autore che fa poesia e parallelamente pratica il racconto o il romanzo, inizia dove la poesia si ritira. Ma nel caso di Gilberto Finzi, che conosciamo come poeta da **la nuova arca a morire di pace** e quale critico da **lo spirito del '45 a l'utopia letteraria**, è difficile fare una questione di territorio, sia pure tenendo in conto che **o barare o volare** (Garzanti '77) è una prima esperienza di « romanzo ».

Mi pare invece si debba fare problema di « astuzia » letteraria, dove il termine « astuzia » (e Finzi e il lettore attento lo sanno alla stessa stregua) significa la coscienza che tutto è dovuto al linguaggio e alle sue forme mobili. Ora, se nella poesia veniva privilegiata la metafora, sempre debitrice alla potenza dell'ironia, nel romanzo, permanendo l'ironia e la laterale figura della negazione che è la satira, la metafora si sveste delle sue valenze e la scrittura slitta sul filo dall'allegorico. Sia però chiaro: non si tratta di allegoria in sé conclusa, ma di una forma in movimento, magari a contrario, (Poterio=nullità, per citare), che traveste il nome e il reale per alludere a qualcosa in più, che tra reale e linguaggio gioca e tesse la lettera.

Figure della negazione, si è detto. Cosa negano, di che intendono deprivarci? Negano, avanzano verso un'autorità di definizione, verso ciò che si può definire l'unico personaggio, il solo stato di diretto riferimento del « romanzo »: l'azienda, e forse il sistema d'**avere**, certo l'immanenza di quel tipo di potere. Ecco allora originarsi un duplice

registro: il linguaggio, impiegandosi nella satira, fabbrica l'accidente per la violenza sottile e furbesca della parola, e, contemporaneamente, fissa l'oggetto d'effrazione, il significato da bersagliare, il mito aziendale insomma, alimentandolo per ridarlo differente entro il gioco. Assistiamo cioè a uno spazio della scrittura che cammina in direzione altra al senso narrato.

Procediamo pure noi, l'indicazione fatta lo suggerisce, nel canale del senso. Qui incontriamo l'allegorico: Mediomàn, Poterio, eccetera, stemmi di un « luogo condannato », di un « nulla quotidiano », semi risibili di una con/dizione repressa che allude alla norma allucinata, a un diario simultaneo nel quale scintillano le irruzioni delle **strips**, gli eroi caduti dalla borghesia filmica, l'organigramma della inconcludenza, lo status statico e stratificato nel luogo fisico dell'inazione. E questi potrebbero essere gli elementi del motivo e del tema del « romanzo » percorso, vorrei dire abitato molecolarmente dal **topos** aziendale.

Corre facile l'osservazione: possono altresì essere i connettori di tanta pratica realista. Perché, dunque, quello assurdo, quel « lieve » che stacca dal reale o dal presumibile? Perché, vale la pena aggiungere, non ci basta accontentarci della caratterizzazione operata dalle sequenze del voluto tono « basso », della tipologia usuale, dell'equivalente mimetico del linguaggio burocratico, del rispecchiamento dei tics e degli ulteriori agganci relativi al contesto. Lo diciamo: il potere di descrizione e di sdefinizione (la trama e l'intreccio giustamente **per assenza**) del centone di Finzi, trae consistenza da ciò che contrasta il senso espresso e lo canzona in amarezza. Questo **ciò**, (recuperabile in difforme modalità lungo la linea spezzata da Kafka a Buzzati a Bianciardi a... Villaggio) è a prima vista il registro « culto ». Mediomàn, Poterio, l'**impiegato**, eccetera, hanno volume perché guidati dall'antitesi intervallata di Calibano, Valderòn, Quasimodo, Gauguin, Shakespeare eccetera.

Non è tutto: l'ironia, la satira, non nascono così semplicemente dall'opposizione diretta, dallo scontro frontale. Occorre un vuoto, uno scarto di scrittura (**della scrittura**), un aggiramento, altrimenti si scivolerebbe in ciò che letterario non è: il giudizio, il moralismo, l'identificazione con la materia. Ecco, la terra di nessuno che favorisce tale

stacco è l'io narrante in posizione di vario interlocutore. L'io che risponde in parte al suo vissuto storico e per altro verso si iscrive in linguaggio teso ad errarlo. Tra le due zone è aperta la fenditura del fatto di narrazione che titilla e schiaccia la cronaca e il costume.

Ora iniziamo a comprendere meglio la chiave di **o barare o volare** e ci spieghiamo l'intermittenza di inserti, le contaminazioni teatrali, la diversificazione di stile, la citazione surreale, le digressioni raffinate. Si tratta di preponderanza dell'**astuzia** per cui le copie irrise del narrato (il potere) sono personaggi multipli per i quali non c'è immediata resa, ma il cui darsi è dis/dirsi attraverso indici, colori, « filosofie ».

La **scrittura** è dominante: lo chiarisce la rotta dell'avvicinamento emotivo, l'incidente eccentrico nell'enunciato, il mormorio freudiano. Infatti, occorre rimarcare, il rilievo è qui quello del corpo parcellizzato, la cui funzione ricorrente è informata dagli spasmi frastici e stilistici e la cui correlazione è l'emblema aureo riconvertito nel divertimento con il quale si annuncia l'alchimia del fecale: fece/ufficio, fece/cantina, fece/corridoio, simboli e sintomi dell'economia del **niente** dell'essere.

E' il dis/dirsi del narrato. E' soprattutto l'emergenza della parola che derubrica, nel quiz del proprio porgersi, i codici che fondano la legge e il reale.

Non sarà inutile ripeterlo: questo teatro della lettera ci avverte ancora una volta che l'**astuzia** della scrittura è l'atto innocente del colpire il mondo, l'**in più** che agisce, e che il reale è il toccabile, il colpevole, il peccato di essere meno, **minus quam**, minuzia in attesa d'essere intaccato per avere novità di nomi.

Alberto Cappi

L'ALTER EGO

di ROBERTO BARBOLINI

è Renato Barbolini, come appare dalla copertina del numero 42 delle *CARTE SEGRETE di scrittore in corso*. Il testo di "A. D." è effettivamente di Roberto (ma evidentemente le dislocazioni di identità proposta in quella "Scrittura" *agiscono...* purtroppo e per troppo e per non-colpa del proto ma... di chi?). Forse il lapsus è scaturito dall'allitteranza con Renato Nicolini, Assessore alla Cultura del Comune di Roma? Tutto può essere: si tratta sempre di amici....



Pasquale Carpinteri, Serata di gala

LA SICILIA di CARPINTERI

di Franco MIELE

E' noto che l'ironia è l'anticamera della verità. E Pasquale Carpinteri con la sua bonaria « satira dei costumi » ci ha offerto una serie di verità sulla Sicilia di ieri e di oggi, in una significativa mostra alla galleria d'arte « La Barcaccia ».

Con una pennellata accortamente ritmata, in cui il segno si fa colore e viceversa, sfilano dinanzi al nostro sguardo personaggi tipici della provincia: dal sindaco che si appresta a



I bagnanti

partire per Roma ai soci del Circolo cittadino, dagli innamorati che si fidanzano in casa agli assidui delle serate di gala. E' tutta una galleria di ritratti che si snoda in una serie di gioiosi e garbati « riquadri », dal taglio sempre equilibrato. Eppure una vena



Il sindaco parte per Roma

Due dischi
d'eccezione

MI RICHORDO ANCHORA

e

LA BASA

Dischi, dunque, questa volta. A titolo di grido: attenzione! ci sono dischi che rotolano via, nel loro alto silenzio! Corrono (il rischio). O lo corriamo noi? Corriamo dunque dietro questi dischi, non perdiamoli... Pietro Ghizzardi: « mi richordo anchora » (pro- to, sì, con le acca dove stanno!), a cura di Giovanni Negri e con musiche di Giancarlo Nalin. E' il primo di questo richiamo: ascoltate come il grande pittore-scrittore naïf legge, fra le parole presentanti di Negri e le musiche di sottofondo, gli stacchi episodici di Nalin. Disco- libro, canto-musica? No, qualcosa di diverso, indefinibile secondo i canoni, qualcos'altro — e non è molto — dite, questo potersi definire così? « Il camicino », « La pulga », « La vendemmia », « La sorella », « Padre e festa », « La figlia del fornale », « Sinfonia » sono tutti brani estratti dal libro che ha lo



"mi richordo anchora"

stesso titolo generale del L.P., edito da Einaudi e vincitore del Viareggio '77 per l'Opera prima di questo giovanotto nato nel 1906... («Sinfonia», poi, è suonata proprio da Ghizzardi). Gioielli, insomma...

di sottile malinconia scorre in questi « squarci di realtà » vista e vissuta. L'artista non può così fare a meno di aprirci ai suoi stati d'animo, che sono intrisi di rimpianti e nostalgie, per cui alla fine il racconto ci svela un preciso sentimento delle cose e delle persone.

Pasquale Carpinteri si dimostra così pittore attento e sensibile, che sa controllare i suoi mezzi espressivi, non cadendo mai nella rettorica o nel mero descrittivismo. Ed una ulteriore prova delle sue capacità cromatiche ce la offre nei paesaggi siciliani, così luminosi e intensi, ove i rapporti si snodano armonicamente in piani di ampia effusione.

Franco Miele



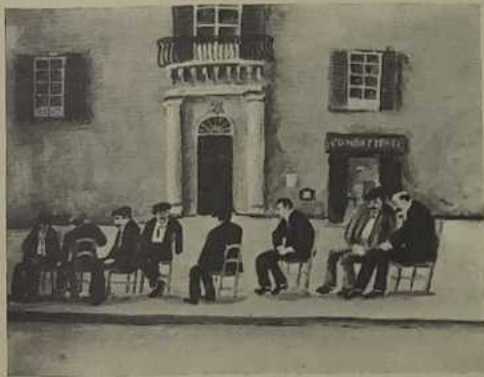
IN BUCA

Caro Toti,

mi fa piacere sapere che è sempre sul poetibolo «poesimisticamente», non perché goda all'idea del dolore che ci si prova, ma piuttosto perché, leggendo le sue composizioni, vedo che lei, sul poetibolo, campa a meraviglia. Mi sono gustata ne «Il poesimista» le poche parentesi endolessematiche; ho trovato segni familiari come il ri-di p. 117 e relativa spiegazione; ho ri-trovato la presenza della morte. Fra le mie rare letture non linguistiche, i suoi componimenti sono certo quelli che mi propongono la riflessione più accanita e profonda su questo tema: grazie, perché non è non pensandoci che si risolve il nostro rapporto con la vita (e cioè con la morte). «Noicidio» è bella: «Scriptorium» splendida. «Scriptorium» soprattutto mi è molto vicina. Non creda, Toti, che per i saggi e articolisti e recensori non ci siano poetiboli: «Science avec patience, le supplice est sûr» dice Barthes da qualche parte e ha ragione, come ha ragione. Sua

Carla Marellò

L'altro disco, invece — La BASA — è proprio un canto-musica (sempre musicato da Nalin con i testi di quindici poesie dialettali di Cesare Zavattini) ed è un tentativo, niente affatto «modesto» come dicono gli autori-curatori, di una «lettura motivata anche dalla musica, per un racconto della terra padana». «Stricarm in' dna parola», è il titolo del libro zavattiniano, e come possiamo noi qui «stringerci in una parola» per dire tutto il bene possibile di questi due dischi della Ariston - Cultura Popolare, e degli arrangiamenti di Paterlini, Baldassari, Nalin, e della voce solista di Mario Nalin, e della realizzazione grafica del Gruppo Visual Art etc.? Impossibile, forse. Ma i dischi possono parlare, dire, dare, risuonare a lungo. Procuratevi, prima che scompalano nella bruma della Basa!



Pasquale Carpinteri, Circolo dei combattenti

Libri d'arte

**DIZIONARIO
DELLA CRITICA
D'ARTE**

Con un attento lavoro di ricerca e sistemazione Luigi Grassi e Mario Pepe hanno dimostrato nel «Dizionario della critica d'arte», recentemente edito dalla UTET (2 volumi, pagg. 675, Torino, 1979), che il linguaggio della critica d'arte non ha nulla di misterioso e di inaccessibile.

In una scrittura chiara, obiettiva e, ci piace aggiungere, ampiamente espositiva, le migliaia di terminologie che affollano il mondo degli artisti sono sottratte per così dire al monopolio degli «addetti ai lavori». Il lettore con immediata facilità può rendersi conto di tante voci e definizioni che caratterizzano la ricerca critica.

Il «Dizionario» è quindi un libro aperto che non stanca alla lettura. Non soltanto si possono reperire i significati anche reconditi di tanti processi creativi, dall'affresco alla pittura vera e propria, sino alle varie tecniche dell'incisione, ma le ragioni che hanno motivato il sorgere di questo o quel movimento estetico.

Caro Gianni Toti,

in umorosa allegria e bevendo al «poesimista» accetta qualche giochetto che mi è venuto di fare rileggendo i titoli e dunque ricavandone qualche linea di ludototileria...

1) *Ballataccia... (a) Una molto di buono poco...*

si faccia una faccia cinerulentia
con-scienza,
coxina,
bramosie cavagnando
nei sotterragni...

... malmorienti,
post festum
captate... flag-sma
uscendo de-lira.

2) *La bella morte...*

La bella morte...:
ci sarà quella volta?

Dalle testimonianze dei tristinomi
(impersonaggi fantacosmiadi):
«ininterrogazione respinta».

3) *Alienazione...*

Il poesimista:
Khartes -io
carta tesa
cartigrafia
Amoto ludo
neologio
scriptorium

(Ma) l'ora dell'eco
fuori campo:
«A...mortile,
A...bra cadavere!
Est Est
La vecchiaia del tempo».

4) *Poetabitando compazienza tra parole che ballano*

Lalie afonie lalatafie
simbomi stilismi tuttismi...
poetry-fiction, arguzie? (o)
lamento per lo strix?

(Ancora e sempre l'...)eco fuori campo:
«Ané/dottore! Mania...! Disdicensa!
Parcorie!».

Ciao

Peppino Zagarrìo

In tal senso l'opera di Grassi e Pepe è di grande aiuto in tutti i sensi, dalla consultazione generica all'approfondimento più circostanziato di concetti, categorie, definizioni, termini indicativi e così via. E il tutto viene presentato in modo piano, senza orpelli e inutili arzigogoli.

Si tratta di un lavoro che ha impegnato gli autori per oltre sette anni, spogliando un indicibile numero di schede. Il risultato è più che ottimo.

Si aggiunga infine che opportunamente in ogni voce troviamo al momento giusto i necessari chiarimenti critici. Una essenziale bibliografia completa infine l'opera, che non ci stancheremo di elogiare.

F. M.

Caro Toti,

complimenti per la tua « parte » nel film su Pavese di Stramb. A quando il tuo film su Lazzaretti!

A presto, spero. Tuo

Fabrizio Caleffi

TOTIRITO - TOTIARITO O TOTIARIATO?

Cari cartosegretari,

ma che titolo avete imposto al mio testo sul « proletariato » di Toti? Leggo, a pag. 186 del numero 41: « Andata e ritorno al totiarito », e non capisco. Totiarito, davvero? Semmai totirito nel senso di totirito o rito di Toti. Ma certo è intravedibile nella errata un totiarito. Ma allora avrebbe dovuto essere « andata e ritorno al/dal totiarito » o proletariato ormai proletario totiaro, contestualmente... Insomma, errata excorrigere, subito, via! E una reprimenda all'impaginatore, al proto, al curatore, al responsabile insomma...!

Carla Vasio

Ahitè, ahinoi! hai ragione. Stefano Maffei soffre ancora per la reprimenda dovutagli a causa della sua incuranza di una pre-re-visione alla stampa: le orecchie gli bruciano. L'autolironico titolo apposto al tuo pungente esercizio critico era proprio « andata e ritorno al totiarito » e, poiché ogni apparente deroga linguistica o lessematica ha un suo senso, tanto l'andata che il ritorno sono al totiarito e non dal. Il totiarito è privigno, in cattiva sostanza. Non per nulla, lapsografando quell'a in più del « proletariato » è stata recuperata o ritirata qui: nulla si perde e nulla si distrugge, nella patria del linguaggio. Scusaci: errata adcorrigere!



EXIT VITTORIO PAGANO

(e il Sindacato Nazionale Scrittori
è senza emozione politiculturale letteraria)

Exit Vittorio Pagano. Addio, Vittorio! Ma che povere parole queste, per tacerti l'ultima volta. Sulla « Tribuna del Salento », che Rina Durante ci ha portato al XIII Congresso del Sindacato Nazionale Scrittori, era annunciato, in un riquadro bonae voluntatis, che il Congresso si sarebbe aperto con la commemorazione del poeta... Non si è aperto con la com-

memorazione. Siamo commemorati più tardi, con poche parole di circostanza che lasciavano il non-tempo che non trovavano, e il silenzio dell'ignoranza. Chi è questo Vittorio Pagano? chiedevano, smarriti e rimarrabili, gli aulici introduttori congressuali, ma sì, proprio quelli che si scandalizzavano per la proposta di sostituire al *sindacalismo moncontrattuale*, un nuovo

sindacalismo culturale, di totale negoziazione della libertà produttiva di poesia, di immagin (in)azione, quelli che si sono levati come un sol ometto contro il linguaggio e la sua *enérghieia*... Ah, no, non avventatevi qui, contro i confini del linguaggio!

E così Vittorio Pagano è stato commemorato ancora, in un baroccò pre-sindacalato da letteratori spaventa-

ti dal linguaggio. « Nato a Lecce il 28 settembre 1919... » ma no, non possiamo proseguire così, con le notizie esemplari di una vita letteraria militante anche quando appartata, discreta, silenziosa: da « *Libera voce* » a « *L'albero* » al « *Critone* », dalle traduzioni di Villon alla versione metrica de « *La chanson de Roland* » (i lettori di « *Carte segrete* » ricorderanno che l'ospitammo subito, Vittorio, appena lo conoscemmo: L'ecce homo) da « *Calligrafia astronautica* » a « *Morte per il mistero* », da « *Zoogrammi* » a « *Prove di scrittura* » a tutti i libri che non conobbero la fama facile dei *littérateurs du coeur* reazionanti anche al XIII Congresso... ma

... è certa una gloria dell'opaca lapide in cui diventerà scrittura, cabala di se stesso...

per ridirla come lui diceva, con amara consapevolezza

« Una perdita do-

lorosa per la cultura », lo piangono così gli amici giornaleggiandolo come possono: Rina Durante, Gino Santoro, tutti gli altri infiniti amici che ebbe Vittorio. Le perdite si annullano, pur(e)troppo, fanno montagne di silenzio. E' contro questa congiura che avrebbe dovuto levarsi il sindacato dei lavoratori della scrittura: la congiura del silenzio produttivo, la congiura dei clan e delle commafie che occupano gli spazi della grande e media editoria, togliendo l'aria per la respirazione della piccola, e attirando solo su di sé i fasci di luce nera della pubblicità (*advertising only for myself*), censurando obiettivamente tutto ciò che resta chiuso nella ganga dell'illetto, senza destinatario che ridestini. Invece gli autori televisivati e i fratellinipotini dei « grandi » conosciuti dal Presidente (« ma sa che lei è un po' civettone, caro Siciliano, alla tivvù? » — ma

sì, questa è una *impertinienzia*, di quelle che il Sandro nazionale ci ha chiesto di non lesinargli, affettuosamente) sono insorti contro la progettualità sferica del discorso, si sono messi e hanno messo paura: ma che siano matti a votare una mozione policulturaletteraria finale, scritta in total-style (o linguisterie linguistiche! ascoltatevi impronunciare!) ... Vittorio Pagano, chi era costui? davvero era bravo?... — detto in bernarese ai tre operai lontanovisti finalmente, citto citto, piano piano, senza fare confusione....

Scusaci, Vittorio, se ti abbiamo mescolato alle sindacali questioni. Ma ti hanno commemorato proprio là, all'ultimo congresso del Sindacato Nazionale Scrittori (il *nostro* sindacato), il congresso che si è concluso senza la votazione della mozione conclusiva, elaborata dall'apposita commissione, perché a qualcuno è sembrata troppo avanzata e non

scritta in *burolanguage*. Troppi morti tra un congresso e l'altro, troppi scrittori, famosi e no, salutati in un elenco che non li salva né dalla confusione né dall'oblio « di quest'inferno ch'è l'intelligenza » come hai scritto tu, caro Vittorio, nella tua ultima poesia « Pasqua '78 » che qui ripubblichiamo come estremo omaggio al vecchio acrobata caduto dal filo: non solo il Moro di quella Pasqua...

Purtroppo, il coraggio di avventarsi contro le frontiere del linguaggio, come il vecchio Witt ci invitava a fare, non è di tutti: c'è chi si ferma persino alle com-mozioni trasformandole in ir-risoluzioni per salvare non si sa bene mai che cosa vogliono salvare » i salvatori della patria », questa volta soltanto sindacale. E dunque addio, per ora, in attesa di altri tardivi ultimi omaggi. Ecco il tuo inedito ai lettori di « Carte segrete »,

non inedita resti, il tuo sindacato lot- ti anche per la tua

memoria e quella degli immemorti, Ciao, Vittorio...

PASQUA '78

Amici, che la Pasqua avesse sangue d'agnello o d'uomo noi lo sapevamo ch'era diverso o identico, ma prima che differenze e identità giocassero lo stesso ruolo ormai sopra le scene dell'apatia che più non le distingue. Niente fa vita adesso, niente appare degno di farsa e di tragedia, niente ci esorta a separare dalla morte la paura di attenderla — ed invano le campane notturne grideranno ch'è caduto dal filo un vecchio acrobata e che si spara nelle strade: Moro l'hanno rapito per imporre al mondo altri rituali dove la cacciata dal Paradiso è il dono d'una logica più adatta a questi autonomi sbalorditi che sono i figli d'Eva: e il Papa è debole per portare la croce fra le quinte del Colosseo, non rischia l'avventura di Cristo, sopravvive mestamente alla sua giovinezza e non conosce l'Ostia che nei ricordi o nelle leggi che stagnano invece d'elevarla a speranze più nuove. Ma è possibile rinnovare e sperare?

C'è un futuro per le nostre libidini di fede e di palme scroccate sui mercati del Tempio? C'è qualcosa che c'invita a confermarci un nome nello specchio in cui soltanto resistiamo? Ho detto la parola dell'oggi, v'ho chiamati amici, ho ripetuto un'eco antica del cuore, ma la mano che vi tendo è un gesto cancellato, un'abrasione di me e di voi nel giro puntiglioso di quest'inferno ch'è l'intelligenza.

*Libridinegandoci
questa volta
fermamente
senza firma.*

Il consigliere letterario segreto

**DIALETTO
E LINGUA
NELLE FORME
POPOLARI
DI TEATRO**

Quaderni del
Centro Etnografico
Ferrarese

Che volete farci?
E' ciclostilato.
Ci vorrebbe
un riciclo-stile.
Ma chi ha
la ricieletta
editoriale
democratica, oggi?

Paolo Gioli

**SPIRA-
COLOGRAFIE**

Diagramma-Canon
Milano

Un micro-libro
prefato da
Ando Gilardi:
il foro stenopeico
lo chiamava
spiraculo...
(Leonardo
da Vinci...)

Tre libroni
di millecinquecento
Pagine in una
volta sola: chissà
che cosa farà da
grande questo
ragazzo...?!

Zavattini/
/cinema

**NEOREALISMO
etc.
BASTA coi
SOGGETTI
DIARIO CINE-
MATOGRAFICO**

Bompiani

Un libro bianco
sull'alternanza
che è un libro nero
sulla speranza

**L'ALTRO
SCHERMO**

Sindacato
Cine Critici
e Marsilio

Luigi Nussio

**SPUNTIC-
CHIANNO...**

Rebellato

Modismi
cornetani
e
roman(z)eschi...
« Una provincia
da raccontare »
— diceva Balzac

Guido Savio

MUNCH

Aperti
in Squarci

Munch=
figurante
del dubbio
sulla Poesia...
— pré-fa
e pre-fa
Alberto Cappi

Lo sconsigliere cinematografico segreto

Karl Valentin
da « IL
MATRIMONIO »
(1912)
a « L'EREDITA' »
(1936)
Retrospectiva
filmstudio del
Museo del cine-
ma di Monaco
di Baviera

... ma da noi
vanno a vederlo
quattro cinegatti...
e il musical-clown
resta sconosciuto

Herbert
Achternbusch

PERSONALE

Incontri culturali
Roma-Munich

I FILM
della BANALITA'
contro
la BANALITA'
dei FILM
(sempre negli
alti-ghetti
della cultura
senza Pubblicità...)

Senza ROSSOre
il comunismo
del tantunque:
tutto il mondo è
KASSEN-KAMPF

Federico Fellini

PROVA
D'ORCHESTRA

RAI-TV

Ecco:
lasciamo
che si moltiplichi
o lasciamo
le (ir)responsabilità?

Mike Buonanotte

LASCIA
o
INFINIPLICA?

RAI-TV
controri-
formazione

Vito Zagarrio

LA
GENERAZIONE
DEL CINEMA

RAI-TV

Ma
fininfondo
ci si può
andare?
E' un « cinema
di generazione »?

Francesco Rosi

CRISTO
SI E' FERMATO
A EBOLI

... e c'è rimasto?
... dov'è arrivato,
adesso?
... è tornato indietro?
... e l'ebol(l)izione?
... e l'ebolifissione?
... sono deboli,
questi film?

Il diavolo

ANTI
JEU



dell'avvocato

REFLUX
de MORTS

etcetenerezze significative

1

e la clotta di cassè
e la kassen-kampf
e la cipazione di parte
e il bianchino in
e la ficazione fal
sì la falsifica non
di rectiare l'indirectio
il cinesigma non è viet
ato l'atono ono
ma topea neppure u
topea topia dis
troppia il dirizzone è questo
etcet'era la svolta che sarà

2

flitto è con
la fligura che
tu ci fai con
fligurando
non a fligere dunque
andar farti
che si fligano
o tu sei flitto
ma poi che fare?
confitto sei
senza esse(sse)re almeno
alpiù nella sconfittura
la fictura è l'ultima
con fligura azione

3

e tu tempoeta poetattante
poetaneo compoetaastro poetastrale
compoetaneamente utopoetibile
spoétati è tempoesia
di (s)poetatùra

4

inèffala dunque
la parola sparàulala
sparaulúlala
trasmuschiosa la poemutazione
non leggere più non farti
leggere — léggiti
sei tu il lib(e)ro

5

ma lui aveva una conca auditiva profonda
di elasticità estrema legamenti
spalla avambraccio pugno falangi
a uncino aracnodattile anche
palato a volta gotica
lunghezza poi anormale dell'alluce
iperestensibile dappernientutto
sottosviluppo muscolare ipòtono
sindrome di Marfan dolicomorfo insomma
così passava dalle alte alle basse
note ignote variando su una corda sola
pizzicando la corda alla sinistra
mentre l'archetto motivava tutto
e due violini in uno solo al tempo al vento
fu dolicomorfismo — Paganini! — ah!
tutto qui — tutto qui? — ah quella conca!

6

la metà delle speci estinte
sono scomparse nel tuo secolo
una specie al giorno e fra poco
una specie all'ora via di qui
a milioni di speci disappaiono
l'ecosistema in pezzi resterei solo
uomo resterei solo resterei solo
218 resterei solo resterei uomo?



un atto di bene a
l'atto sarà
nessuno che sarà fatto
e allora che si ricordi

ma lo ricordo come a ridosso
di andare alla spalliera -
ti appieno e di chiuderono
e allora che si ricordi

e poi non solo ricordi -
mi ricordi in tale
con ogni foto: come
il biglietto d'uscita

(allargando)

IN TELEVISIONE - come alla col pace nella televisione



7

ma incubando fettine di cervello
di ratto con membrane essudati etcetere
si gonfiano — edemigeno
l'effetto di cerebranza

8

e anchilopietica
è acidogrammatica
e muggisce la poemuggine
è poemucillaginosa
e muggia deverbale
è muggito non mughetto
e mugila anche il poemugilatore
è un muglio non è un maglio è meglio
e mucosa mucida
è che muce in nuce
e l'organulo è il granulo che
è vacuolo autofagico
è pico debito acido
e con quattro confetti superfetti al di

è finita l'anghilopoeticósi
e puoi anche andare a farti leggere

9

li sterminavano un tempo
fuori dai termini li cacciavano
poi il verbo denominativo
con ex- di allontanamento
da terminus scacciare
dai confini è passato
a significare annientare
come gli indios dell'Ammazzonia
però ancora adesso a scuola
sterminato al significato è fermo
etimoillogico di ciò
che è sprovvisto di confini
e l'angelo è sempre sterminatore e
annienterà sconfinerà che cosa
fuori dai termini delle parole dirà non

10

in realtà è una viola
da gamba d'amore
la bariviola alle sei
corde di budello altre
corde di cordone col
pollice da pizzicare
la gamba d'amore
per amore di gamba
(da camera di viola)
ma tu viola bastarda
bastardoncella — Ahidn!
con le acca che si
spostano sul ginocchio
d'amore della gamba
nel budello del bordone
nel budone del bordello
pizzicato è ormai il verbo
(violenzuolo al popliteo)

11

220 antiriflusso allora a sedi elettive
cardiofundal non antrale

MASSIMO GUALTIERI

LOGICA DEL NONNO

QUESTA TEORIA
ANZIANTO ~~LA~~
DELLA CATENA
A TESTA IN GILI
QUESTA TEORIA
~~A GAMBE PER ARIA~~
~~PIATTE~~
DEL CADERE PER ARIA
E LA CACCIA ~~AL BUE~~
A DENTRO LA TRA MOLTA

gel viscoso schiumogenalgino
ai rèflui superrèflui
terrorerotici del superreflusso
l'antireflux può servire?

12

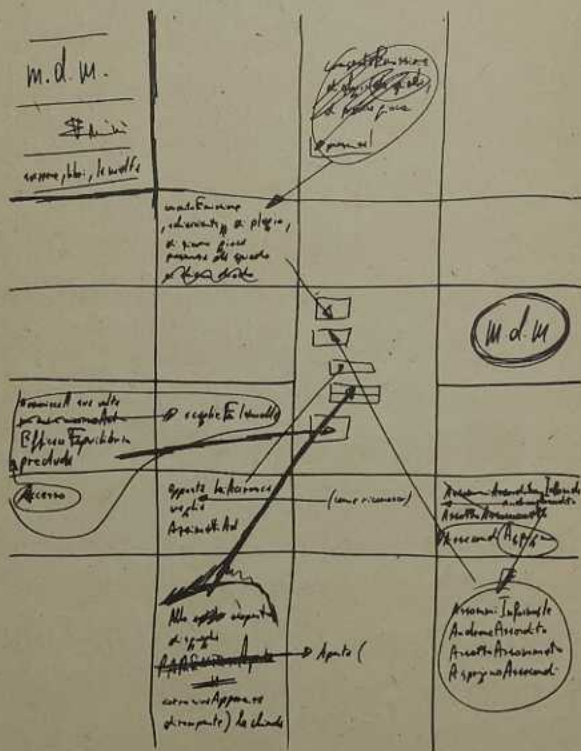
ancora spore micoflore acari precipitine
pomfò papule aspercilli cuculionidi
penicilla frequentantes tyroglyphus
polmone pulsante folle alla fine non più
il piacere del verbo del piacere le poetocipitine
das wortspiel paroludus jeu-de-morts
etcetenerezza

e alla fine le vostre nostre cachegorie non più
ci impremono eugorici siamo adesso
e gli imperattivi cautegorici ora mai ci lasciano
inferenti poesilenziari persumatori
imperenterriteoriabili significattivi



insignificativamente
male detto dal vostro
diavolo dell'avvocato
giannitoti

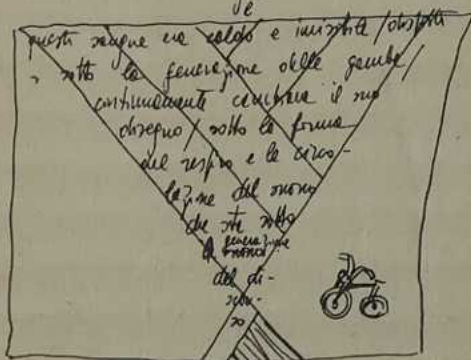
FLAVIO ERMINI



CORRADO COSTA

il filo di una linea, rimpicciolisce, pelle / sotto
 la linea rimpicciolisce più pelle due via pos-
 sibile vedere / sotto lo spazio destrin-
 to a contenere il peso dell'aria /
 sotto lo spazio del respiro /
 sotto sotto un peso im-
 maginario / un vetro
 di uno spazio
 destrin-
 to a con-
 tenere
 la

il filo / questa linea è invisibile e immutabile / sotto
 una linea immaginaria un filo invisibile
 e un filo invisibile continuo nello
 spazio della luce / destrin-
 to a contenere lo spazio di
 un corpo fisico e
 femminile / sotto la
 invisibile
 del no
 non
 più
 e





1979

STEELE

CARL

43



chiuso d'un messaggio.
 Un cimice raffica
 di salti guarisce in cibo
 miserando.
 Sulle false per
 le schiume
 di saponi, la motrice a termine
 s'aggancia
 le case
 ventriere delle piazze.

STANNO PER USCIRE

Q E P
 U U O
 A R E
 D O S
 E P I
 R E A
 N I
 I di

LE RAGIONI della COLLERA
 o
 LA COLLERA delle RAGIONI





ietà che gli da un'identità, un
ale », per il quale egli « dovrà
usa l'individualità.

li legami delle norme sociali,
aggiore intensità ai suoi effet-
eriali. Sarebbe anzi la sua con-
ostruirsi un mondo confacente
ocosmo dipenderebbe proprio

per il primitivo, perché restes-
osciuto e in preda ad appren-
lo « riconosce » come uomo,
guenza, una personalità. Cioè,
o è i suoi rapporti sociali. E'

che i morti, attraverso il rito,
rità nella memoria. *La morte,*
presenta più un mondo scono-
paura. Il rito la sancisce e la

popoli svolgono una funzione
stagionali e periodici, di In-
ione che si estende non solo
mondo circostante, alla natura,
do la familiarità del primitivo
tempo e di luogo. I riti espri-
possedere ciò che lo circonda,
do nasce, si riproduce, muore.
ndo muore, la comunità inter-

a poche situazioni contingenti
domanda che tutta la società
omenti in cui ne ha bisogno.
periodici fissati in calendario
iti stagionali.

e confusa con il cambiamento
saggio a un clima diverso, ad

a osservazione sociologica, è

determinato nel modo più
dizione. Nel clan l'individu
e si muove con l'uniformità

Però non sempre la t
tutti. Come si è detto prin
il trasgressore la tradizione
ha il senso tradizionale de
norme che sente arbitrarie.

Il rito è l'espressione
za, che esista e che io co
fare o il pensare diversame
meglio nel senso di allon
producono persecuzioni ed

Il rispetto della trad
tutte le tribù indigene. Lé
dei Woshago, popolazioni
antenati ci vedono — di
tutte le nostre azioni; se
fedelmente le tradizioni ch
dano dei Kombo. Kombo
flagello imprevisto » (45)

Tra le tribù e gli ante
ra un rapporto fondato su
provvedono in vario mode
denti a patto che questi li

Freud in *Totem e Ta*
è copresente un sentiment
gli antenati. Sentimento
tiva » e sottolinea il ruolo
nascita del tabù.

Ma forse non è solo
della tradizione non si col
da un lato, è comprensib
insieme con l'amore e il
del rapporto di « debito »
tizzabile sia il timore che
digeno ha paura delle con
scostino dalla tradizione.
paura del Kombo, cioè de





1922

PASTE
CVET



ACQUA
DI L

presentato e tradot
in Italia nella s

Antonella
e Rosa I

di Marina Ivano

R USCIRE

P
O
E
S
I
A

la COLLERA

lle RAGIONI

