

CARTE **27** SEGRETE



GENNAIO MARZO 1975

LE DATE di **CARTE SEGRETE**

27	marzo 1975
28	giugno 1975
29	settembre 1975
30	dicembre 1975

I DATI di **CARTE SEGRETE**

	Italia	Estero
OGNI COPIA	L. 1.500	L. 3.000
ABBONAMENTO	L. 6.000	\$ 15

Da versarsi sul c/c postale 1/51220 intestato a:
CARTE SEGRETE - Piazza d'Araceli, 6
00186 ROMA - Tel. 67.90.146

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: Piazza d'Araceli, 6 - Tel. 67.90.146

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

Redattore: **Filippo Maria Ferro**

Segretaria di redazione: **Marina Javarone**

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

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

Redazione di Milano: **Oswaldo Guido Pagani**, Giorgia Salonia -
Via Mauro Macchi, 44 - Tel. 20.74.43

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
T. E. R. - Roma — Direttore responsabile: **Marina Javarone**.

CARTE SEGRETE

Anno IX — GENNAIO - MARZO 1975 — n. 27

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Edizioni di Carte Segrete

Vice Direttore GIANNI TOTI

Carte segrete

CHRISTIAN FRIGENT: Saggio su Francis Ponge, 9

JACK SPICER: Billy the Kid, 46

BRUNO TRAVERSETTI: Parte introduttiva de « L'esperienza
matematica », 53

AMILCAR CABRAL: La prima poesia, « Verde il capo dell'iso-
la Verde », 81

DOMENICO JAVARONE: La dritta, 83

LUCIANO MASSIMO CONSOLI: Odiogrammi omofonopoeti-
ci, 97

SINIBALDO PIRO: Covo Film di Gozzano, 113

ALIDO SEPULCRI: Tra Friuli e Lombardia l'« Antica rima »
nova, 147

MARZIA TEOPHILO: Due racconti del Nordest del Brasile, 157

GIOVANNI BONOLDI: Poesie, 163

I diavoli in libertà di Nino Caffò, 105

Il caso Zoglio, di Mino Maccari, 51

La Resola del passato, pitture di Ilya Shenker di Franco
Miele, 88

Portiture e ideografie di Bacosi, di Alfonso Gatto, 143

La « Sfera magica » di D'Angelo, di Filippo Maria Ferro, 157

Carte scoperte

Espressionismo e tonalismo in Busati, di Franco Miele	177
L'alfabeto di Alberto Cappi, di V. S. Gaudio	177
Mallarmoda?: letteratura sulla moda, di Amos Ciabattani	183
La mottia su ralenti e la teatralità perduta, un saggio su Bob Wilson, di Italo Moscatti	195
Calice: realtà e irrealismo ancestrale, di Guido Seborga	185
Ermini, Bellini, 2 proletarpoeti, di Mariella Bettarini	197
Spontaneità popolarasca in Di Carli, di Luigi Lambro	203
3 poetallucinati, di Silvia Battisti	205
I dialoghi di Balistreri, di Sandra Giannattasio	208
Libridine: la cultural-questione e le strettur o (r) uffiziali	211
Il consigliere letterario segreto	213
Lo sconsigliere cinematografico segreto	216
Il diavolo dell'avvocato: Se la verità è la tattica del futurariato... qual è la strategia della gramscienza	219

Illustrazioni

CAFFE', 13, 14, 31, 37, 107, 111

ZEGLIO, 55, 61, 68, 73, 77

SHENKER, 87, 91, 94, 96

BACOSI, 145, 146, 151, 154, 155, 165

D'ANGELO, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174

BUSSI, 175, 176, 178, 179, 180

CALICE, 196, 197, 199, 202

DI CARLI, 204, 207

BALISTRERI, 208, 209, 210

javarone

TELEFONO SOTTO CONTROLLO

Campironi editore



di Domenico Javarone

"TELEFONO SOTTO CONTROLLO"

CAMPIRONI EDITORE



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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

i nostri testimoni

per UNA TEORIA
DELLA LETTURA

per UNA POETICA
MATERIALISTICA

per UNA RISCrittURA
CO(L)LABORATIVA

per UN CONFRONTO
TEORIA-PRASSIA

etc

saggio di
CHRISTIAN PRIGENT

presentato e tradotto da
ANTONIO CIOCCA

Con o senza i testimoni di Ponge davanti a noi, in originale o in traduzione pseudotransigente (decodificazione informativa) oppure restitutiva della lingua da cui, la presentazione di un saggio come questo di Prigent resta sempre un'operazione provocatoria e incongrua. Noi abbiamo scelto la traduzione-specchio, e il rispetto del testo nella sua articolazione mentale scritturale, si capisce. Eppure la provocazione resta incongrua perché i pubblici letterari dei lettori-lettori sono ancora da noi sprovvisti di chiavi-di-chiavi di illettura e metagrafia. La moda di produzione dei modi di moda, con tutti gli ignobismi e le innobilità dell'import-export letterario, (i siti nobilitati restano ignobili, innobilitabili dall'informazione che pure ci recano) non consente per ora altri contributi, se non l'ironia con cui aderiamo all'interazione dialettica di queste confrontazioni dialacanziane, psico-critiche, per accettare-rifiutare i testimoni delle mode d'improduzione. La teoria della lettura che si auspica così come la giustificatura che la prassi ne dovrà fare comporta una critica della scrittura (anche di quella critica) e dell'economia politica di questa metagrafia. In generale, siamo ancora, invece, sul versante nichilistico "desiderativo" e negromantico (neg., neg., ma sì, neg utium e negozio falso e improprio) dell'idealismaterialismo (il rischio è questo, insomma, nella produttiva troppo analogizzante tra penicilli e penni-testi forse o troppo analogici — e sia pure "colare" l'ano-illogia). Ciò la crisi generale dell'economia anche letteraria propone altre letture delle teorie delle — e il compito più urgente è la critica dell'economia politica della crisi produttiva della letteratura, e della sua lettura...

G. T.

Osservazioni sul saggio di Prigent

L'interesse che suscita (o può suscitare) la traduzione di questo saggio sembra collegarsi intimamente a quella sorta di avventura nella letteralità che, nello spezzare della loro successione, ci propongono prima la poesia di Ponge, il testo, poi la sua fabbrica, il pre-testo, ed infine la lettura di Prigent. Si tratta quindi, esplicitamente, di una traduzione letterale, alla lettera, tra le lettere, per non uscire dalla traccia ed esse lasciano nei testi che si sovrappongono. E così vi si iscrive questo intento di scuse (per il lettore avvertito) o di motivazione del mio lavoro (per me stesso).

Francis Ponge è stato presentato al lettore italiano da Piero Bigongiari con una ampia scelta della sua opera nella traduzione dello stesso

Bigongiari, Jacqueline Rivet, Luciano Cirba e Giuseppe Ungaretti. E' di Ungaretti, in particolare, la limpida traduzione de Il Prato, che riporto, nei passi essenziali.

La Natura, a volte, svegliandoci ci propone
Appunto ciò a cui eravamo disposti

Prepariamo dunque la pagina dove oggi possa nascere
Una verità che sia verde.

Ma che cosa, chi, il nostro cammino ostruisce così?

Perché dunque, visto di qui, quel frammento limitato di spazio,
Riprodotta in quattro scogli o in quattro siepi di biancospino,
Non affatto più grande di un fazzoletto,
Morena delle foreste, increspata d'avverso segno,
Quel prato, superficie arida, auricola delle fonti
E del temporale iniziale sequenza dolce
Per richiesta o risposta unanime anonima alla pioggia,
D'improvviso più preziose ci sembra
Del più esile tappeto persiano?

Fragile, ma non frangibile,
La terra vegetale vi riprende autorità,
Dove gli zoccoli del puledro che vi galoppo lo marcarono,
O il calpestio del bestiame lento verso l'abbeveratoio
Vi si precipita.

Perché dunque, sino dall'approccio, ci tiene interdetti?

Saremmo noi dunque già pervenuti al naos,
Finalmente al luogo sacro d'una colazione di ragioni?
Eccoci, in ogni caso nel cuore dei pleonismi
E all'unico livello logico che ci conviene.

Crazi di paratus, secondo gli etimologi latini,
Vicino allo scoglio e al rivolo,
Pronto a falciare o a pascere,
Dalla natura per noi preparato,
Prato, parato, prato, presso, pronto.

Il prato giacente qui come il participio passato per eccellenza
Vi è anche riverito a modo come nostro prefisso dei prefissi,
Prefisso già in prefaso, presente già in presente.

Niuna via d'uscita dalle nostre onomatopoeie originarie
Occorre dunque rientrarci.

Non occorre affatto, del resto, uscirne.
Le loro variazioni bastando a bene rendere conto
Della meravigliosamente fastidiosa
Monotonia e varietà del mondo,
Insomma, della sua perpetuità.

Ed anche bisognerebbe pronunciarle.
Parlare. E, forse, parabolare.
Tutte, dirle

(Qui occorre intervenga un lungo passo, dove, un po' nel modo dell'interminabile sequenza di assolo di clavicembalo del quinto concerto brandeburghese, vala a dire nel modo fastidioso e meccanico ma nello stesso tempo meccanizzante, non tanto della musica quanto della logica, ragionosa, in punta di labbra, non del petto o del cuore, mi proverò a spiegare, dico bene spiegare, due o tre cose, e innanzi tutto che se il prato, nella nostra lingua, rappresenta una delle più importanti e primordiali nozioni logiche che possano esserci, è lo stesso di quanto avviene sul piano fisico (geofisico), trattandosi a dire il vero d'una metamorfosi dell'acqua, la quale, ... reimpregnando insomma il generale universale, sceglie di dare rinascenza alla vita sotto la sua forma più elementare: l'erba, elementarità-alimentarità. Questo capitolo, che sarà anche quello della musica dei prati, suonerà in modo fioco e minuzioso, con una quantità di appoggiature, per compiersi (se si compie) in accelerando e rinforzando ad un tempo, sino ad una specie di rotolo di tuono dove noi ci rifugeremo nei boschi. Ma la perfezione di questo passo potrebbe richiedermi alcuni altri anni. Comunque sia...)

La bufera originaria ha a lungo parlato.

Ecco dunque, su quel prato, l'occasione, valida,
Prematuramente, di farla finita.

Signori tipografi,
Mettete dunque qui, vo ne prego, il tratto finale.

Poi, sotto, senza la minima interlinea, coricate il mio nome.
Preso nella bassa cassa, naturalmente,

Certo, salvo le iniziali,
Essendo anche quelle
Della Felce e del Papavero
Che vi nasceranno su domani.

Francis Ponge

Per notizie della vita e dell'opera di Ponge è molto utile il volume di Jean Thibaudau, Ponge, «Bibliothèque Idéale», Gallimard, Paris, 1967.

Mi restano ora alcune osservazioni da fare sul saggio di Christian Prigent. L'attenzione che esso pone alle articolazioni, anagrammatiche e paragrammatiche, dei testi di Ponge, secondo i metodi della teoria della scrittura e della critica del testo, giunge a ben mettere in luce il funzionamento delle catene significanti che quei testi producono, ma ad esse l'analisi sembra arrestarsi come ad un dato ultimo. Ciò mi sembra, da una parte, che giustamente circoscrive il luogo della poesia come travail, invenzione che ritrova, rapporto con un altro luogo,

quella del funzionamento delle catene significanti, dove c'è qualcosa che arriva, ed anche che caratterizzi tale rapporto come non sbarato, modalità di quel *déroulement* che si pone, enigmaticamente, a costituire il supporto dinamico del processo produttivo (creativo, nei termini dell'idealismo); ma mi sembra, d'altra parte, ch'esso sfugga, resista di fronte a ciò di cui manca e che per ammissione esplicita lo costituisce in quanto mancante: il luogo del poeta, il suo soggetto, la sua sostanza (o il suo supporto) di desiderio. In questo processo, così come è praticato da Ponge, qualcosa si perde, ma c'è qualcosa che si acquista. Di esso, Ponge stesso ci indica la traccia nei termini dell'oggettivo. L'oggetto che la parola perde nel suo incontro con il reale, la scrittura, indica Ponge, lo acquista come gioco, lo riassume nel suo desiderio, lo rimette in gioco.

Se questo rapporto del soggetto con la sua parola (e, raddoppiato, del poeta con la sua scrittura) definisce ed esaurisce la poetica pongiana eccita il problema se anche ne risulti definita ed esaurita la posizione di una « tendenza » poetica o, più generalmente ancora, il fare poeta.

Antonio Ciocca



Caffè



Callé

« Precisare in ogni caso concreto il rapporto specifico del soggetto con il senso nel processo della pratica come lotta dei contrari; la distruzione-costruzione specifiche che subiscono il "soggetto", il "senso" e l' "oggetto" nel processo della pratica ».

Julia Kristeva

La fabbrica, il metodo

Di ciò che si vede oggi essere una « moda » — mettere in tavola « stati successivi di un lavoro di scrittura » —, nessun altro che Francis Ponge poteva dare esempio più convincente. « La Rabbia dell'espressione », « Il Sapone », « Per un Malherbe », ognuno secondo propositi e accenti diversi, realizzano con buon anticipo la mostra pedagogica di una « fabbrica » della quale la collezione « I Sentieri della Creazione » vuol fare oggi il proprio oggetto. Egli lo sa e lo dice: « I sentieri della creazione, i miei clienti ne conoscono un tratto ».

Nessun testo più che *Il Prato* (*La fabrique du Prê, Génève, Skira*) una delle vette dell'opera di Ponge, poteva meglio prestarsi a questa chiarificazione di una « fabbricazione » e la scelta che fa Ponge « di spargere le (sue) note sul prato » sottolinea ancora una volta (1) l'importanza che accorda a questo testo. In realtà bisogna indubbiamente leggersi, molto concentrati, in una « messa in abisso » (*mise en abîme*) conforme al progetto più volte affermato da Ponge, i metodi, gli effetti, i motivi e i motori essenziali di una globalità scritta della quale l'organizzazione d'insieme dell'opera dispone strategicamente le figure e l'energia dei diversi testi.

Se Ponge ci invita ora a fare con lui un tratto di « strada » sui sentieri della creazione, altro non è, convocandoci all'ispezione dei luoghi, che riprendere una convocazione di già spesso significata al lettore: « Stiamo per avanzare, avanziamo già, insieme, tu che ascolti, io che parlo, imbarcati nella stessa macchina » (2). E, quindi, incitarci a leggere non 15

tanto la raccolta del materiale progressivamente accumulato e poi assottigliato, da cui uscirà il testo ultimo, quanto il gesto stesso della raccolta e dell'assottigliamento, il lavoro della fabbrica nel suo movimento e nella sua energia che imbarca anche noi (lettore), forzandoci ad *avanzare con*.

Poi, più avanti, mostrarci non solo ciò che fabbrica il *Prato* (la Fabbrica del *Prato*, genitivo oggettivo, l'elaborazione del testo del *Prato*) ma anche ciò che il *Prato* fabbrica (genitivo soggettivo: ciò che produce, fuori del testo stesso del *Prato*, il lavoro di fabbricazione del *Prato*, il progredire metodologico, le lezioni che il lavoro produce, le rotture che opera in una certa ideologia della scrittura e della lettura). In altre parole: leggere sul *prato*, *ne Il Prato*, il processo della nostra stessa lettura.

E più avanti ancora: non tanto leggere un testo (finito, chiuso, oggetto di contemplazione-consumazione estetica) e neanche la sua fabbrica come movimento di « creazione », ma leggere (provare, praticare) una *lettura altra* perché in questo lavoro, dice Ponge, si tratta di vincere « ostacoli » « che mi erge innanzi la stessa mia lettura di quelle stesse parole (non più gettate da me, tracciate, scritte da me, ma *lette* da me, come ostacoli sulla mia strada) ».

Così, proponendoci l'ingresso nella « notte del logos », ci viene suggerito di lavorare (in) questo lavoro in cui qualcosa *resiste* (un linguaggio), in cui qualcosa (un testo scritto) si produce (è *prodotto*). E' già programmare, secondo un gesto metodologico e filosofico essenziale, una lettura (resistente esteriorità, lavoro, prodotto, produzione) di tipo non idealista in cui si trova immediatamente sbarrata (mostrata come fantasmatica) l'idea stessa di « creazione », rivolta (rivolgimento *materialista*) in « azione di produrre »; in cui il materiale significante prodotto si trova chiamato « ad un impiego (pratico) » che è forse quel che Ponge chiamava poco prima « buon uso della parola », od ancor meglio ora: apprendimento della lettura.

Materiale, lavoro

Seguiremo quindi i sentieri, leggeremo lo sviluppo energetico della *"rabbia dell'espressione"*. Gesto ampio, paziente, di cancellature, rigetti, ricuciture, saturazione grafica delle pagine che mostra il calco di una attività fisica che iscrive un diagramma anzitutto corporale nel quadrato della sutura. Primo investimento da leggere, in blocco: un *corpo* al lavoro, un testo che si scrive. La massa testuale, ora assottigliata, lunga, piana, ora rinserrata, concentrata, nera, con spandimenti, intasi, stretture e dilatazioni, verticalità e orizzontalità, blocchi squadrati e superfici vaghe (3). Dove la lettura, dapprima pesantemente, ma con efficacia, avanza nella massa materiale della scrittura come incisione di tratto, dinamismo corporeo, movimento genetico che mette in gioco come attanti essenziali del suo lavoro i «dettagli» che l'idealismo abitualmente scarta nel magazzino degli accessori senza importanza (senza «ruolo»): supporti, strumenti (penna, occhiali, ecc.), materiale verbale, dizionari, mobili nella stanza dove si scrive, corpo che scrive, traversato da fatiche, pulsioni, febbri, rilassamenti: «La necessità completa che mi passa per il corpo e mi finisce nel braccio, ciò che iscrivo è una specie di *traccia* di quanto di più profondo vi è in me a proposito di quell'argomento» (4). E in ciò, ancora, quel che si dà a leggere, ci propone un «ambiente» (genetico) in lavoro (trasformazione, «opera letteraria», permutanti e cambianti), nessuna lettura del quale che sia non-lavorante, non produttiva, è capace di situarne gli effetti, la semplice *forza* materiale-materialista.

«Rabbia», ambiente aperto ove si recita la doppia generazione del «Prato», ciò che lo fabbrica, ciò che esso fabbrica. L'oggetto-prato (oggetto dell'«emozione iniziale», scrive Ponge) vi integra i motivi che suggerisce e attraverso l'integrazione agisce nella costituzione dell'ambiente che (si) scrive: fabbrica del prato-fabbrica del Prato (oggetto-tetto). 17

Prato, anche, che si legge (che si *vede* sotto la carica rappresentativa delle parole, sempre in eccesso ma sempre presente). Che si produce (entra in scena), entrando nella produzione del « suo » testo (dal testo ch'esso produce, che lo produce). « Interazione dialettica » ove s'effettua l'articolazione essenziale di Ponge: « Partito Preso delle Cose uguale Reso Conto delle Parole ».

La Fabbrica del Prato mette evidentemente in scena questa articolazione, la mostra nelle sue variazioni e nei processi di scrittura che mette in opera. Ciò che ora scrive, nella gemmazione del testo, i propri ritorni, blocchi e fissazioni rimati in « testi » (« poemi »), articola pagina dopo pagina e dialettizza progressivamente la contraddizione che annoda il rapporto P.P.C.-R.C.P. Questo lavoro è comune a tutti i testi di Ponge; ma il testo del *Prato*, scrivendosi a partire da una particolarissima significanza simbolica (5), lega con più forza di ogni altro il processo di scrittura che incatena il rapporto P.P.C.-R.C.P. all'esemplarità allegorica del tema scelto. L'energia generante del lavoro di scrittura mostrato nella Fabbrica mette appunto in scena il doppio gioco che scrive:

— esteriorità radicale (6), irriducibilità reciproca del « mondo esterno » e del « corpo che scrive », delle parole e delle cose, del referente (mondo) e del significato (« testo del mondo », del significato (« valutazione » ideologica del mondo) e del significante (materiale lavorante-lavorato, « infinitamente potenziale »), del *prato* e del *Prato*, del « prefisso dei prefissi » e del luogo di Cantarana;

— e, insieme, « interazione dialettica »: natura generante / corpo che scrive, materiale verbale bruto / settori significati già costituiti, produttività dialettica degli attanti (tema, materiale — parole, segni tipografici, fonemi — soggetti, inconscio). L'accento messo, nella Fabbrica, contemporaneamente sulla posizione irriducibile del referente, sul lavoro meteo'roso (arrabbiato) nel materiale verbale rac-

colto a proposito del *prato* in costellazioni semantiche (7) e foniche (8), sulla partecipazione del corpo che scrive a quella stessa « Gnatura » generante che produce il *prato* che ci « prepara », tutto quanto illuminato dall'indice che il testo incessantemente rivolge ai processi nella sua elaborazione, mostra l'importanza del movimento dialettico di interazioni e di produttività generativa che ancor meglio segnala la forza materialista (non più meccanicista, ma *dialettica*) del lavoro di Ponge: « La dialettica è la teoria che mostra come gli *opposti* possono essere e sono *abitualmente* identici — in quali condizioni sono identici convertendosi l'uno nell'altro — perché l'uomo non deve intenderli, gli opposti, come morti, pietrificati, ma vivi, condizionati, mobili, in trasformazione tra loro » (9).

E' questa forza che fa del *Prato* un *testo* e non una raffigurazione, un « quadro di genere ». Essa sfigura l'illusione rappresentativa (fissazione monologica, delega alla trascendenza del Significato) (10) e l'ideologia idealista della « creazione »: « Non mi piace questa parola... Niente si crea da niente, ed è evidente che le opere letterarie si creano a partire da lettere, parole, segni di punteggiatura, ecc. ». Questa pratica, evitando di ridursi a « inconscio lancio di sementi o a semplice defecazione, semplice vomito », trae il proprio valore dal lavoro che la produce (11): oggettiva e dialettizza il suo soggetto, costituito dal *lavoro* testuale affrontato alla resistenza dell'oggetto e del materiale. Intervendendo nella fissurazione radicale dove le « cose sono già *tanto* parole che cose » e, reciprocamente, le parole sono già *tanto* cose che parole », essa disfa la trasparenza illusoria del significante. Giocando, nel distanziamento energetico, la copulazione polisemica parole-cose/cose-parole (« si tratta di farle entrare l'una nell'altra: di non vederci più *doppio* ») mira a differire (mettere « in abisso ») l'oggetto, montando (mostrando) l'atto regolato del lavoro testuale (dialettizzazione delle contraddizioni messe in scena), per svolgere quel che Sollers chiama « un oggetto in più »: l'OGGIOCO (12).

Uscita fuori del sistema rappresentativo, gesto (filosofico) che eccede la coerenza metafisica dei segni, produzione del testo e del soggetto nel testo: « In verità *vi siamo massimamente interessati...* non si tratta, qui, che di noi ». Condanna a morte, generazione, differenza produttiva: programma di scrittura materialista che il *Prato*, nella coesione della sua significanza allegorica (vita, putrefazione, morte, rigenerazione, proliferazione, cicli organici/materiali) mette nel miglior modo in scena nella sua lunga « fabbrica » semantica. Si tratta cioè sempre, qui, della pratica di scrittura differente/differante*, che prende partito per l'oggetto-nelle-parole per DISENUNCIARLO nella sua struttura mitica (la parola, la metafisica), trasgredire questa astrazione *legata* con una nuova strutturazione regolata e multipolare: « Che ogni parola che compone (il testo) possa esser presa in ognuna delle successive accezioni da essa assunte nel corso della sua storia... ottenere una sorta di spessore di ogni vocabolo, all'interno del testo. Un testo così composto è naturalmente suscettibile di diversi livelli di significazione » (13). Intento della « fabbrica »: produzione di un ATTO testuale: « L'oggetto, è la poetica »; il *prato*, è il calpesto del *prato*, il sacco e la ri-fabbricazione del testo del *Prato*, la produzione del *Prato*. E in ciò, subito, *La Fabbrica del Prato* contrassegna con necessaria insistenza il programma d'insieme dell'opera di Ponge.

Il *Prato*, tuttavia, iscrive altri motivi, altrove annunciati, ma meno fortemente investiti nel testo e che, da un lato, le recenti spiegazioni di Ponge (*Colloqui con Sollers*) e, dall'altro, il progresso teorico e pratico della scrittura materialista attuale (14), permettono di leggere meglio. Si tratta, questa volta, per una lettura più totalizzante, di seguir più da presso, nel dettaglio della Fabbrica, ciò che produce il *Prato*, ciò da cui è prodotto. E la mostra di questi motivi produttivi non potremo farla se non in una lettura che lavori

20 allo stesso livello testuale della scrittura di Ponge, quello,

cioè, di una precisa attenzione al funzionamento verbale, all'articolazione dei segni e delle radici. E in ciò, d'altronde, questa lettura cercherà di onotare il « contratto » che la scrittura di Ponge le propone (15).

**Bufera (orage) / Organo / Origine / ... /
(Orgoglio): (Bufera, orage)**

Tutto comincia, nel testo, quando:

« La bufera originaria ha a lungo parlato ».

Del *Prato* che leggiamo perché si è creduto opportuno farlo, in piano, la vetrina, la grande « fabbrica » aperta, ma anche proiettata su pagina, presa nel puntuale gioco della successione ritmata delle pagine, mostra il lento *montaggio*. E già ci viene detto in anticipo che il « volume » montato, il monumento testuale eretto, si vede, in questa lettura, steso al tappeto, a terra, appiattito, ridotto alle dimensioni del libro piatto, allo sfogliettamento lineare e op(ri)primente del tempo.

Ma la lettura, anch'essa sparsa, messa sul tavolo (in piano, ma che cerca il suo piano, il suo indice), trova le *note* (tempo ritmato del montaggio, ma anche note sulla portata del *Prato*, già suonate al « Clavicembalo dei Prati »). Si intravede la nota « differenziale » (16), la sua iscrizione differenziante, ultima/originaria, nel ciclo del(la) part(oi)tura del *Prato*. Così si sopravanza, rifà, riprende (lavora) il lavoro di elaborazione del *Prato*. Vi si partecipa di sfuggita, al passato, sbirciando del prato il « participio passato per eccellenza ». Lettura: il massimo vicino (**).

Della bufera, quindi, con cui tutto comincia/tutto finisce, la fabbrica ci offre la generazione, la produzione precisa. Una massa testuale, qua e là distribuita, organizza attorno la sua profusione semantica: scroscio, tra le « onomatopee originarie », di una tensione brutale, pronta a striare di lampi, « di accenti acuti » il « cielo troppo sereno dei significa- 21

ti ». Contro di esso, bloccato nelle « idee » e nell'ideologia « patita », tuona. La nota allora, nella bufera insistente, scroscia. Già definita: breve, striante, acuta. Monosillabo, perché così si scrive *prato* (*pré*): « Breve, conciso (sopprimete l's di *près* (presso), togliete la t di *prêt* (pronto), ridotto al valore di un prefisso (anzi, al prefisso dei prefissi), suona come una sola corda vibrata ». Nota in crescendo nella scala perché si elevi un testo, monumento e tomba, verticalità verde, nel « firmamento » dei significati bloccati, ch'essa rompe.

Bufera, quindi, *orage*: *d rage*, oh rabbia dell'espressione, « violenza originaria della scrittura » (17), proprio all'inizio di pag. 102, *giusto nel centro* (18). Centro del libro, da dove per ogni lato del ruscello centrale si stende lo spessore eguale delle pagine, lo sprofondamento del libro tagliato (dal taglio) sugli strati del lavoro formale. Ora, più in fretta, « la manipolazione comincia » (Sollers).

(Radici)

A questo punto, dopo cento pagine di ricerche (note « sul motivo », appigli nel Littré, messa a posto dei motivi-chiave (19) che saranno poi redistribuiti) si produce un ondeggiamento, un rilassamento che indica d'altronde, nel testo, il lavoro fisico del corpo che scrive: « Mi accorgo di non saper più scrivere ». Come se « scrivere » implicasse già questa prima definizione: contrazio dell'ondeggiamento, del rilassamento, dell'abbandono, ecc. Ma questo momento è precisamente anche quello dell'*ingiunzione* brutale. La *piattezza* » (la semplicità, la mancanza di rilievo, di pittoresco, la « logica ») del *prato* sbarra il rilassamento, restringe gli « interieri, blocca lo spandimento. « La meravigliosa piattezza del *prato* mi verrà così in aiuto / ecco che la pronunciamo / e la resurrezione allora del verde mi resuscita ». La coscienza è prodotta dalla « resurrezione degli aghi ». Agbi che al-

trove sono stati posti come *accenti, firme, segni, scrittura* (sCRib-), « galoppo della scrittura ». La scrittura comincia a scrivere la resurrezione del prato, raddrizza il corpo che scrive. Movimento di scrittura sulla pagina, motricità del corpo che marca: « Un presagio di *bufera* o la montata panica d'una linfa in un *gambo tagliato*. Il testo ha la propria radice simultaneamente nel corpo che agisce e nello stesso corpo che scrive » (20). E il prato che è anche "noi" (« Così siamo »), ciò che produciamo e da cui siamo prodotti, che raddrizza la scrittura e che scrive, investe il « soggetto » nel lavoro che si comincia a fare, lo produce e lo struttura nel/col testo (e non l'inverso): (sbarrata). Materialismo. E, nel luogo esatto di questo decisivo passo testuale, brutale trasformazione dialettica: « Ogni fenomeno nel suo movimento presenta due stati, uno di relativo riposo, l'altro di evidente mutamento. I due stati sono provocati dalla mutua lotta di due elementi contraddittori contenuti nel fenomeno stesso. Quando il fenomeno, nel suo movimento, si trova nel primo stato, subisce solo mutamenti quantitativi e non qualitativi, e si manifesta così in un apparente riposo. Quando, nel suo movimento, si trova nel secondo stato, i mutamenti quantitativi subiti nel primo stato hanno già raggiunto un punto massimo e ciò provoca una rottura di unità nel fenomeno e quindi un mutamento qualitativo: da ciò la manifestazione di un mutamento evidente » (21).

Riviene, risale quindi il testo del prato. Resurrezione, verticalità, verdezza. Si annuncia già: verticalità verde, che scriverà il testo definitivo: « Prepariamo dunque la pagina dove oggi possa nascere / una verità che sia verde ». Ma Ponge volge subito *resurrezione in insurrezione*, con un gesto decisivo nella gestione del vocabolario e dei suoi recessi marcati di ideologia idealista. Esattamente in questa fase comincia a suonare la nota precisa del *Prato*. Ora, in effetti, non si tratta più, come nelle pagine precedenti, di una raccolta analogica o erudita d'un materiale fonico e semantico che poco alla volta accosta la « verità » e la « particolarità » 23

dell'oggetto-prato; si tratta ormai di un investimento del lavoro sul materiale nella produzione oggettiva del testo. Ed esso si scrive quindi insieme come *testo* (« Il Prato », « poema ») e come indice dei processi che lo producono. Cercando la propria materialità e oggettività particolari, il testo del prato mette allegoricamente in scena i motivi, i motori della scrittura che lo produce come testo. Ma esso include anche questi motivi/motori attraverso un lavoro sulle radici motrici della lingua e una loro serrata chiusura nel testo che strutturano, nel tessuto stesso (il « tappeto », la « terra ») del testo « finito ». Si tratta cioè di giungere a qualcosa di simile a ciò che annuncia oggi Pierre Guyotat: « formulazioni complete, il cui funzionamento deve nascondere insieme l'esattezza scientifica, simbolica e soprattutto semantica e fonetica » (22). E' la lunga tensione di questa produzione/strutturazione che precisamente designa la formula (in senso proprio) con cui tutto comincia e tutto finisce nel testo: « La bufera originaria ha a lungo parlato ». Si tratta ora di serrarla da presso, di LEGGERLA.

((E)rezione)

Colui che ha firmato *Il Fico*: Franciscus Pontius Nemausensis Poeta, ha sempre affermato il proprio interesse per la etimologia. Parecchi testi lo provano. La Fabbrica del Prato lavora in profondità questo campo (23).

Qui dove siamo, il passaggio *resurrezione/insurrezione* già indica che lavoro si fa. Potrebbe trattarsi solo di un gioco fortuito. Il motivo, però, regola con notevole insistenza l'essenziale delle ricerche che seguono le pagine 102-104 e si ritrova in punti-chiave del testo definitivo. Il lavoro si fa intorno alla radice alternante REG/RG-(rig)/ROG. Si tratta ora di articolare *resurrezione/insurrezione* con la radice di grado zero (RG) ed il verbo *surgo/surrexi*. Nel sistema che si innesca, la saldatura di altri termini e radici, come la non-

iscrizione di un qualsiasi possibile termine, regolano, secondo potenziali diversi, la strutturazione del discorso che segue, costituendo il testo e programmandone il modo di produzione (il *metodo*). Potremmo così cominciare a leggere, in modo selvaggio: *reg/rig* che induce una serie semantica rappresentata da *rigido*, *rigoroso*, *rigore*. La serie consolida il proprio ruolo motore con l'eco di alcune formulazioni di Ponge, che affermano per esempio che « la parola è per le cose dello spirito la condizione di rigore » (24). Eco che annuncia anche l'emergenza subito pronta di testi già « messi in forma » e inclusi nella fabbrica (25) a seconda della tensione (« una sola corda vibrata ») e della rigidità poco alla volta messa in volume (presa, per esempio, nel rigore propizio dell'alessandrino) (26). Rigida, rigorosa, risorta (più che resuscitata), « sgorgante » « da mille risorse » (27), « insorta » infine, la scrittura, come « l'erba dalle rotule immobili », tende il testo, risale, sul prato, il testo del prato. E' lo « strumento ben teso » che Ponge leggerà Malherbe. E', come quel classicismo, « la corda più tesa del barocco », che tende le orbite e le volute fino alla tensione scritturale della (cattiva) erba. Mal erba, erba dura, rotule rigide del *mal-prato*. Orbite/erbe. Volute/rotule (bloccate): *reg/rig/rog*, programmando il brutale « mutamento qualitativo » del testo a questo punto di « massimità » (28) e di rottura.

Ritorno sul prato. Si diceva anche al femminile, *la prata*. Ponge nota questo femminile passato, su cui si è passato, di cui anche bisogna prendere partito. Femminile/passato: « il nostro passato, ci camminiamo sopra ». Un'altra cosa si salda qui, articolata al doppio movimento che precede. Prata (femminile, terra) su cui *si cammina*, che Freud, spettacolarmente, pone in termini netti: « Quando la scrittura, che consiste nel far scorrere da una penna un liquido su un foglio di carta bianca, ha assunto il significato simbolico di coito o quando il cammino è diventato il sostituto del calpestio sul corpo della terra-madre, scrittura e cammino vengono en-

trambi abbandonati perché sarebbe come eseguire l'atto sessuale interdetto » (29). Ponge, che qui *scrive*, appunto non *abbandona*. Prata, la *prée*, con l'e muta, morta, la muta morta, rilassata, in piena sBANData, morta/marcia, cede ai colpi del *prato*: scrittura del *prato*, attraverso, *per*, come il *prato* (*pré*) inverso. Poi *qualcosa* vien fuori: quella che ha perduto l'e, l'uovo, l'(...), chi l'ha ritrovata — come? (sarà detto dopo, passato, dal *Prato*), —, essa vien fuori in verticali aghi, gambi affilati, gonfi di linfa. Resurrezione/surgimento/insurrezione/(spazio bianco)/rigidità. Ecco che *qualcosa* traspare; *qualcosa*: uno spazio bianco (vedi, nelle radici, la parola nascosta la cui immanenza produce l'energetica del testo e la sua concertata gestione). Ecco, qualcosa traspare nel *duello*: saldatura al sistema d'un motivo raccolto all'inizio. Tra i prati, il Chiostro del Convento iscrive il duello, perché è proprio il luogo dove si viene alle mani (aghi), il luogo della *decisione* (taglio, rottura). Spade, ferite, tra le « siepi di spille ». SCRITTURA (***). Il *crimine* che il *duello* implica è ancora, beninteso, la parodia del *coito* (30), situato da Freud nelle stesse embricazioni semantiche.

Dinamizzata, la scrittura (trasparenza, traccia) iscrive e apre. Nel gesto serrato dell'apertura che le radici (erbe, radici verbali) *iscrivono* e *spingono*, non tarda allora, rigorosamente, una prima « presa in massa » del discorso (31): si mette in scena (la messa in scena è implacabilmente prodotta) la verticalità/iscrizione/(spazio bianco)/resurrezione, con la « messa in volume » (linee dritte, *rigide*, *rectae*) del *testo scritto*. « Il suo sogno reale è una costruzione di energia armoniosa e violenta, segreta, esposta nei particolari, senza errore » (Sollers). Energia: « potenza attiva dell'organismo » (Littre). ἐνέργεια. Qui ancora un *lavoro* sulla fonetica, che sarà ripreso più avanti: *reg/erg* (enERGia). Ma scriviamo sempre: rigidità, potenza, organismo, lavoro. E violenza (« bufera »). Bufera, *orage*: contemporaneamente *org*, *rag*,

(Altro ingresso in materia: Interdetto)

Nelle chiacchiere sul prato, qualche pagina più avanti (32), una figura interviene: *Arys*. Nome proprio del corpo del testo innestato, *persona* che entra in scena e mima e recita in doppio ciò che il testo monta (*monstra*) (ingannò Cibebe — la « Natura » — che per vendetta lo misò in *pino*). Inclusioni mitologica comune a Ponge, ma essenziale ai testi che, nell'opera, iscrivono il *testo*: « Il Sole » in primo luogo. Il sesso con ciò, detto con prudenza (soprattutto « nascosto ») (33), si include in un sapere e una storia come arretrando (ma l'arretramento è indubbiamente *tattico*) in rapporto al suo ruolo nella generazione del testo. Imminente ma nascosto nel feno-testo. Istanza essenziale, sotto maschere diverse, nel geno-testo (34). *Arys*, quindi, *carriato*, mutato in *pino*, da cui subito un'apertura sul bosco di pini che fiancheggia e chiude la scena: « Ma la sera del Carnet del bosco di pini è intatta ». Andiamo a vedervi, con effrazione. Dell'albero « che fa il più morto dei boschi », vien detto: « Una asta e un cono e conici pomi » (35); « linfa » e « cono verde », « solo arde all'estremità della cima » (36). Ricapitolazione immediata che mostrerà la collusione e, ancora una volta, nella fabbrica (del prato), l'abisso della fabbrica (dell'opera): « aste » alberi mallarmeani, aghi, spade, erbe, gambi RIGidi) / « verde » (erba, verticalità-verità, cfr. sopra) « cono » (ghianda, angoli, divaricamento, « assalto incrociato di armi oblique ») / « arde » (fuoco, bufeta, consumazione). Il materiale così raccolto, spingendo il testo, costituendone la trama, è anche quello del Prato, dove serve a sua volta già annunciando, nell'idea del bosco *morto*, la *cassa* *bassa* ultima. L'« estremità della cima », qui giunta al culmine, articola anche la « massimità » operante del « desiderio d'espressione » reinscritto, per quanto riguarda il *Prato*, nella *bufeta* e nella *rabbia*. C'è ancora, del bosco di pini, la questione del piacere da trarci: valore d'uso che scrive il *Prato*, fabbricandosi per questo « godimento presuntivo ».

Atys, quindi, lavorato e ri-prodotto, s'avanza sulla scena ancora confusa del *Prato* come figura dell'« organo assente » (lo spazio bianco) di cui parla « Il Sole ». Bianco, assenza, castrazione che riscrive l'abbandono, il rilassamento. Poi sollevamento, insurrezione, (...). Il porta-penna che scrive, per il « retto verso » (rectus, reg), venendo da manca, sinistra e maldestra, affonda; l'erba dalle rotule immobili, bloccate, risale. La scrittura (si) apre (un passaggio). Ragione, *raison*, retta ragione (recta), risuono (*rèson*) teso, « che scarica tutti i suoni ». La scrittura tende, *tira la lingua*: « trazioni della lingua » (38). Atys ucciso, castrato, muto, mutato; si scrive, resuscita in pino, nuovo fiammante (« all'estremità della cima »). Un pò morto: « L'orgasmo cancella il gambo; sempre da riuccidere, mai tagliato » (Sollers). Gambo: « un presagio di bufera o la montata panica d'una linfa in un gambo tagliato » (Guyotat). Gambo: erba, bufera. Ma anche: « segni di scrittura ». Scrittura: marca, apertura del significante tracciato attraverso « il muro della rappresentazione » (Kristeva). Significante, qui: nascosto / castrato, imminente / risorto, gambo rigido: *fallo*. « Il significante ha funzione attiva nella determinazione degli effetti in cui il significabile appare come subire la sua marca divenendo, attraverso questa passione, il significato » (39).

Ricapitolazione: — *la terra*, l'acqua, le parole, « la roccia ridotta in piccolissimi frantumi », dissolta, analizzata. — *La lingua*, con la *prata*, in rilassamento patico, abbandonata, ferma. — *Il luogo*, sotto il taglio della Legge: « Non spingere ». Luogo tagliato, spezzato, falciato, castrato. Atys vi ha amato, vi è morto, tagliato a falce). Se ne resta *interdetto*: « Perché dunque, sin dall'approccio, ci tiene interdetti? » Interdetto, fermo, preso negli *scrupoli* (rocce: scrupulum, i). Ma l'interdetto, c'è *qualcosa* che fa tendere. Presi nelle dis-tese, si tende al cielo (40): « Excelsior! » « Sulla saturazione » (ingorgo semantico, pletora sessuale), la putrefazione produttiva del corpo dei vocaboli, materializzata nel

le radici e nel loro lavoro, la scrittura forza il testo: denso, « pronunciato », « proverbiale » (41), segnando ciò che Derida chiama « la disruzione della scrittura, la sua energia aforistica » (42). Il *Prato* è « sorvolato in senso inverso » (contraddizione) dalla scrittura, tirato, messo al lavoro (energia). Gettito eretto, sub-gettivo: « quello che mi spinge dal fondo, dal mio profondo, dal mio corpo ». « Verde incarnazione della pioggia », che rimette in scena il *corpo*. « Gettito di linfa eretto in risposta alla pioggia ». Ancora, qui, la istanza che permette la lezione allegorica che porta la carica significata, produce la violenta apertura significante del testo spinto a « massimità », dove arde la bufera dell'espressione. Ponge sottolinea ancora il processo di oggettivazione del testo nel suo affrontarsi (lavoro) alla resistenza del significabile. E cancella, nello stesso movimento del dinamismo del significante preso « al corpo », il ruolo dell'« io » creatore e disfa l'immagine idealista della « poesia » come semplice « gettito inconscio ».

Programmato il gioco del significante, regolata sempre meglio nel lavoro del testo l'imminenza delle istanze nascoste, entriamo così in pieno registro fallico. Raddoppiamento, disseminazione significante che struttura progressivamente la messa in volume del « testo »: « rovescio inverso », « flauto », « biberon », « crescita in altezza », « Pan », « calamo » (43), « pipa » e, nel Bosco di Pini complice, « L'asta che persiste col favore del solo e sempre più excelsior *toupet* conico » (44). Registro motore nell'affrontamento al(i) codice(i): « La legge fa tendere, costituisce e limita il godimento, scandisce la riproduzione, fa parlare, introduce alla morte » (45). La bufera originaria, ora, saldata nel lavoro profondo nella « notte del *logos* », « dove si confondono cose e formulazioni », bufera eretta (*orage erigè*) (*tag/rig*), arrogante, scandisce (ritaglia e danza) la produzione. Affrontata (allegoria: il *duello*) dialetticamente al mondo. Il « mondo »: resistenza, legge, scrupoli, rocce, lingua scrupolosa: 29

« Si tratta di un tipo di corda molto resistente e che disorienta l'estrattore, lo forza a cambiare la direzione del suo sforzo » (47). L'oggetto obietta, la lingua (la Legge) obietta; essi si *pongono davanti* la subiezione (il corpo che scrive, la scrittura che traccia e marea, tirando la lingua). Obiezione/subiezione, contraddizione che produce dialetticamente « l'oggetto in più » (Sollers): l'OGGIOCO, il testo. La violenza della scrittura, iscrivendo questa « differenza »* come « movimento di gioco che produce » (48), come « energetica (reg. erg) o economica di forze » (49), autorizza questo lavoro dialettico. La bufera sbarra la riproduzione, il semplice mimo, la natura « morta », la castrazione, il ritorno (regressus) al Senso, per parlare (a lungo), scrivere un « organismo lirico » che organizza la produzione di un testo: il *Prato*, non falciato (****) valore (d'uso) sicuro, prodotto del lavoro di scrivere: « Il linguaggio poetico è una diade inseparabile della Legge (quella del discorso comune) e della sua distruzione » (50).

Non tutto è detto: su questa terra carezzata, mangiata, traversata, madre aperta e calpestata (cfr. Freud), scrivere si annuncia con ancor maggiore violenza. La scena si recita nel « centro umido » (51), nel luogo conquistato e svelato di un abbraccio con l'origine (il prato, *pré*, prefisso dei prefissi) dove crollano l'Assoluto della Legge, l'Interdetto del Codice, la Parola delegata alla trascendenza del Significato Ultimo. Violenza e giubilo. Musica lunga ed « insistente ». Manipolazione delle radici denudate: nascita (Gnascor, Gnatura) ove tutto si iacrive come origine, come ago e come prodotto. Non-gerarchizzazione degli attanti testuali. Discesa (nel Logos) / salita. La *prata*, terra e madre, calpestata e bucata, privata del pene: la si apre, *qualcosa* apre e sa perché, come. Scrittura dominata: fabbrica. « La scrittura è la traversata della madre » (Sollers). Provvisto di pene, il figlio penetra la madre, muta il morto in pino, « tremante di certezza » (52), drizzato. « Desiderio e linguaggio... posti



in una reciproca indissolubile metonimia » (53). Incesto e lavoro nella morte: il prato, « ceneraio universale ». « Ciò di cui mi occupo non è altro che la morte » (54): soggetto ed oggetto uccisi nel gioco del desiderio. « Augusto faccia di madre » (55) sfigurato sotto la crescita dell'altra scrittura.

Prosegue il lavoro sulle radici. Resurrezione / insurrezione. Scriviamo ora: *erezione*. Poi: « reggimento » (REG. p. 24). Reggimento di insurrezione: rivoluzione (lavoro di cambiare il mondo): suscitamento o surrezione? Resurrezione. Insurrezione. « Bisogna che l'uomo, come anzitutto il poeta, trovi la sua legge, la sua chiave, il suo Dio, in se stesso. Che voglia esprimerlo assolutamente, verso e contro tutto. Cioè, esprimersi. La massima propria intimità. L'uomo sociale... » (56). Sesso, rivoluzione (rigida). Reggimento, insotto (suRGo). Rigido reggimento dei segni insorti: scrittura (57).

Reggimento / insurrezione si salda immediatamente con « excelsior », il « lirismo » e l'« organismo » dei prati. La parola va intesa « nel senso che l'organismo è la stessa cosa degli organi... il *novum organum* dei prati ». Per Ponge (58) non c'è altro luogo d'essere per la lira, che secondo « la sua corda più tesa ». E' l'« organismo lirico » per eccellenza, la organizzazione, (produzione e strutturazione) del lirismo come tensione, antitesi del lirismo « patico » della poesia cosiddetta ispirata. Il ruolo dell'incatenamento che qui si avvia è essenziale nel *Prato*. Organismo ed organo sono anzitutto tratti foneticamente dalla radice ternaria finora produttiva: reg/rg (rig) / rog → erg / itg / org poi agganciati al loro substrato etimologico: *organum*, ὄργανον, ἔργον. La traduzione da subito: energia, lavoro. Lavoro lirico del *Prato*. Energia (forza di lavoro) della scrittura del *Prato*. « L'energia non si lascia qui ridurre, non limita ma produce il senso » (59). « Tensione della lira ». La catena si articola più avanti: organo (voce), organo originario, « bufera (*orage*) originaria » (parla, scroscia). Strutturazione (allacciamento) più

salda della formula che « cifra » il testo, « Perno » testuale, che « rivolge la struttura (il racconto, il segno) e vi situa la generazione che la apre ricoprendola » (60). *Orga/orga/grao/grande* (*scroscia*). Poi, nuovo anello della catena testuale: *organico*, forse letto nel Littré, da Bonnet: « Ogni vita organica presuppone necessariamente l'azione reciproca dei solidi e dei fluidi ». Terra/acqua/gambi/sexso → organismo, testo.

ORGANUM (*ὄργανον*) è la parola che sta al centro di questa dispersione calcolata (strutturante). Probante è l'elenco dei suoi significati: 1) « Strumento »; 2) « Strumento musicale », « organo »; 3) « organo del corpo »; 4) « materia su cui si lavora »; 5) « Forme di linguaggio »; 6) « opera ». Vale a dire: la cifra della scrittura materialista che Ponge mette qui in scena, svolge, dissemina. Strumento, lavoro, materia (parole), corpo (sexso), lingua, forme, opera (testo). La disposizione dialettica di questi elementi programma il funzionamento del testo che Ponge tenta. Così scriverà un « *Ardens Organum* ». *Ardens*: bruciante, teso, « al culmine ». Così riprende per proprio conto, reinvestendolo in modo critico nell'intertesto che ne definisce l'impatto nuovo, il titolo di antiche opere « logiche » (Aristotele, poi Francis Bacon, il *Novum Organum* e il « metodo sperimentale »). L'*organum*, strumento logico per eccellenza, regola qui la costituzione di un « intento puramente logico » (61) e si trova reinscritto in modo materialista, là dove il *Prato* è definito appunto come « perfetta nozione logica », « colazioncella di ragion ».

L'*organon* fa entrare l'*organo*, qui collegato strettamente al senso della parola « organare »: « accordare una o più esecuzioni d'organo ad un clavicembalo ». Notiamo (nuovo nodo testuale) l'embricazione col « Clavicembalo dei prati » rimbaudiano, e il suo ruolo nella *partitura del testo*. Ma l'*organo* scatena anche il proprio sistema semantico: canne, colonne (organi basaltici). La sua duplicità di genere (i), an-

che, che raddoppia la dualità (*duello*) sessuale già scritta nell'alternanza *prato / prata*. Organo: camini e canne. Fuoco e fumi. Verticalità, verità. Organo, lira. Excelsior. La nuova catena significante si articola quindi con un altro insieme che programma la verticalità del fuoco, quello che raffigura, qualche anno prima, l'incendio dei depositi di petrolio di Rouen, motivo-chiave di *Per un Malherbe* (62). « La parola dotata di forza ascensionale, ardente e focosa, e che sale completamente diritta malgrado il movimento barocco, elicoidale delle fiamme, e che offre l'impressione di un'alta torre... Pensare anche alle canne d'organo, ai grandi organi ». Ecco scritto ancora il momento violento del « passaggio qualitativo », dell'apertura nel « firmamento », nel « muro della rappresentazione ». E non è senza significato che anche qui quello che produce *Il Prato*, si articola con i motivi-chiave e di *Il Sole* e di *Per un Malherbe*, testi del SI (63), della ragione / risuono, (*raison / réson*) come grammo gestito del « desiderio violento », della « dotezza (quella del membro virile) » (64). Organo: linguaggio e desiderio embricati, scrittura, « forza ascensionale » della « bufera originaria » che batte nel cielo (*excelsior*) dei significati. Zenit, apice, (spazio bianco), « estremità della cima ».

(Padre)

Orig-, orag- → orig-ine. Il salto, questa volta, è fonetico (paronosmatico). E va a strutturare un'altra progressione. *Origo*: origine, autore, padre, razza. Il *prato* originario, perfetta nozione logica nella notte delle radici, è anche, secondo il suo « organismo », l'origine, il pre-, presso e pronto. Aprendo un varco (cfr. sopra) si scrive all'inverso: *pré* → *per*. « Certo, è dalla legge introdotta dal padre in questa sequenza che dipende il suo avvenire » (65). Quindi: *padre* (*père*), l'e muta ritrovata, la muta parla. « Un aspetto nero e terribile, pieno di conseguenze in granelli per i prati. Un risentimento,

un profondo rancore che non impressiona più nessun colpo di tromba scandendo la dislocazione dei fiori » (66). Padre, sangue, pene (Atys mutato in pino). Il Padre ha parlato a lungo nel suo organismo lirico. Accordo: organi/clavicembalo. Tensione e surrezione. A lungo parlato, tuonato, scrosciato.

La figura del Padre è essenziale al testo di Ponge. Jean Thibaut sottolinea che « la morte del padre, avvenimento senza dubbio sofferto con maggiore violenza della dolorosa scoperta della società degli uomini... ha aggravato fino all'intollerabile la crisi iniziale » (67). « La Famiglia del Saggio » gli rende un significativo omaggio: « Al rumore di un sorgere della notte, sotto una campana di foglie, d'un albero contro il tronco calmo e freddo — Padre — così, in una fresca camera, un giorno ci fu la tua presenza... Che sumità pura del verde-fogliato, del suolo e del liquido... E se una stella si avviva, simile all'occhio del figlio, Senza dirlo tu ne godi. Padre! » Vediamo scritti anche qui: *sorgere* (SuRGo), *foglie*, *tronco*, *fredda* (FRICad.a), *verde*, *suolo*, *liquido*, poi l'occhio *avvivato* (resuscitato), come « l'occhio fisso del sole » (68). Elementi di una Favola del Prato, con la sua cifra (la morale): *padre*.

Ma del padre, anche la « sola apparizione, la sua semplice vista abbronza, fa arrossire o impallidire, venir meno, sdilinquire » (69). « Padre voyeur e magnaccia... Ostetrico, medico e assassino. Violentatore dei suoi figli » (70). Mentre monta(monstra) (ne) il Prato, « ciascuno è inorgoglitto, confortato, esaltato » (71). Rabbioso, ha parlato, bufera paterna. Vien ripteso per suo conto il suo organ(ism)o lirico, narrando la surrezione del prato, la (tras)formazione di Atys, Ardens organum; il corpo rilavorato, lo strumento in forma di linguaggio, la corda tesa. Operazione(i) sulla lingua (il suo rapporto con l'inconscio). Padre: prato/prata. Albero-padre. Pino-pene. Tronco: fusto, fu (egli fu: pre, prefisso dei prefissi, « ci fu la tua presenza »).

Il padre: l'occhio avvivato si è preso il suo pene. Excel-sior. Surrezione. Nello spazio bianco: erezione. Spuntando nel prato. Padre → prato(a), père → pré(e): d'un colpo spingendo l'accento (RIGor) da grave ad acuto (più alto nella(i) grammat(i)), « in senso inverso alla scrittura » rituale. Prato, pré: « sorvolato dall'accento acuto » come da una « stella fissa » (« occhio avvivato »). Parabola gestuale: la scrittura apre, contro la Legge. Poi ancora: padre → prato(a), aggregazione coitale nella materia fonica/etimologica (produzione di testo). Come prato/prateria/prata (pré/prairie/prée) si incollano, femminile e maschile serrati in prato: « la sua e ha tutto il valore del dittongo PRai e dell'ie e delle due i, ma serrati. L'accento acuto è il più simile al punto sull'i ». I: penicino (72), quello del «l malherbiano e mallar-meano, che apre anche la tragedia (73). Si fa ancora un lavoro sulle radici raddoppiate, potenziate alla massimità della loro produttività polisemica, ingranando nella loro marcatura significativa il testo dell'inconscio. Lavoro etimologico, apertura verso un passato (un'altra scena) e rimessa in scena del suddetto. Penetrazione vigorosa, operata dal significante « nello strappo della significazione, in quei lampi che sono i lapsus, il sogno, il pensiero ossessivo che fanno del giorno della coscienza una notte » (Sollers). « Non bisogna cessare di sprofondare nella sua notte: allora bruscamente si fa luce » (74).

Se il padre morto monta ne *Il Prato*, graffiando i significati fino a cancellarli (75), è attraverso le parole (terra/materia) che vi entra, godendo del « verde », del « suolo » e del « liquido ». E, soprattutto, portando il pene riorto (riscritto). Pene, fallo il cui funzionamento come *significante* è qui esemplare. Nascoato ma imminente (minaccioso per questa stessa istanza (76)), chiude il desiderio e regola lo spiegarsi delle significazioni: « è il significante destinato a designare nel loro insieme gli effetti del significato, in quanto il significante li condiziona con la sua presenza di signifi-



Calle

cante » (77). La sua struttura dinamica, iscritta nel corpo del testo per paragrammatizzazione fonetica (reg/rog, praio/padre, pino/pene) e semantica (« correlazione di costituenti semici » (78) letti qui nella loro ricorrenza significativa) riassume e gonfia l'Altra Scena. E' l'irruzione dominata, chiusa secondo i suoi effetti significanti nella trama testuale, di questa scena originaria (*prata*) che tende il tracciato del testo ed erige il volume del testo. Il testo così *generativo* programma una « genesi » che denota la marca ideologica (idealista) del termine e ristabilisce « nei fatti la nozione scientifica di genesi » (79). Genesi del testo, genesi del soggetto: « Facciamo parte del ciclo scritto ». Nascita sulla lettura di un « albero genealogico » (80) ove si esplicita il progetto materialista di una *cosmogonia* che è proprio lo scrivere questo momento generativo della *Gnatura* delle cose, dove *Natura* significa « la generante, la forza che genera ». 37

E si scrive qui ancora che « la voce non viene da altrove come nel tema idealista della voce dell'ispirazione, ma (che) essa, come il testo scritto, tocca il principio del rapporto tra il corpo e il mondo esterno » (81).

Altri significanti, raccolti per questo verso, entreranno nella Fabbrica: tirato al significante-fallo, qual desiderio, da esso marcato, monta a sua volta nell'apparato testuale. Gli organi già letti produrranno l'orco (*ogre*), per semplice permutazione fonica, e il testo allora iscriverà un nuovo continente semantico dove il prato, tema dell'*elementare*, sarà anche quello dell'*alimentare* (82), legando questo luogo di senso al proprio metodo nella formula del testo definitivo: « Saremmo noi dunque già pervenuti al *naos*, / Finalmente al luogo sacro d'una colazioncella di ragioni? »

(Orgasmo)

Ultimo ritorno: « la bufera originaria ha a lungo parlato ». Per riempire uno spazio bianco ancora iscritto nella catena delle radici, l'entare subito una lettura rapidamente paragrammatica che forse vi leggerebbe: (*ralle*) zaniolo, (*rogue*) arrogante (padre, rabbia e meglio: oro, vagina, (*engin*) arnese, ora (hotta (83)). Poi, nella cationa centrale: bufera (*orage*), organo, organismo, e togliendo il nido: *orga*nismo/*orgasmo*. In rima d'altronde: « Eccoci in ogni caso al cuore del *plonASMi* ». E che scrive, infine il problema di cui da molto tempo si tratta: « La ricerca dell'orgasmo è stata sempre in realtà la ricerca di una certa quantità di testo scritto, e così l'inverso » (84). Intorno a quest'altro significant nascosto si dispone la gravitazione già letta: « cima », « zenit » (sole alla massima altezza, dove comincia a *morire*), « excelsior » (buffuneria) « al settimo ». Comunque, sotto la barra, un altro attante-chiave, perno dell'*economia* del testo (*dispendio* calcolato). Esso annuncia l'ultimo atto del processo, il suo culmine e la sua morte. Atto testuale: « La ve-

rità... della pratica scritturale... consiste nel compimento del gesto produttivo, cioè del tragitto scritturale che si fa e si distrugge da sé nei processi di una messa in rapporto di termini opposti e contraddittori » (85). Ritorna il motivo della chiacchiera (dialogo → dialogismo), del duello, del coito. Affrontamento e dialettizzazione produttiva: « copula che realizza la scrittura », testo. *Rapporto*: apertura nell'interdetto, interdizione dell'apertura → irrigidimento, cancellatura delle significazioni. Rapporto che rapporta: lavoro → testo → godimento, « giubilazione ». Non si è *falciati*: « Su questa scena, dove il lavoro non *rappresenta* ancora alcun valore e non vuole dire niente, quindi non ha *sensu*, su questa scena si tratterà dei rapporti di un *corpo* e di un *dispendio* » (86). Corpo, lavoro, atto (valore), energia, organon, dispendio, orgasmo. Scrittura materialista qui raffigurata (mostrata e montata) che entra nelle « onomatopee originali » e forza la sua gravitazione e rivoluzione in un « presente senza presenza » (Sollers), in un presente testuale radicalmente immanente (« compimento di un gesto produttivo »): « prefisso già in prefisso, presente già in presente ».

(Morte)

L'atto scritturale (organico/orgasmico) scrive allora il luogo dove ha luogo. Gesto che innesta l'organo assente, graffiando la scena rimossa del sesso, che iscrive la propria produttività. Scrittura: « Violenza che sopravviene all'anima come inconscia » (87) montata in testo. *Atys* mutato, eretto (REG, per eccellenza), *sorge* (come i prati « sgorgano » dalla pagina (88)) messo « in volume ». Sul *Prato* preparato per « una risposta unanime, anonima (senza "soggetto") alla pioggia », il lavoro sul materiale significante organizza una « fredda » tensione « organica ». Programma così, nella sua ultima trasformazione *orgasmica* l'agonia dell'autore (soggetto) e del tema (oggetto), aboliti nella « piccola morte », 39

dove l'uno ritorna al « mondo muto » e l'altro nella cassa bassa. « Agonia sorvegliata » che è solo l'ultimo *agone* giocato in questa « *pièce* della natura » (89). « Dei due simili (se volete sono i pari, simili) arrivati ritti, uno almeno dopo un assalto incrociato di armi oblique, rimarrà coricato prima sopra, poi sotto » (90). Scrittura: sesso e morte. « Bisogna che i due muoiano perché la terza persona, il testo in questo caso, possa nascere » (91).

La disputa « svuotata d'un tratto » iscrive immediatamente questo tratto (questa sigla), taglio iscritto, che sutura il testo, senza più spaziatura (« senza la minima interlinea ») nella grafica ultima del suo gesto produttivo. Sotto, *interrato*: il Nome (soggetto). Le « ragioni »: avallate; gli « scrupoli »: cancellati; il « naos »: penetrato (con effrazione); l'autore: morto, con il testo dritto sul ventre, Felce e Papavero. Quel che è avvenuto: « Rivelare, elaborare, affinare, abolire ». Quindi: fine, tomba: « A partire da qui si esce nella campagna » (92). La lettura comincia (d') una « scoperta convulsa e lirica del materialismo » (93).

Christian Prigent

(traduzione di Antonio Ciocca)

(*) Le citazioni senza riferimento sono tratte da « *La Fabrique du Pré* », op. cit.

(1) cfr. *Entretiens avec Philippe Sollers*, p. 165 s.

(2) *Le Savon*, p. II.

(3) Parlando della redazione de « Il ciottolo », Ponge dice così d'esser stato tentato di scrivere « in tondo ».

(4) *Entretiens avec Philippe Sollers*, p. 72.

(5) Terra, crescita, generazione, putrefazione, ecc.

(6) cfr. LENIN (*Contro Hegel*): « L'esistenza di cose fuori di noi, della conoscenza umana e la loro indipendenza in rapporto ad essa » (« *Quindici filosofici* »).

(7) *Prato*: erba, rotale, semi, natura, riposo, pasto, duello, spada, scrupoli, rocce, colazione, terra, acqua, pagine, ecc.

(8) *Prato*: pronto, presso, prateria, preparato, prefisso, presenza, ecc.

[9] LENIN: *Sommario della Scienza della Logica di Hegel*.

[10] Si fa qui riferimento, beninteso, ai lavori di J. Derrida.

[11] « Bisogna che sia presente il lavoro, risiede qui il valore » (*Entretiens*).

[12] Ricordiamo che l'OGGIOCO è definito da Ponge come un « genere nuovo », « quello per cui, una volta messo in abisso l'oggetto dell'emozione, lo spessore vertiginoso e l'assurdità del linguaggio, considerati da soli, sono manipolati in modo tale che, per la moltiplicazione interna dei rapporti, formandosi le connessioni a livello delle radici e allacciandosi strettissimamente i significati, si produce quel funzionamento che solo può rendere conto della profondità sostanziale, della varietà e della rigorosa armonia del mondo ». Il testo dell'OGGIOCO, così giocato dal testo della scrittura in *avan-piano* e giocando nel proprio funzionamento, è per ciò stesso indicativo della « totalità concreta » (Marx). Segno (indice), nel lavoro della scrittura, della propria pratica e funzionando (senza « fuori ») sulla sua scena propriamente testuale, il testo di Ponge dà precisamente questo « funzionamento »: questo lavoro trasformatore e produttore. Così, pretende allora (ma solo allora) render conto degli « oggetti » preliminarmente « differiti », « arretrati » (nel funzionamento, nel lavoro). Il funzionamento indicato dal gesto stesso del testo è anche indice (allegoria) del lavoro di elaborazione che produce i concetti. Viene così messo l'accento sull'idea (materialista) di « lavoro/produzione ». Messa in abisso, « differenza » (*), divertimento dato all'oggiocco: funzionamento e lavoro scenico del materiale verbale (il « reso conto delle parole ») che indica il suo processo di produzione (l'« Eros ») e che diventa « uguale » al funzionamento dell'oggetto, al suo « comportamento totale » sulla propria scena (il « partito preso delle cose »). Non è tanto di render conto dell'oggetto che si tratta quanto del fatto della sua assenza nel linguaggio, della sua configurazione e del suo lavoro omologhi su di un'altra scena di cui le parole non possono dare altra approssimazione che quella della sua situazione in una problematica produttiva che è quella stessa che dà ad esse la parola.

[13] *Entretiens avec Soliers*, p. 170.

[14] In primo luogo, per una teoria della scrittura senza la quale non è possibile oggi alcuna lettura, l'insieme degli scritti di Jacques Derrida (*L'Écriture et la Différance*, Seuil, in particolare: « Freud et la scène de l'écriture », « La Différance », in *Théorie d'ensemble*, Seuil, *De la Grammatologie*, Ed. de Minuit). Poi, più vicino al testo di Ponge, Ph. Soliers, « Ponge caché » (in *TXT*, n. 3-4) e le recenti dichiarazioni di P. Guyotat in « Tel Quel », « La Nouvelle Critique » e « Promesses ».

[15] cfr. *La Fabrique du Pré*, p. 33.

[16] cfr. *Méthodes*, p. 296; *Le Pré*, p. 195.

[17] J. Derrida, *De la Grammatologie*, p. 55.

[18] L'insieme conta 200 pagine (non si tratta poi che della composizione tipografica del fac-simile che precedono).

[19] Così: prato/pagina, terra/lingua, erbe/segni, duello, prato/presso, pronto, prato/maschile/prato/femminile, ecc.

[20] P. Guyotat, intervista in « La Nouvelle Critique », marzo 1971.

[21] Mao Tse Tung, *Sulla contraddizione*.

- [22] P. Guyotat, intervista citata.
- [23] Da notare l'interesse che P. Guyotat afferma di avere anche egli per i testi latini e greci.
- [24] Tome premier, p. 140.
- [25] cfr. p. 59, 70, 104, ecc.
- [26] cfr. p. 140.
- [27] cfr. « La Seine ».
- [28] « Ogni desiderio di espressione spinto a massimità » (Tome premier, p. 155).
- [29] Freud, citato in J. L. Baudry, *Théorie d'ensemble*, Seuil, p. 141. Questa frase va, beninteso, messa accanto a quel frammento de « Il Sole »: « O Sole, amica mostruosa, puttana rossa... trovando finalmente da tempo aperte le porte umide del tuo centro, vi immergerò la mia penna e ti inonderò col mio inchiostro opalino per il diritto verso » (Pièces, p. 187).
- [30] cfr. Bataille, « il coito è la parodia del crimine » (L'anus solitaire).
- [31] cfr. p. 103.
- [32] cfr. p. 120.
- [33] cfr. Ph. Sollers, « Ponge caché » (in *TEXT*, 3/4).
- [34] Si fa qui riferimento, naturalmente, ai lavori di J. Kristeva sulla grammatica generativa sovietica (cfr. *Séméiotikè*, Seuil, p. 280 e seg.). Se il *geno-teste* costituisce questo lavoro di « generazione/germinazione/volume/produzione » (J. L. Houdebine in « Critique », n. 287) è nella *Fabbrica*, appunto, che si dà a leggere questo lavoro di « messa in relazione di marche significanti » (Houdebine). Da ciò la lettura qui tentata.
- [35] « Le Carnet du Bois de Pins » (Mermod, p. 14).
- [36] *Ibidem*, p. 16. Come del prato, « prefisso dei prefissi », si tratta anche del pino come « idea elementare dell'albero ».
- [37] Rimbaud (« A una raison »). Lacan (citando il *Bhṛadāraṇyaka Upaniṣad*: « Le potenze inferiori risuonano all'invocazione della parola ») commenta: « Ponge scrive cioè risuono (*réson*) ». E in « La Significazione del Fallo »: « il fallo come significante da la ragione del desiderio (nell'accezione con cui il termine viene impiegato come "media ed estrema ragione della divisione armonica" » (sottolineato da me).
- [38] Tome premier, p. 215.
- [39] Lacan, *Écrits*, II, p. 107.
- [40] cfr. *Bande-au-Ciel* (in *Les 120 journées de Sodome*).
- [41] « Massimo a terra l'impiedi » (La Fabrique du Pré, p. 219).
- [42] Derrida, *op. cit.*, p. 31.
- [43] Il Dio egizio Bata si tronca il sesso con una canna: « La canna annuncia la morte prossima... ma è anche lo strumento della scrittura — il calamo — che griffa la creta e marca il sesso » (B. This: « Incesto, adulterio, scrittura » in « *Esprit* », n. 4, aprile 71).
- [44] *Le Carnet du Bois de Pins*, p. 37.
- [45] Sollers, *Ponge caché*.

- (46) *Méthodes*, p. 198.
- (47) Tome premier, n. 303.
- (48) Derrida, « La différence » in *Théorie d'ensemble*, Seuil, p. 50.
- (49) *Ibidem*, p. 57.
- (50) J. Kristeva, *Séméiotiké*, p. 179.
- (51) « Il Sole », *Pièces*, p. 187.
- (52) cfr. *Pour un Malherbe* [passim].
- (53) Roland Barthes, prefazione a *Eden*, Eden, Eden di Pierre Guyotat.
- (54) *Nouveau Recueil*, p. 24.
- (55) Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant I (cfr. Marcelin Pleynet, Lautréamont, Seuil).
- (56) Tome Premier, p. 216.
- (57) Altre punture nell'« incuriosito dizionario » [Sollers]: POR-RIG-archostem: « stendere a terra il nemico » duello. Quo se tua por-RIG-ati ra: « Fin dove possa portarti la collera » (rabbia, bufera). RIG-or: « fieltà d'accento » (nel cielo troppo sereno dei significati-). RIG-us: « rogo funebre », « tomba » (fine del testo). REC-ta pena: « pasto secondo le regole » (« colonnecole di regioni ») ecc. Non ci sarebbe qui, ancora una volta, che erudizione arbitraria se il testo definitivo non fosse essenzialmente strutturato intorno a queste parole articolanti. Il loro sciamare intorno alla radice elettivamente lavorata mostra con molta chiarezza l'esatta importanza del registro sessuale che essa fa funzionare.
- (58) cfr. *Pour un Malherbe* [passim].
- (59) Derrida, *L'écriture et la Différence*, Seuil, p. 336.
- (60) J. Kristeva, *Séméiotiké*, p. 345, citato da J. L. Houdebine (art. cit.).
- (61) Paulhan: « Il mio intento è strettamente logico » [citato da Ph. Sollers in *F. Ponge ou la Raison à plus haut prix*, Seghers].
- (62) *Pour un Malherbe*, p. 63.
- (63) cfr. *Pièces*, p. 102.
- (64) *Pour un Malherbe*, p. 85.
- (65) Leclan, *Ecrits*, II, p. 113.
- (66) Tome premier, p. 183. E. Rimbaud: « Corsi nei campi, astino che brandiva il mio risentimento » (*Illuminations*).
- (67) J. Thibaut, *F. Ponge* (N.R.F.).
- (68) *Pièces*, p. 171.
- (69) *Pièces*, p. 167.
- (70) *Pièces*, p. 169.
- (71) *Pièces*, p. 168.
- (72) cfr. Derrida, « La double séance » in « Tel Quel » n. 43 e 44.
- (73) *Pièces*, p. 181.
- (74) *Pour un Malherbe*, p. 82.
- (75) « Rivelare, elaborare, raffinare, abolire » (*Pour un Malherbe*) 43

[76] Lacan: « (il fallo) può giocare il suo ruolo solo velato, vale a dire come esso stesso segno della latenza da cui è colpito ogni significante, appena è elevato (aufgehoben) alla funzione di significante » (Ecrits).

[77] Lacan, *Ecrits*, II, p. 129.

[78] J. Kristeva, *Séméiotiké*, p. 187.

[79] P. Guyotat, intervista citata.

[80] *Entretiens avec Sollers*, p. 170.

[81] P. Guyotat, intervista citata.

[82] cfr. *La Fabrique du Pré*, p. 251 (anche la coppia « repos/repas », riposo/pasto).

[83] « La parola nella nostra bocca subito si raccoglie in massa » (p. 251). L'articolazione trasgressiva qui giocata (terra/madre, bocca/vagina, pino/pine/poes, rabbia/bufera) trova la propria articolazione, ad esempio, in Rotaille: « Ah! Serra i denti figlio mio, tu somigli alla tua pila, e quella pila grondante rabbia che stringe il mio desiderio come un polso » (Ma Mère citata da Sollers in *Logiques*).

[84] Guyotat.

[85] Kristeva, *Séméiotiké*, p. 242.

[86] Idem, *ibidem*, p. 57.

[87] Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, p. 55.

[88] Surgo: sporgere, sorpire.

[89] *Pièces*, p. 10 (sottolineato da me).

[90] *Entretiens avec Sollers*, p. 177.

[91] *ibidem*, p. 171.

[92] *Le Carnet du Bois de Pins* (fine).

[93] Pierre Guyotat (intervista citata).

NOTA. Non è stato detto tutto sulle articolazioni paragrammatiche. A partire dall'ORGASMO si annuncia un altro lavoro. Orgasmo (org. RG) è legato ad ἐργάζομαι: lavorare. Poi a ἐργάζομαι (esser preso d'entusiasmo) che Ponge denoterebbe collegandolo a ἐργάτης (come già il passaggio ergaton → phuska → Gnatura delle cose e Aristotele → Lucrezio → Bacon, poi il materialismo moderno). Poi orgasmo (= apoteosi di collera: (1823)) rilancia rabbia e bufera. Così, « erezione » (altra parola-chiave): « il fatto per certi organi di drizzarsi diventando rigidi, duri, gonfi », come ὄργα (esser pieno di succo) → orgasmo e soprattutto ὄργη: « gonfiatura », « collera ». Rabbia, bufera, organo, nuova chiave, nuovo allacciamento paronastico: « la lode subito si gonfia, nella nostra gola » (sottolineato da me). « La bufera originaria ha a lungo parlato ». Bufera/orgasmo/erezione/collera. E poi, nel Littré (« questo meraviglioso forziera di espressioni antiche ») qualche riga sotto (foneticamente saldato, quindi): orgoglio, parola capitale in Ponge: « ognuno è inorgoglitto » (cfr. sopra: « gonfia »), « non scrivi altro che l'orgoglio » (Paulhan a Ponge), « tremore di certezza » (ecc). Parola qui riattuata, raddrizzata nel suo impatto esatto: orgoglio, gonfiamento, sesso, collera. E: « cala di legno che fa drizzar la testa di un levriere... » (tecn.).

N. d. T.:

(*) pag. 20, pag. 30, nota 12 a pag. 41.

Da Jacques Derrida (il già citato «La Différance») viene usato il senso doppio del latino *differre*, differire-rimandare e differire-esser diverso.

(**) pag. 21.

Nel testo francese *au plus près*, in traducibile gioco di parole: *pré-prato* e *près*-vicino.

(***) pag. 26.

Nel testo francese «*CRiture*», dove è evidente l'allitterazione *CR* = grido.

(****) pag. 30.

Nel testo francese *pas fauché*, in traducibile gioco di parole tra falciato e al verde, squattrinato.

UNA NUOVA COLLANA



CARTE SEGRETE
di Poesia
1

È uscito

CHIAMIAMOLA
POE^METÁNOIA

di Gianni TOTI





A dieci anni
dalla morte
di Jack SPICER

Poeta detto-male-nutrito
46 mezzo sioux mezzo cherokee

BILLY THE KID

di Jack Spicer

Jack Spicer (1925-1965) è morto a quarantanni di "malnutrizione". Un poeta malnutrito, come tanti altri, poeti. Linguista, un po' sioux, un po' cherokee: uno strano destino, un sorprendente scrittore che fa storia, a dieci anni dalla sua morte, dopo quarantanni di vita singolarissima, sconcertante. Le sue poesie sono quasi intronabili oggi. Pubblicate da piccolissime editrici, si ritrovano solo certi brani di "Billy The Kid" in antologie maggiori. Il resto circola in edizioni-pirata su cui si possono leggere strane frasi intimidatrici e ironiche (speriamo): "... chiunque sarà sorpreso a vendere questo libro sarà squartato..." I principali testi di Jack Spicer, comunque, eccone i titoli per i nostri lettori: Billy The Kid, Enkidu Surrogate, 1959 - The Holy Grail, White Rabbit Press, San Francisco, 1964 - Language, White Rabbit Press, San Francisco, 1965. E' tutto. (g. t.)

1

E' la radio che mi ha informato della morte di Billy The Kid
(bruciava l'estate con il cielo popolato etcetera)
immaginiamo allora una frontiera — una poesia
che qualcuno potrebbe

nascondervi con la masnada d'uno sceriffo
 all'inseguimento — a mille
 chilometri se è necessario fare questi mille
 chilometri — una poesia senza svolte brusche, né capanne
 in cui perdersi, senza la trama ordinaria, la magica, né
 Ebrei newyorkesi mercanti di pigiami ametista,
 nient'altro che un posto
 dove Billy The Kid potrebbe nascondersi e tirare sulla gente.
 Giardini di supplizi e montagne russe. E' la radio
 che mi ha comunicato: Billy è morto ammazzato
 da un giorno d'estate riarso. Le strade polverose dell'
 estate. Le strade portano da qualche parte.
 Si quasi potrebbe
 vedere dove portano al di là dell'ombra violacea dell'
 orizzonte. Nemmeno gli uccelli sanno dove portano.
 La poesia. In tutta questa distanza chi potrebbe riconoscere
 il suo viso?

2

Uno strato di foglie somigliante ai fiori dell'inferno,
 un pezzo di carta da imballaggio stirato, spiegazzato e
 rigualcito ancora fra le mani, lasciato come si deve
 al ferro elettrico,
 una stampa insomma
 che m'ha raccontato la morte di Guglielmino il Ragazzo.
 Un collage, un assemaggio
 di realtà
 che i colori offuscano,
 ci dicono quali sono gli eroi
 che sono passati sul serio.
 E no, non è un collage. I fiori infernali
 cadono dalle mani degli eroi
 cadono da tutte le nostre mani stanche
 come se non potessimo più tenerle ferme.
 La sua pistola
 non tira più proiettili veri
 la sua morte
 non ha più nessuna importanza.
 Adesso che è cosa fatta.
 48 In questi colori appannati,

non è più un collage, macchè,
un assaiemaggio neppure, è solo un
ricordo.

3

Non c'era niente sulla riva del fiume,
nient'altro che erba secca e cotone candito.
— Alias — gli ho detto — Alias,
c'è qualcuno qui che vuol farci bere il fiume,
qualcuno che vuole farci morire di sete.
— Kid — disse lui — Non sono i fiumi
che vogliono intrappolare gli uomini. Non c'è malvagità
nei fiumi. Cerca anche tu
di capire...

Così noi stavano in riva al piccolo fiume e Alias
si levò la camicia e io mi levai la mia.
Ma io non avevo più nessuna realtà. Alias neppure.
Né la piantagione di cotone, né la terra ferma.
Né il piccolo fiume.

4

Ciò che vorrei adesso
è parlarvi
di questa sofferenza
perché fu una lunga sofferenza
larga pressappoco quanto un sipario
e lunga quanto uno spazio.
Stig

mate
tre fori di proiettili nel ventre
e un altro nella testa
danzante
giusto sopra il sinistro sopracciglio,
ciò che vorrei adesso
è parlarvi della sua
sofferenza.

Billy The Kid in un campo di pioppi sfiorato appena
da un solo raggio di luna,
la sua ombra si distingue
abbastanza bene dalle ombre di tutti gli altri
per delicatezza

e sensibilità;
nessuno prenderà la sua pistola nè cancellerà
le loro ombre.

Billy The Kid
io ti voglio bene
Billy The Kid
io indosso ciò che tu indossi
io dico ciò che tu dici
io sparo ciò che tu spari
e c'era il deserto
e l'imboccatura del fiume.
Billy The Kid
(malgrado l'annuncio della tua morte)
c'è miele nel tuo ventre
Billy
c'è miele...

Il caso Zeglio

Il caso di Primo Zeglio, nelle cronache d'arte contemporanee, è forse unico. Per trent'anni si crede di avere a che fare con un regista cinematografico e all'improvviso, con mosse degne del finale d'un giallo, il regista gitta la maschera e si rivela un pittore. — Si fa per dire: Zeglio non ha portato alcuna maschera e s'è limitato a mantenere uno stretto riserbo là dove sembra obbligatorio il più spontaneo esibizionismo. Bisogna rifarsi a tempi lontani e inoltrarsi a passi di lupo nel sottobosco della vita artistica torinese attorno al 1927 per sincerarsi che non si tratta di una passione improvvisa.

In quel tempo Felice Casorati a tirare di Riccardo Gualino dominava nella vecchia Capitale. Gualino governava la finanza, Casorati la pittura. Torino era ai suoi piedi, la buona società, la sola che mostrasse qualche degnazione verso un'operazione tanto arrischiata, gli aveva spalancato le porte e concedeva dai suoi pennelli. Senza il suo orisma le nuove reclute dovevano rassegnarsi all'oscurità e ripiegare su Luigi Spazzapan che di Casorati era una specie di contraltare esercitando un certo fascino sui giovani più irrequieti. Fra questi era Primo Zeglio: lo vediamo, ancora adolescente, disegnatore assiduo, aperto alle esperienze del gusto che più tardi Lionello Venturi avrebbe definito, col consueto scorno, internazionalista. Lo vediamo poi magna père del Selvaggio, che allora si pubblicava, chissà come mai, a Torino e di cui egli era solito redattore capo e collaboratore. I suoi lineamenti e le sue caricature cominciavano a essere citate e apprezzate, tanto che Longanesi, che aveva buon fiuto, lo prese a benvolere interrogandolo all'estetica tipografica, iniziandolo al mondo dei caratteri e delle impaginazioni. Cardarelli lo ammise al suo tavolino e nelle ronde notturne per la vecchia Roma; da Arauno sedeva alla destra di Mezio e alla sinistra di Bartoli, tête à tête con Gioglio Trombadori, insomma risultava all'anagrafe membro di fatto dell'onorata società artistica letteraria e partecipe dei suoi schieramenti strategici, delle sue cene e delle sue passeggiate archonologiche. Tutto dunque filava a gonfie vele, quando pinto in bianco, Primo Zeglio spariace.

Proprio quando era il momento di farsi sotto di sollecitare una cattedra, di guadagnarsi attraverso Oppo una parentina alla quadriennale e di iniziare con le dovute cautele la Marcia sulla Accademia di San Luca, Zeglio fila all'inglese. Gli specialisti in requiem lo danno per disperso.

Un bel giorno, qualche anno dopo, ne leggiamo il nome nella locandina di un film: diventato regista; avventure, pirati, cappa e spada, moschettieri, duelli, vascelli battenti bandiera nera, bordate, abbordaggi, fortini messicani e infine cow-boys vittoriosi. Addio pittore Zeglio! Addio speranze della caricatura!

Passano più di trent'anni e quando si pensava che la macchina da presa avesse soppiantato per sempre la tavolozza, la celuloide il bulino, le sciabole i pennelli, ecco che all'improvviso,

a '99 inoltrato, Zeglio si presenta più vispo che mai, a smentire pretese rinunzie o barbari tradimenti, con una serie di disegni vecchi e nuovi, scelti fra la centinaia che egli senza pause ha prodotto si può dire segretamente, in una calma non turbata da istigazioni mercantili o pubblicitarie.

Siamo dunque di fronte a una testimonianza irrecusabile di fedeltà alla vocazione, che aggiunge un elemento inconsueto e patetico alla mostra attuale. Una fedeltà tutt'altro che generica, quella di Zeglio, perchè fin dai tempi di Torino egli ha sempre mantenuti vivi gli interessi alle vicende della cultura artistica, al groviglio dei movimenti e alle seduzioni dello sperimentalismo che allora non godeva delle odierne protezioni ufficiali dei Mandarini della critica e non era ancora scaduto nei giochetti « pour les dames » o dedicati alla dabbennaggine degli Americani. La pittura tutto sommato era una cosa seria, coltivata da pochi e tutt'altro che redditizia: non si poteva supporre che straripando dall'elmo suo proprio avrebbe favorito un così vasto parassitismo o assunto addirittura l'aspetto, in alcuni casi limite, di truffa continuata. Zeglio ha capito che le esperienze debbono riguardare soltanto gli strumenti e le tecniche, senza impancarsi in filosofie deteriori, e ha dimostrato che si può « tenersi al corrente » ed « essere perfettamente aggiornati » restando in possesso delle facoltà critiche, necessarie più che ad altri all'artista.

I suoi disegni, le tempere e le incisioni che ora finalmente si possono vedere, rivelano infatti una sapienza e un mestiere, che non soffocano mai la grazia dell'invenzione e la libertà espressiva. Altro è saper governare una sgorbia e valersi di un bulino ed altro è affidarsi ai loro « effetti » di sapore virtuosistico o calligrafico. Si vedano, come esemplari, una puntasecca « fulminea » che risale al 1930 o '31, un linoleum a colori dedicato al caro Hitler nel '35, e le divertenti variazioni acquarellate sia che seguano le cronache del costume, sia che si risolvano in pura eleganza.

Si potrebbe fare qualche osservazione circa l'eccessiva indulgenza all'eclettismo, se l'eclettismo non fosse pressoché inevitabile in tempi come i nostri caratterizzati dalla rapidità delle comunicazioni e dalla circolazione istantanea di ogni novità o curiosità: e lo stesso Picasso, ruina del secolo, se ne compiace apertamente, come se ne compiaceva con orgoglio e quasi con prepotenza romagnola il nostro Longanesi. Meglio comunque qualche peccatuccio d'eclettismo che non la simulazione di mistiche abissi, spaziali, avveniristiche, materiche, viscerali, delle quali Zeglio risulta per sua fortuna immune.

Un disegnatore esperto e prolifico come lui non avrebbe tempo di fare anche il regista se da noi oggi esistesse uno « Chiarivari » o un « Fliegende Blätter », un « Journal Amusant », un « Punch » o un « Simplicissimus ». — Ma il nostro tipo di civiltà è troppo serio, soloso e pedantesco per permettersi certe libertà e se vogliamo conoscere Primo Zeglio non abbiamo altro mezzo che quello di andare in Via Margutta, 31, chez Jolanda Pace.

Mino Maccari

La "vista del punto,"

LO SPETTACOLO DELLA LETTURA

ovvero

L'ESPERIENZA DELLO SPETTATORE

di

Bruno TRAVERSETTI

Ancora sul lettore o "dalla parte del lettore": sembra che, finalmente, il "punto" della "vista" sia ormai al centro dell'interesse critico. E dunque il taglio di Bruno Traversetti ben si collega all'attenzione che qui si dimostra verso i veri "punti della vista" che può farsi cogliere i nodi da estrarre, oggi, con urgenza. Traversetti ha scritto « La terminologia letteraria » (Ubulini, Roma, 1973) e, insieme a Stefano Andreani, nostro collaboratore, de « Le strutture del linguaggio poetico » (ERI, Torino, 1972). Sta preparando un lavoro su "L'esperienza estetica" di cui questo testo è la parte introduttiva. Chi segue i nostri saggi di saggi, la nostra disrezionazione, sia pure relativa, di produzione critico-teorico-pratica, noterà connessioni e diversioni, anche

linguistiche, tra diversi interventi. Le referenze possono anche essere vicine, ma la prospettiva, il taglio della luce ideologica sono spesso regni di contraddizione anche politico-culturale. Ma proprio in questa dimensione del "campo" sta l'interesse dell'approccio alla "vita del punto". La dialettica culturale è oggi forse la forma più avanzata di contraddizione politica consapevole, e bisognerà portare il suo movimento fino all'acuzie della critica del linguaggio e della loro economia (mettendo tra virgolette anche le virgolette — o *makarie!* — del "bello" e delle altre impuendenze del nostro "tempo" ...)

E' pur sempre il soffio dell'assoluto che sprizza il mondo, e dal presentimento che va testando la verità acuisce la certezza solenne e festiva per cui sappiamo che ognuno porta in fondo all'anima la piccola scintilla e che l'unità non si perde.

(Hermann Broch)

I — Carattere storico del problema

Bisogna, per un attimo, guardare il mondo con gli occhi instabili di un pazzo per comprendere l'immenso valore dell'ordine e della norma; ma poi bisogna tornare al metodo della normalità, per sperimentarne tutta la dolorosa inefficacia: l'assenza di quell'arbitrio liberatore che, solo, può vincere l'opacità e il silenzio della materia. Ordine e arbitrio, normalità e follia, sono i termini dialettici dall'urto dei quali perennemente si costituisce, nella diversità dei contenuti storici e quindi anche delle forme, il precario equilibrio della coscienza umana nei confronti del suo universo. Il « bello », l'esperienza del bello, è l'acquietarsi della coscienza in questo equilibrio con la natura: una sospensione dell'angoscia che ha tutti i caratteri di una grazia mondana. « Acquietarsi della coscienza »: ma l'espressione va intesa in senso dinamico; è un acquietarsi inquieto (e ciascuno può dalla



Zeglio, Natura morta

propria stessa esperienza (trarre il senso di questa contraddizione) in uno stato che presuppone e accetta il mondo materiale come proprio ambito ma attinge al di là di esso e della sua immediatezza il senso e la speranza del proprio vero essere. La metafora, questo esemplare paradigma metodologico della creazione artistica, contiene in sé la follia e l'ordine, l'arbitrio e la norma, fusi in un equilibrio « strano » e superiore: contiene la materia e la nostra tensione all'assoluto. Nel recepire la metafora (la metafora, qui, come esempio di tutto il procedere artistico) percepiamo immediatamente, anche se a volte senza chiarezza, alcune caratteristiche fondamentali e alcune ragioni essenziali della presenza dell'arte nella storia degli uomini:

a) la differenza profonda fra arte e vita. L'arte è un « fare », un « costruire » con parole, suoni o segni qual-

che cosa che nella natura apparente non esiste: essa presuppone e istituisce un distacco, uno spazio intercorrente, una convenzione propria e innaturale (la « bellezza » di un paesaggio naturale, di un tramonto, non è, a mio parere, percepibile come « bellezza » se non attraverso una serie di mediazioni, spesso molto complesse, che lo ritagliano come « spettacolo », quasi a presupporre un autore, come « ordine costruito ») (1);

b) la sensazione che l'oscura verità giacente nel fondo della metafora non è propriamente una Verità ma solo una approssimazione secondo la storia: un'approssimazione sempre ritenuta e sempre inesauribile, il senso ultimo del cui rovello è istituito al di là dell'universo artistico, nella necessità dell'uomo di riconoscersi un ruolo nell'assoluto, oltre l'enigmaticità della storia. L'ininterrotto esercizio di questa approssimazione nella più grande diversità delle condizioni individuali e storiche è il più autentico *valore* dell'arte: una prospettiva che esclude decisamente tutte le poetiche (e le estetiche), variamente camuffate, dell'arte per l'arte;

c) la coscienza del fatto che la prospettiva accennata al punto precedente emerge con più decisivo vigore nell'universo artistico moderno e contemporaneo, nel quale la fruizione d'arte è strettamente legata alla decadenza del « sacro ». L'esperienza estetica dello spettatore, in quest'ambito, tende ad affermarsi sempre più nettamente come ricerca (confusa e instabile) dell'esperienza decisiva, al di là del tradizionale terreno del « piacere ».

Al cadere del sacro come quadro di riferimento del sistema occidentale di valori e dell'equilibrio esistenziale degli individui, l'esperienza estetica si insedia nello spazio vuoto e angosciato, nell'urgenza degli interrogativi che la secolarizzazione ha spalancato nell'orizzonte profondo di ciascuno: essa diviene, nello stesso tempo, esperienza del possibile equilibrio e della speranza. L'emarginazione dell'arte che il secolo industriale ha compiuto, si presenta così come un mo-

mento della dissipazione del sacro e la resistenza dell'arte, sia pure in funzione risarcitiva a livello dell'*interieur* (2), come l'irruzione di un nuovo bisogno di metafisica nel mondo dei valori di scambio. Penso quindi che una grande frattura separi la natura stessa delle esperienze estetiche sui due versanti della caduta del sacro e che al di qua di essa quella estetica sia divenuta una grande esperienza per gli europei: un'esperienza vitale, involgente alcuni aspetti fondamentali della condizione umana: la ricerca dell'equilibrio con l'ambiente esistenziale e, nello stesso tempo, il « salto » dell'ambiente stesso alla ricerca di una più alta speranza d'armonia di natura religiosa. Per apparente contraddizione, proprio le strutture dell'ateismo collettivo (soprattutto in Occidente dove tale ateismo è negativo e « di fatto » e non regolato da pressioni normative che influiscono direttamente anche sul produrre artistico) sospingono la sperimentazione del bello verso quella inalienabile speranza di totalità, di rarefazione, che è dettata all'uomo dalla misteriosa certezza della morte e dalla tragica consapevolezza della propria finitudine storica. Mi appare inevitabile che al fondo di un esperire estetico esercitato in un clima secolarizzato e profano viva soprattutto l'assenza e la nostalgia del sacro. Così come in altre epoche, quando alcune certezze religiose circoscrivevano l'orizzonte dell'uomo e assorbivano l'energia tragica di alcune sue fondamentali prospettive interiori, il « piacere » estetico poteva presentarsi propriamente come « piacere », sostanzialmente svincolato da oscuri dolori risarcitivi e sostanzialmente disteso nel quadro di riferimento mondano. In questo senso il Rinascimento non costituì la prevalenza dell'umano sul sacro ma, al contrario, la piena possibilità dell'umano di riflettere su se stesso nell'ambito di una forte liberazione esistenziale generata dalla sicurezza del sacro. L'esatto contrario di quanto avviene nel mondo post-illuministico dove la « richiesta » di poesia trae ragione e carattere dall'urgenza di ritrovare lo specifico umano al di fuori del quadro immediatamente secolare.

II — Lo spettatore

Artista è parola estesa: indica colui che forma un'opera d'arte, sia egli scrittore, pittore, architetto, musicista o altro. Non esiste, tuttavia, una parola che definisca con la stessa genericità colui che ascolta, guarda, legge l'opera d'arte. Ne esiste una: *fruitore*, un brutto seppure utile ricalco dal mondo dei beni d'uso, adottato in un momento in cui la disciplina estetica subisce un forte stimolo a calarsi quasi esclusivamente nella tematica della *comunicazione*; ma è parola priva di spessore, buona per uno schema ma inadatta a definire il soggetto di una fruizione speciale come quella artistica: è parola la cui tradizione è inferiore e più semplicistica rispetto all'uso a cui vien destinata in questo campo, nel quale, conseguentemente, diviene riduttiva e volgare. In mancanza di un'altra parola risolutiva (o per mia incapacità a trovarla) la parola *spettatore*, seppur desunta dall'ambito strettamente teatrale e inapplicabile (senza un troppo vistoso scarto metaforico) ad arti come la letteratura scritta, mi sembra contenere una propria ambigua ricchezza che la rende agibile per l'uso generico che dovrò farne. E questo per due motivi. Il primo è che il suo uso prevalente nel contesto teatrale fa portare con sé l'idea di una separazione netta fra l'apparecchiatura artistica e colui che vi assiste: contiene, si potrebbe dire, d'idea dello *straniamento*, dell'arte come spazio ritagliato, isolato dalla immediata contiguità con la vita. Il secondo è che la sua commistione etimologica con il verbo « aspettare » e la sua omofonia con esso le fanno contenere l'idea di « aspettativa », di tensione verso un messaggio « da fuori ». La rottura della contiguità fra arte e vita e il conseguente spazio d'attesa che essa comporta è esattamente il terreno in cui a mia avviso, come vedremo, l'ordito artistico si fa « evento dall'esterno », produce il proprio paradossale « accadere » nella coscienza storica di chi assiste e diviene possibile oggetto di esperienza estetica.

C'è poi un'altra ragione, ed è lo spessore storico, la speciale inquietudine semantica che la parola « spettatore », assunta come metafora, ha acquisito in certi suoi usi recenti: il senso tutto moderno e decadente di una inadeguatezza alla azione e alla vita, il senso di un profondo isolamento esistenziale, di una travagliata estenuazione del rapporto fra l'io e il mondo, a cui ben corrisponde un carattere prevalente della letteratura contemporanea: il suo disancorarsi dalla realtà visibile e dal suo antico, diretto rapporto con le cose, per farsi oggetto di se stessa, poetica della propria stessa idea, indiretto e suggestivo rimuginio del proprio passato, attraverso quel processo che chiamiamo *poetica della citazione* (3). La letteratura, più ancora delle altre arti, apparecchia nella nostra epoca lo « spettacolo » della propria tradizione, la sofisticata babele delle forme trascorse, cercando i propri significati nel far rivivere, col semplice ma complesso cambio del contesto storico di riferimento, la risonanza e l'indiretto potere d'altri significati e d'altri stili. Lo « stile dell'epoca », il coerente e intellegibile legame tra una società e la sua arte, questo aspetto, insomma, del principio di unità, dissipato a livello della produzione artistica, può essere ricercato oggi, forse, solo nell'unico punto in cui l'arrovellata varietà delle forme, delle allusioni, delle spinte centrifughe, *deve* acquietarsi in una coerenza nuova e propria: nella figura dello spettatore, nel carattere della sua esperienza estetica, nella natura del rapporto che egli intrattiene con l'arte. La dispersione dello stile, che è anche dissipazione dell'idea di unità, è proprio l'ambito che getta luce sulla figura dello spettatore e quasi lo restituisce al suo ruolo centrale, di punto teleologico, dopo il lungo esercizio di una tradizione critica fondata prevalentemente sul processo di produzione delle opere artistiche. Converrà quindi partire da quest'ultimo, dallo spettatore, e considerare il suo far esperienza dell'arte, chiedersi che cosa egli si aspetti dalla esperienza dell'arte e che cosa questa esperienza possa significare per la sua vita.

Le tradizioni critiche uscenti dal *New Criticism* pongono sì, in primo piano la categoria della fruizione e cercano, sì, di spiegare i meccanismi che vi presiedono, compiendo un prezioso lavoro di analisi e di ridescrizione dell'intero universo dei rapporti letterari, ma contribuiscono anche a ritagliare sempre più ineluttabilmente il campo d'interesse dell'estetica come il campo della *comunicazione artistica*. In questa prospettiva della comunicazione una delle domande fondamentali che l'estecologo deve porsi: *perché e per chi il bello?*, rischia di esser sepolta e dimenticata sotto la fitta rete di urgenze analitiche tessute intorno all'altra pur lecita domanda: *come si trasmette il messaggio artistico?* Lo spettatore ne viene come appiattito, risolto nel proprio meccanismo, per così dire, come una macchina complessa e sofisticata che agisca non si sa a quale vero fine. A chiusura di una sua conferenza sulla funzione dell'autore, M. Foucault ha espresso il senso ultimo della sua argomentazione con l'interrogativo retorico: *che importa chi parla?* (4) Il pericolo dell'estetica attuale è che a questa domanda si possa legittimamente aggiungere un'altra: *che importa chi ascolta?*

Ma colui che ascolta non è, in realtà, il semplice destinatario del *discorso artistico*, il punto terminale del processo di comunicazione? E' certamente tutto questo ma anche qualche cosa di più: è la fonte del *valore* del discorso stesso, dell'opera e dell'intero produrre artistico in quanto tale. Non, in questo caso, perché sia attivamente partecipe alla formazione dell'*oggetto estetico* (5), ma perché, al contrario di altri grandi tipi di discorso, come ad esempio il discorso scientifico, quello artistico non tende a fondare e sviluppare un sapere esterno e oggettivo, separato e autonomo rispetto alla individualità esistenziale di chi lo riceve, bensì a infondere un'emozione, a promuovere un'esperienza il cui valore risiede unicamente in se stessa e quindi nell'individuo che ne è protagonista. Vedremo in seguito come il valore sociale dei fatti artistici sia comunque riconducibile a questo valore



Zaglio, Disegni

primario e decisivo della loro incidenza sugli spettatori e sugli spettatori. Lo spettatore, dunque, è figura che si colora di una singolare inestricabile duplicità: come elemento terminale del processo comunicativo innescato dal *messaggio estetico*, egli, data la particolare natura di quel messaggio (6), è protagonista della comunicazione, integrato in essa e protagonista del processo di formazione del *significato*; ma una volta che abbia contribuito a formarlo, egli torna a distanziarsene e *riceve emozione*. L'opera d'arte, sviluppata anche per opera dello spettatore, torna ad essergli esterna, a costituire per lui un evento della storia che si compie solo in quanto lo investe « dal dentro », « accade » e riceve da lui valore. Ma in quale modo? E quale valore?

Le due parole *esperienza estetica* vengono generalmente usate per definire l'insieme di tutti i fenomeni che si verificano e di tutti gli atteggiamenti che gli uomini assumono nel processo di fruizione delle opere d'arte. Ma vengono anche ritagliate con un procedimento di antonomasia per significare un livello profondo e complesso della ricezione del bello: il particolare effetto emozionale che la grande opera d'arte induce nel suo spettatore. Due significati, come si vede, contigui ma separati abbastanza l'uno dall'altro dalla intensità dell'accento che vien posto sull'uno o sull'altro dei due termini. Se si marca più fortemente l'accento sul secondo, si indebolisce lo spessore della parola « esperienza »: la si estende orizzontalmente al significato di un vario sperimentare, di una multiforme presa d'atto delle realtà artistiche che può non impegnare in profondità il soggetto. Lo spettatore, cioè, compie *esperienza della cosa, del fatto artistico* che è oggetto e scopo del suo esperire. Se si marca invece più fortemente l'accento sulla parola « esperienza », allora il soggetto è coinvolto in una dimensione esistenziale più profonda e decisiva ed è inserito in un gioco nel quale la parola « estetica » riceve valore in quanto qualificante l'esperienza e portatrice di essa: lo spettatore compie *esperienza di sé e del*

proprio mondo *attraverso* la cosa, *attraverso* la forma artistica che diviene il mediatore illuminante fra l'uomo e il suo rapporto col mondo. Questi due sensi contigui dell'espressione mi sembra possano essere separati, in ragione della frattura qualitativa che li attraversa, in due distinti campi d'esperienza che a mio avviso richiedono una distinzione anche terminologica. Chiamerò *esperienza dell'estetico* il primo campo: una definizione dissociante, che non impegna i due termini in una stretta unità esistenziale; e manterrò l'espressione *esperienza estetica* solo per il secondo campo, che è appunto caratterizzato dalla fusione ambigua dei due termini in un unicum che involge il soggetto e l'opera al maggior grado emozionale del loro rapporto. Nella convinzione che il rapporto vario e usuale con i fenomeni artistici tragga il suo autentico e specifico valore dall'essere una condizione di vigilia, una sparsa e sempre ritenuta attesa (o un rassicurante segno della possibilità) che *tende* allo scioglimento della propria teleologia nell'evento imprevedibile di un'esperienza profonda della condizione umana, storica e metastorica, *attraverso* il bello.

III — L'esperienza dell'estetico

L'assumere il punto di vista dello spettatore per osservare la fenomenologia dell'arte, comporta che si istituiscano distinzioni inammissibili nell'ambito delle estetiche della produzione. Innanzi tutto la distinzione di un « territorio », ogni volta diverso caso per caso, di opere reali o possibili; un generico territorio di tradizione e di sensibilità che il singolo spettatore privilegia all'interno della tradizione globale, poniamo, di una letteratura: è lo spazio entro cui si muovono le sue vere attese, l'ampiezza entro cui si dispone la sua capacità di comprendere e la sua volontà d'essere emozionato. Come, secondo quanto afferma H. R. Jauss, *anche l'opera appena pubblicata non si presenta come un'assoluta novità* 63

in uno spazio vuoto, bensì predispone il suo pubblico a una forma ben precisa di ricezione mediante annunci, segnali palesi e occulti, caratteristiche familiari o indicazioni implicite... suggerisce al lettore un preciso atteggiamento emozionale, e in questo modo fornisce preliminarmente un orizzonte generale per la sua comprensione (7), così neanche lo spettatore nasce in uno spazio vuoto: ogni spettatore porta inconsciamente con sé un'idea generale della letteratura e dell'arte teleologicamente intesa ai suoi bisogni, che saranno di volta in volta più o meno affini a quelli di gruppi sociali più o meno vasti di cui egli è parte. Non si tratta di un'idea sistematica, astratta e teorica della letteratura e della sua funzione, ma di un'idea istintiva, concreta ed empirica, fondata sulle urgenze della sua sensibilità: una sorta di « poetica » della letteratura, in cui rientrano elementi extraestetici come le convinzioni morali o ideologiche, le inclinazioni psicologiche personali e ogni altro fattore che influisca sulle sue attese reali in quel momento. Questo fascio di luce, per così dire, che lo spettatore getta sull'intero universo artistico, ne toglie una parte, alcune vene di realtà e di possibili, lasciando giacere il resto in un assopimento prestigioso e inviolato. Lo spettatore circonda sempre la zona del « valore » estetico che è tale solo perché egli lo sente capace di generare in lui « esperienza »: di strutturare e modificare coerentemente il quadro generale dei valori che normano la sua vita. Le singole opere sono in qualche modo irresponsabili di questo: vedremo in seguito come la loro assunzione nella zona del valore sfugga tuttavia all'arbitrio e come si possa definire con relativa oggettività il capolavoro. La zona del valore, dunque, è il territorio culturale, emozionale e stilistico in cui è possibile che lo spettatore compia « esperienza estetica »; la rimanente parte dell'universo artistico (inclusiva di altre zone di valore per altri spettatori) è invece il territorio nel quale lo spettatore compie la sua « esperienza dell'estetico ». Ciò non significa che quest'ultimo campo sia, per lo

spettatore, privo di « valore », ma solo che il valore che gli viene assegnato è degradato rispetto al primo e trae ragione dall'essere col primo in un rapporto di analogia e di attesa. E' l'ambito in cui si realizza con grande frequenza il rapporto fra gli uomini e quegli oggetti dei quali si percepisce che abbiano in qualche modo a che fare con il « bello ».

Il livello più basso di questo rapporto è costituito dal rapporto con fatti estetici come il disegno industriale, l'oggetto da collezione, la creazione di moda e simili. In questi casi lo spettatore (che non è propriamente uno « spettatore » nel senso che ho cercato di definire, ma veramente, qui sì, un « fruitore » del bello) assume questi oggetti nel suo orizzonte estetico e attribuisce loro valore unicamente perché sente giacere in essi una *correlazione generica* col « bello », la presenza di uno stile, di un *principio di unità* che li struttura in modo speciale e privilegiato rispetto a quello richiesto dalla loro sola funzione *extraestetica*. Il valore che si attribuisce a questi oggetti è solo quello di essere segni e testimoni, sparsi ovunque nel panorama della nostra vita quotidiana, dell'autentico valore del *bello* e dell'*uno*, genericamente intesi, a cui essi rimandano. L'emozione estetica che se ne può trarre è sempre indiretta e non personale: l'emozione che deriva dal ricordare, per loro mezzo, che l'unità e il bello possono esistere in qualche altrove del mondo e della nostra vita. A questo livello può appartenere anche il rapporto con certe forme poetiche e artistiche del passato (ove per « passato » si vuole intendere quella parte della tradizione che la cultura presente dello spettatore considera « decaduta », non più operante nella propria coscienza): è l'essere stato della poesia, il suo residuo eterno, il suo meccanismo non più attivo di forme, nel quale resiste ancora il valore dell'aver costituito valore per altri uomini e per altri tempi. E' il bello scheletrito, cui si tributa il rispetto che si deve alla morte. Caratteristica generale di questo primo livello dei rapporti artistici è l'indifferenza esistenziale degli oggetti e il loro sostanziale valore di richiamo *verso* il valore dell'arte.



Zeglio, Disegni

Un secondo livello fruttivo può essere isolato nella sfera dei rapporti con quei prodotti artistici che sono fondati sul principio della « eccitazione ». E' la sfera del kierkegaardiano « gioco con le possibilità ». L'opera mette a punto un dispositivo che genera attesa per la novità, per l'inusitato, per il virtuosistico, per il diverso, e stabilisce il suo piano unitario in questa dinamica di eccitazione dello spettatore, chiamandolo a sperimentare i possibili del fatto estetico come fine a se stessi. E' il terreno del manierismo più formale: una vena abbastanza costante nel corso di tutta la storia dell'arte e della letteratura, che in molte poetiche moderne tende tuttavia ad affermarsi come centrale e a egemonizzare l'orizzonte fruttivo. Naturalmente non bisogna intendere questo meccanismo della novità e del diverso come un semplice meccanismo compositivo che esaurisca nella propria ingegnosità il suo significato: lo spettatore (specialmente di fronte a prodotti moderni dei quali avverte tutti i contesti di risonanza) coglie il legame profondo tra il moto centrifugo che presiede al sistema formale di composizione e il moto centrifugo dei valori nel proprio mondo storico e personale. L'eccitante « gioco con le possibilità » insito nell'opera, diviene immediatamente per lui il gioco con le possibilità nella vita e nel panorama dei valori: il gusto tutto « estetico » (ancora in senso kierkegaardiano) di sperimentare, con emozione e piacere tutti epidermici e distraenti, l'infinita varietà delle cose. Caratteristica essenziale di questo secondo livello di esperienza dell'estetico, è il porsi delle opere come momenti « dimostrativi » delle ricchezze insite nei meccanismi del linguaggio artistico: della sua capacità di svelleare gli oggetti dalla pietrificazione del loro apparire oggettivo e quotidiano. Il valore che lo spettatore assegna loro è quello della sorprendente possibilità del procedimento artistico per lo scioglimento del suo abituale modo d'essere di non vedere. La fonte di unità, il cui riconoscimento è il punto decisivo della vera esperienza estetica, è percepita dallo spettatore come

solo relativa all'opera, esaurita in essa e ad essa finalizzata, restando sostanzialmente esterna, senza un impatto significativo con la propria tensione all'equilibrio.

Non sempre, tuttavia, il « gioco con le possibilità » è veicolo di « piacere » estetico per lo spettatore: esso è piuttosto il territorio dell'« interessante » che non del piacevole. E' il regno, ovviamente, dell'« esteta », protagonista di una tradizione specifica tardo-ottocentesca, per il quale l'alienazione nella forma è il quieto terrorismo con cui si installa nel sentimento della propria elezione, ma è, anche, il regno dell'inquietudine irrisolta, della fruizione di « mostri », della emozionata scoperta del « brutto », dello sgradevole, dell'incontrollabile, come ad esempio nello sfondo di molte « avanguardie » novecentesche (8). Ad esso si contrappone lo spazio fruttivo del piacere rassicurante o della *commozione*, nel senso più usuale e meno raffinato di questa parola. E' il caso delle opere che, grazie alla loro organizzazione formale, inducono nello spettatore un'emozione, ma tale da non modificare l'orizzonte delle attese. E' il caso tipico del *kitsch*: il messaggio estetico predispone un sistema di attese assai vivo, utilizzando un patrimonio di elementi emozionali e formali già interamente posseduto dallo spettatore e induce emozione sciogliendo l'accumulo di tensioni proprio in uno dei modi che lo spettatore si attende. Sebbene l'emozione che ne deriva possa sembrare nutrita di elementi sentimentali e ideologici d'ogni specie, essa riconosce nella *forma* il segreto della propria fondazione ed è per eccellenza un'emozione di natura estetica. Sebbene numerosissimi siano gli argomenti suscettibili di un trattamento *kitsch*, è ben noto come il compiere questo trattamento sia operazione difficile ed è ben noto come una vena *kitsch* debba scorrere anche nella grande opera d'arte per assicurare la propria non alterità rispetto all'abitudine e alla propensione emozionali dei fruitori. Un'emozione di questo tipo, certamente di natura estetica poiché dipende dalla forma e riconosce in essa la propria energia germinale,

ha per segno la quiete. Il movimento che la coscienza fruitiva compie lungo il processo accumulo-scioglimento delle tensioni è solo apparente: è un muoversi, per così dire, entro le mura di casa; non è un percorrere, ma un ripercorrere itinerari interiori il cui esito appare già largamente scontabile dopo l'inizio del cammino. Lo scioglimento delle tensioni (il superamento del dolore, dell'incertezza, induce la quiete come « piacere »). Questo genere di emozione appartiene alla vera e propria sfera del « piacere estetico ». Essa è comprensiva di una grande quantità di fenomeni, oltre a quello dell'arte *kitsch* a cui s'è accennato, e costituisce l'orizzonte della maggiore quantità di atteggiamenti fruitivi: è l'orizzonte, ad esempio, dell'arte del « salotto », della più usuale lettura di poesia, dell'arte del *boulevard* e perfino di un certo tipo di lettura dei classici. Il suo carattere, come abbiamo visto, è il conseguimento della piena quiete che lascia inalterato il rapporto della persona con il mondo; anzi, tende a stabilizzarlo felicemente così come esso era prima dell'atto fruitivo. Il suo segno di fondo è l'apparente carattere *evenenziale*: l'« accadere » dell'emozione è in realtà programmato nello stesso meccanismo dell'opera e preventivamente atteso, proprio in quei termini, dalla coscienza fruitrice. Non è quindi un evento portatore di esperienza, ma solo un'esplosione emozionale di natura securizzante e risarcitiva che non altera in alcun modo lo stato esistenziale complessivo dello spettatore.

L'emozione che lo spettatore prova quando conclude il suo rapporto soggettivo-oggettivo con un'opera, è senz'altro di natura estetica? Se la risposta fosse affermativa, ciò implicherebbe un corollario elementare: la natura estetica del messaggio, il suo essere costruito come *messaggio autoriflessivo* (9), genera automaticamente la natura estetica dell'emozione con cui viene accolto. Ma, tutt'al più, un messaggio può essere *intenzionato* in senso autoriflessivo: il suo esserlo effettivamente si compie solo al momento della verifica, a 69

posteriori rispetto alla sua intenzione e alla potenzialità che giace nella sua tessitura, al momento, cioè, di costituirsi in vero e proprio oggetto estetico nella coscienza individuale o collettiva dei suoi fruitori. L'opera, dunque, contiene la possibilità e l'intenzione di emozionare in senso estetico ma non contiene la garanzia che ciò avvenga. Non solo, ovviamente, nel senso che potrebbe non emozionare affatto, ma nel senso che potrebbe generare emozioni diverse e di diversa natura che non abbiano carattere estetico prevalente. Caso tipico è quello di un'opera che venga percepita emozionalmente a livello dei suoi contenuti extraestetici (10); tale opera può generare pietà, sdegno sociale, fervore di conoscenza o qualsiasi altra emozione non direttamente correlata alla sua forma bensì all'uscita in primo piano di un fatto, di un problema fino ad allora sopiti nella coscienza dello spettatore. Le arti (soprattutto la letteratura) svolgono un'importante funzione nella società anche per questa via, com'è ben naturale. Nel caso di cui si parla, la possibilità di confusione fra l'emozione generata dall'opera e l'emozione estetica è solo labile (sebbene sia frequente nella pratica, ma solo per carenza terminologica, che si definisca « bello » il tal libro in seguito ad emozioni extraestetiche provate a contatto con esso). Si tratta di un'emozione che può essere definita, per comodità, *criptoestetica*; essa è propiziata da un messaggio intenzionato in senso estetico, resa possibile dalla costruzione estetica del messaggio stesso, ma si autoriconosce di natura diversa.

Il carattere di questa emozione è il *movimento*, l'inquietudine, il debordare dell'opera fuor di se stessa e della propria logica artistica, *verso la vita e il suo disordine*. L'opera e la sua fruizione assumono in questo caso una forte inclinazione *evenimentuale*: si configurano come veri e propri accadimenti, capaci di grande risonanza e portatori di modificazione nella coscienza fruitiva; ma si tratta, appunto, di eventi extraestetici (sebbene la forza sollecitante della forma ne sia stata alla base) che « sospingono » la coscienza in una certa direzione,

verso temi e vene particolari della realtà storica. Seppure il risultato culturale ed emozionale può essere notevole, il ruolo della forma artistica vi appare subordinato al ruolo del tema emergente, e presto abbandonato, dalla coscienza dello spettatore, a favore di questo: l'opera viene assunta soprattutto come « documento », come stimolo verso il « particolare », anziché come specchio di un'ipotesi generale di armonia.

Altro caso è quello di un testo che, in virtù della propria forma, sprigioni nello spettatore l'intuizione folgorante e unitaria di un concetto, una conoscenza istantanea e totalizzante di natura intellettuale: induca, cioè, un'emozione *noetico-estetica*. E' questa emozione che contiene un livello molto elevato di fruizione artistica e che è l'ultima fra quelle che il testo può predisporre e che l'osservazione ragionevolmente empirica del comportamento degli spettatori può lasciar prevedere. Oltre questo limite, il realizzarsi del grado fruitivo più alto, l'*esperienza estetica*, è governato, come cercherò di spiegare, dalla dialettica della necessità e del caso ed è affidato al carattere evenimenziale dell'incontro opera-spettatore. La possibilità di generare emozioni noetico-estetiche giace sia nel tessuto delle grandi strutture narrative articolanti una visione complessa e coerente del mondo, sia nel luminoso, breve assurdo della metafora, nel paradossale segreto di un verso; la sua teleologia è l'appercezione inattesa di una realtà concettuale *altrimenti indicibile*, propiziata dalla follia dei dissimili che si ricompongono nella irripetibile unità di una forma.

In tutto il campo dell'esperienza dell'estetico, che ho cercato di descrivere in alcuni dei suoi aspetti più significativi, il rapporto spettatore-opera è caratterizzato dallo slittamento della finalità oltre l'atto fruitivo; o meglio, l'opera d'arte assume nella coscienza dello spettatore una finalità già degradata in partenza: il procurare semplice piacere o semplice interesse, il farsi testimone e richiamo delle possibilità supe- 71

riori del bello. La finalità reale dell'opera (e del « fare » artistico nel suo insieme), cioè l'indurre esperienza estetica, viene in questo campo avvertita e conservata ma non raggiunta: essa slitta in avanti, oltre l'atto fruitivo, restando presente e irrisolta nell'orizzonte dello spettatore. Ciò che importa riconoscere, inoltre, è che il campo dell'esperienza dell'estetico non è un campo di opere ma un campo eminentemente fruitivo: il suo limite non è dettato dalla qualità delle opere (sebbene si tratti di una sorpresa che ha nel proprio retroterra una vasta e talvolta insondabile serie di elementi che cospirano a realizzarla): è l'apparente casualità e la profonda necessità di un « incontro » nella storia fra l'ambigua potenza dell'opera e l'ambigua tensione dell'occhio che la guarda e la solleva.

IV — Il campo dell'esperienza estetica

L'opera d'arte incontra continuamente la storia, ossia la mutevole condizione ideologica e psicologica degli uomini che la abitano, lo stato e la forma « presenti » del loro rapporto col mondo. Essa cade continuamente *in medias res*, in mezzo a cose che non sono soltanto generali, relative alla inclinazione culturale dei tempi e dei gruppi, ma anche sono le tensioni interiori, i desideri, gli interrogativi personali di di ciascun individuo con cui essa viene a contatto: la forma dei suoi bisogni di risposte, di equilibrio con l'ambiente e di superamento della propria disordinata, enigmatica carnalità. Alla storia, a ciascuno spettatore nella storia, l'opera offre la propria realtà ancora *in fieri*, la propria energia, la propria logica già infinite volte compiuta e ancora infinite volte da compiere, sempre eguale e sempre diversa. Ciascuno spettatore, dal canto suo, percorre continuamente la tradizione artistica del suo mondo, l'universo delle opere che possono giungere fino a lui; può accadergli di sfiorare grandi capolavori e non riconoscerli; può accadergli di sfiorare grandi capola-

vori e di tributar loro una fredda contemplazione esterna, omaggio alla tradizione e all'idea del bello che sempre chiedono di esser conservate anche di per sé, come patrimonio potenziale e testimonianza. La parte più vasta delle energie emozionali ed estetiche che giacciono nel corpus raggiungibile di una tradizione artistica sono destinate a non trovare liberazione nel loro perenne viaggio attraverso la nostra singola coscienza. Esse vi si depositano, comprese, a volte, ma non udite: comprese appunto come energie, come potenze, come possibilità. L'estensione e la finezza di una coscienza fruitiva non consistono affatto nella impossibile capacità di trarre emozione estetica da tutte le grandi opere d'arte, ma solo nella capacità di riconoscerle come potenze, di riconoscere la loro possibilità di farsi, in una diversa occasione di incontro, portatrici di esperienza estetica: l'opera del critico è quella di descrivere questa potenzialità e di conservarla.



Zeglio: Natura morta

come potenzialità, al patrimonio culturale ed esistenziale degli uomini.

Ma lo spettatore può incontrare il capolavoro artistico in un momento nel quale la sua volontà di equilibrio, la sua ricerca dell'armonia, sono giunte ad uno stato di tensione molto elevato. Vi sono giunte non già a caso, in modo dissipato e disponibile a qualsiasi soluzione momentanea, bensì, come accade, attraverso una non del tutto consapevole ma tuttavia coerentissima serie di scelte interiori che lo guidano verso un certo tipo di risposta che egli stesso non riesce a configurare in modo soddisfacente. Il capolavoro, *quel* capolavoro che in quel momento egli incontra (o reincontra, ma incontra comunque per la prima volta in quel modo) gli offre il proprio ordine, la propria rispondenza alle sue inquietudini, come liberate, ricomposte, trasfigurate a un alto grado di coerenza.

L'evento dell'opera nella storia personale dello spettatore è percepito da questi proprio come un evento: un accadere nuovo e in certa misura imprevedibile, il cui verificarsi sorprende e modifica il corso della sua vita (naturalmente lo spazio esistenziale di un lembo, di un momento della sua vita) col sollevare il mondo dalla propria enigmaticità e la coscienza dalla dannazione del non poter dare ordine e senso alle cose. L'esperienza estetica, al verificarsi di queste condizioni, è lo scioglimento delle tensioni centrifughe della personalità verso il centro intorno a cui la complessa forma dell'opera si articola armoniosamente; una sospensione del non poter conoscere, del non poter essere altro che nella propria esigua impotenza dei sensi. E' l'illusoria ma vitale esperienza del proprio limite carnale; di quel limite umanissimo (e anzi solo umano) al di qua del quale la coscienza è irretita nella indecifrabile indigenza del mondo e al di là del quale si apre, come speranza e consolazione, l'inattuabile giustizia dell'assoluto. La esperienza estetica può avere questo valore di grazia mondana.

La restituzione del centro (di un centro che al momento si offre come autentico e risolutivo) che l'esperienza del capolavoro può operare, è di natura temporanea ed è soggetta al continuo mutare delle condizioni all'interno della coscienza individuale. Caratteristica dell'uomo è, insieme alla tensione verso l'equilibrio con il mondo, la tensione opposta al superamento di quell'equilibrio stesso appena conseguito, la tensione allo smarrimento del centro esistenziale sentito sempre come provvisorio e manchevole e, di conseguenza, la creazione di nuovi bisogni, di nuove attese, di un inarcarsi verso un nuovo equilibrio che chiede all'infinito la ripetizione e la modificazione delle prospettive anche formali: dell'esperienza, anche, del bello. Questo continuo sviluppo dialettico, mai eguale e sempre ripetitivo, della coscienza nel suo rapporto col mondo esterno, comporta la caducità dell'esperienza estetica e la possibilità di compiere diverse esperienze estetiche anche apparentemente discordi quanto alla natura delle opere che le hanno propiziate. L'evento di un'opera cede ad altri eventi, di altre opere, ma resiste nella coscienza come suo patrimonio: esperienza estetica è anche questo « dopo », questo depositarsi privilegiato dell'evento accaduto, questo suo rimanere come momento significativo di una storia interiore e questo suo incidere, per il fatto stesso di « essere stato », sulle esperienze future. Le emozioni provate nel campo che ho definito *esperienza dell'estetico* scivolano nella coscienza e nel tempo, si eclissano, possono essere infinite volte ripetute e infinite volte dissolversi. Il dissolversi di un'esperienza estetica non è mai totale: lascia giacere nella coscienza l'ombra dell'opera e di uno stato d'equilibrio. Lascia, dell'evento, l'ineluttabilità del suo essere accaduto.

Abbiamo parlato dell'esperienza estetica nella coscienza individuale e abbiamo sempre fatto riferimento al *capolavoro artistico*: due concetti che si legano fra di loro solo sul terreno della collettività. Il sistema di attese estetiche che il singolo spettatore ha in sé e sviluppa è iscritto in un più vasto

orizzonte d'attesa di natura collettiva: nell'insieme delle disponibilità, dei desideri, delle temperie emozionali e stilistiche che sono presenti nel suo gruppo sociale in quel momento. Non solo la collettività è orientata, come il singolo individuo, dalla propria tradizione culturale e artistica, ma, come il singolo individuo, è inquietata da tensioni d'equilibrio, dal processo perdita-ricerca del proprio centro, del proprio ruolo, della propria stessa identità. Il suo riconoscere in un'opera la capacità di raccogliere a un alto grado di coerenza le sue attese sostanziali (11), la capacità di porsi come momento centripeto e risolutore delle sue tensioni formali più profonde, costituisce l'integrazione privilegiata dell'opera nella cultura della comunità: la fondazione del *capolavoro*. Questa fondazione ha carattere esentimentale: si compie quando l'opera cade nella cultura della comunità come un evento, sorprendendo l'irrelata vacuità delle attese correnti con una risposta di grande coerenza che acquiesce per un attimo l'equilibrio culturale del gruppo ma ne sommuove l'orizzonte, crea nuove e più spinte attese, si deposita nella sua coscienza (nella sua tradizione) per lasciare il campo a una nuova ricerca d'equilibrio. *La collettività fonda dunque il capolavoro* (attraverso soprattutto l'opera dei suoi critici, dei suoi lettori privilegiati, depositari della sua tradizione e in grado di valutare la doppia azione di continuità e di rottura che il capolavoro compie); ma è lecito parlare di *un'esperienza estetica della collettività*? Questa espressione può avere solo un senso metaforico. La frazione artistica è in ogni caso un fatto individuale anche quando si espande in un'area collettiva (la fortuna di massa di un certo libro) o addirittura si compie in un ambiente comunitario (il teatro, il cinema, il concerto): essa comporta un lavoro di rispondenze, un impegno di contesti, una dinamica di proiezione e di tonalità ricettive che sono inevitabilmente individuali, diverse da spettatore a spettatore, e dà luogo a una serie di *oggetti estetici* che solo in ultima analisi sono riconducibili a quel titolo oggettivo che la comunità conserva



Zeglio, Disegni

nella sua tradizione. L'esperienza estetica, la ricezione dell'evento significativo dell'opera nella storia, è fenomeno assolutamente personale e irripetibile che non può mai estendersi nello stesso modo al di fuori del soggetto che la vive. Il singolo spettatore, tuttavia, integrato necessariamente nella storia culturale della comunità e soggetto di una condizione esistenziale che include la comunità e i suoi rapporti con essa e in essa, compie fruizioni che non si discostano macroscopicamente da quelle degli altri membri della sua comunità ma hanno con esse motivi comuni, analogie molto estese: tanto più estese quanto più l'opera avrà sollecitato elementi significativi, urgenze e tensioni profonde nella vita di tutto il gruppo. L'esperienza estetica di una collettività (che si concreta nella sua elezione del capolavoro) non sarà però costituita dal solo riconoscimento di quel fondo comune ma, insieme ad esso, dal riconoscimento di tutte le potenzialità di esperienza individuale che il capolavoro consente senza che venga tratto fuori da se stesso (dall'arbitrio fruitivo personale), cioè dal fondo comune della collettività intera.

Bruno Traversetti

(1) « Quel che noi vediamo e come noi vediamo » scriveva Wilde in un celebre passo del suo *La decadenza del mentire* « dipende dalle Arti che hanno influito su di noi. Guardare una cosa è assai differente da vederla; nessuna cosa si vede finché non se ne vede la bellezza... Ora la gente vede le nebbie non perché vi siano le nebbie; ma perché poeti e pittori hanno narrato la misteriosa bellezza di tali effetti. Per secoli ci possono essere state nebbie in Londra, oio dire che ci furono; ma nessuno le vedeva, e così noi non ne sappiamo nulla. Esse non esistettero finché l'Arte non le inventò ». L'evidente paradosso di Wilde, scritto a sostegno del paradossale principio secondo cui non l'arte imita la vita ma « la vita imita l'arte », contiene tuttavia la giusta distinzione del « fare » estetico come « altro » dalla natura e non contiguo ad essa.

(2) Mi riferisco qui alla distinzione introdotta da Walter Benjamin fra *comptoir* e *interieur*. Il primo termine indica l'ambiente sociale ove, nell'età borghese-industriale, si svolge il lavoro produttivo e la parte ritenuta significativa della vita degli uomini; il secondo, la sfera strettamente « privata » ove vengono recuperati e conservati i valori emarginati dalla apparente necessità del processo produttivo. (Vedi: Baudelaire e Parigi, trad. it. in *Angelus Novus*, Torino 1962).

(3) « Ogni segno, linguistico o no, parlato o scritto » scrive J. Derrida « è piccola e grandi unità, può essere citato, messo tra virgolette; con ciò può rompere con ogni contesto, generare all'infinito nuovi contesti, in modo assolutamente non saturabile ». Su questo principio, che appare ormai basilare per una corretta comprensione dell'arte moderna e per l'analisi dell'esperienza dello spettatore moderno, vedi soprattutto l'opera di J. Derrida *La scrittura e la differenza* (trad. it. Torino, 1971) e le pagine dedicate al problema da R. Barilli in *Tra presenza e assenza* (Milano, 1974).

(4) M. Foucault, *Che cos'è un autore?* (trad. it. in *Scritti letterari*, Milano 1971).

(5) Per il problema della definizione dell'oggetto estetico inteso come risultato dell'incontro fra l'ordito materiale dell'opera e lo spettatore, che non mi è possibile trattare in questa sede, rimando i lettori al saggio di J. Mukarovsky *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* (trad. it. in *Il significato dell'estetica*, Torino 1972) e all'opera di M. Dufrenoye *Fenomenologia dell'esperienza estetica* (trad. it. Milano 1969).

(6) Si suole distinguere le funzioni dei messaggi in sei tipi fondamentali, secondo uno schema affermato da R. Jakobson (vedi « *Saggi di linguistica generale* », Milano 1966): a) funzione referenziale (il messaggio denota cose reali); b) funzione emotiva (il messaggio mira a procurare una reazione emozionale); c) funzione imperativa (il messaggio trasmette un comando); d) funzione faticca (il messaggio istituisce un contatto fra due parlanti); e) funzione metalinguistica (il messaggio ha per oggetto un altro messaggio); f) funzione estetica (quest'ultima è operante quando il messaggio, detto anche autoriflessivo, contiene un forte margine di ambiguità e intende attrarre l'attenzione soprattutto sulla propria forma).

(7) H. R. Jauss, « Perché la storia della letteratura? » (trad. ital. Napoli, 1970).

(6) Interessante, anche se molto discussa, la prospettiva sistematica assunta su questo problema da H. Sedlmayr e soprattutto le pagine da lui dedicate alle avanguardie novecentesche in « Morte della luce » (trad. it. Milano 1970).

(9) Vedi nota (4).

(10) Non parlo qui delle opere che pur avendo veste letteraria, per esempio di romanzi, tendono fondamentalmente a generare emozioni e interessi extraestetici, bensì delle vere e proprie opere artistiche anche di grande qualità: la sociologia della letteratura ben conosce la diversità fra i vari livelli di lettura che un'opera consente e che i lettori esercitano. Anche un capolavoro artistico può essere letto e ricevuto soprattutto in funzione dei suoi elementi extraestetici.

(11) Questo tipo di legame profondo fra un'opera d'arte e il suo ambiente sociale d'origine e d'accoglimento, e la funzione organizzatrice e mediatrice che l'autore svolge all'interno dell'ideologia del suo gruppo fondamentale d'appartenenza, sono descritti con acume e finezza decisivi da L. Goldmann nel saggio « Il metodo strutturalista genetico nella storia della letteratura » (trad. it. in « Per una sociologia del romanzo », Milano 1967).

E' USCITO

IL TEMPO LIBERO

di
Gianni
TOTI

Editori Riuniti

La prima poesia
di Amilcar

CABRAL



VERDE IL CAPO
DELL'ISOLA VERDE

Forse questa è la prima poesia delle poche che Amílcar Cabral pubblicò. Apparve nel settimanale azoriano "A Ilha" di Ponta Delgada, numero 742, il 22 di giugno del 1946, insieme a una poesia di Pedro Corino Azevedo e a un saggio dello stesso Azevedo su "La moderna poesia caboverdiana". Curioso può apparire il fatto che una poesia di Cabral venisse pubblicata nel giornale di una terra in cui il prestigio dirigente delle lotte anticolonialiste africane non visse mai. Ma a quei tempi viveva fra i porti di Lisbona e Ponta Delgada, comandando al veliero "Nova Senhora dos Anjos", il caboverdiano João de Deus Lopes da Silva, marinaio e poeta, animatore delle edizioni di "Claridade"... Per questi itinerari di mar-poesia ha dunque viaggiato la poesia del padre della repubblica di Guiné-Bissau, caduto da eroe della poesia del suo popolo: la sua reale utopoesia.

Ma addormentata isola tu vivi
nuda e dimenticata
secca e frustata dai venti
che musica ti sono senza musica
dalle acque in cui naufraghiamo...
Isola:

e i tuoi manti e le tue valli
non sentiranno il passaggio dei tempi
resteranno nel mondo dei tuoi sogni
i sogni dei tuoi figli
esclamando ai venti che passeggiano
e agli uccelli che libera il volo
le tue ansie isolate...
Isola:

terra rossa senza fine
terra bruta e collina
occlusioni raccolte d'orizzonti
il mare ci lega ai suoi quattro cantoni
amaretti alle nostre ansie verdi...

Praia, Cabo Verde, 1945

“La dritta,,: segnalazione della casa dove rubare

Dal « dizionario della mala »

LA DRITTA

Un capitolo del prossimo romanzo di
DOMENICO JAVARONE

« Dritto, dritta, variante fonetica del latino volgare *dirictus*, con signif. autonomo nella forma sostantivo. La sincope della voce protonica particolarmente diffusa nelle aree della... » *bonavita, malamorte...*
« Quando sia amata la drittezza del vivere: » (*Per Ottima Regola*, Sannaz. Proz. 5), « andate a dritta corda... » o « a dritta linea », etc...
Con dritto filo conduce il racconto... diciamo così, *addirittura*, e avremo anche la « dritta linguistica » inversa — la *controcorrenza* stilistica javaroniana —; la lingua dei dizionari della « buona » non ha indrizzamenti di case letterarie in cui tutte voci, modismi, ricchezze di « parlato »... Javarone, la dritta linguistica l'ha presa dalla vita, *bona-mala*, non dai libri né dalle coltivazioni di terra beniventi.

E già dal primo specimen di romanzo che presentiamo (*pre-sentiamor*), ricca e autenticata vivenza effiora, fuor di mala e bontà. Il dritturier letterario ci ha già dato così il suo *dirizzatolo*, l'*addirizzatura*, la verga del drizzamento (*Borgh, Orig. Fir. 92*). Lo aspettiamo sulla drittura... (g. 1)

Luciano — alias Garibaldi — mi aspettava al bar del cinema Astra alle 10,30. L'Astra è in fondo al Tufello, una borgata romana che cresce a una velocità impressionante. Io ci mancavo da qualche anno da quelle parti. Tra quei palazzoni, stentavo a orientarmi.

Mi scusai del ritardo. Ma stavolta non era colpa del traffico: ero passato in questura per un supplemento di indagini; 83

di lì mi avevano dirottato al primo distretto in Piazza del Collegio Romano. Insomma da Pontio a Pilato: erano già le dieci e un quarto. Avrei perso la mattinata. Lasciai perdere, rimandai tutto al domani, tanto si sa che fine fanno le indagini. Figuriamoci le aggiunte, i supplementi, cazzate.

« Un cognacchino! ».

Luciano mi guarda strano. Lo rassicuro: non l'ho solo cercato per un drink dopo secoli che non ci vediamo — « Ti trovo bene ».

« Anche tu hai un'ottima cera ».

« Ma se mi reggo in piedi per scommessa! ».

« Che hai? ».

« Un principio di anemia ».

« Non si direbbe dall'aspetto ».

« Già, l'aspetto sta bene, ma sono io che sto male ».

« E tua figlia? ».

« Bene, aspetta un bambino ».

« Allora sarai nonno! ».

« Al diavolo ».

Lo prendo sottobraccio e usciamo. Ho parcheggiata la macchina davanti al cinema e andiamo in su e giù.

Di media statura, liscio come un sasso, asciutto, Luciano i suoi 50 anni li porta di gran lunga meglio di me. Ieri sera, al telefono mi è parso di capire che lavora in un night.

« Che fai, il gorilla? ».

« Do una mano ».

« E te la cavi? ».

« Strappo ».

Voleva cambiare quartiere, ricordo a questo proposito il suo pianto greco, la sua idea fissa, per via dei ragazzi. Invece?

« Dove vai con questi chiari luna? Tu, piuttosto, quale vento ti porta? ».

« Dieci giorni fa, esattamente il 17 marzo, mi hanno svaligiato l'appartamento, verso le sei del pomeriggio, non

c'era nessuno in casa. Un colpo da 20 milioni e passa, tra gioielli e pelliccie.

« Che botto » fa Luciano più ammirato che sconvolto.

« Puoi dirlo. Uno lavora tutta la vita per fare i gioielli alla moglie, poi tacchete ti ritrovi ripulito e col culo per terra. Sia chiaro, non voglio saper niente, ma sono disposto a ricomprare il malloppo ».

« E' una parola, te lo ricordi adesso! Un po' tardino, no. Pelliccie, giallo, brilli, è roba che non macchia, va via come il fumo ».

A tipi come Luciano, non si può, ne si deve dire più del necessario; capace di ricamarci, di falsificarci un romanzo se allunghi il discorso, gli porgi un indizio. Mi limitai ad aggiungere che avevo denunciato il furto ed ero assicurato. « Niente pubblicità dunque ».

« Ti puoi fidare, mi strizzò l'occhio. Al Monte sei stato? ».

« No ».

« Mi metto in giro per quello che si può fare ».

Gli mollai dieci sacchi « Telefonatoi ». E saltai in macchina.

Luciano, va detto senza lode e senza infamia, è una mezza tacca, si arrangia. Il suo momento d'oro, ancora se ne vanta, è durato qualche anno, anni fa. Verso il cinquanta, quando procurava certificati di residenza in piena regola, quei certificati, che, allora, oggi non so, il Comune di Roma rilasciava solo a chi poteva dimostrare che nella Capitale aveva una occupazione stabile. Ma chi te la dava l'occupazione, per giunta stabile, se non esibivi il certificato? Provvedeva Luciano, per pochi sacchi, a sanare l'evidente contraddizione. Cosicchè migliaia di poveri cristi, che dalla provincia piovevano a Roma in cerca di lavoro entro 24 ore, rivolgendosi a Luciano, erano belli e serviti. Quando la magagna venne a galla, un funzionario del Co-

La Russia del passato

pitture di

Ilya Shenker

Ilya Shenker è nato ad Odessa nel 1920 da famiglia di operai. Il padre lavorava in una fabbrica dolciaria. Dal 1938 frequentò le scuole superiori ad Odessa. Nel 1938 si iscrisse alla facoltà di architettura dell'Istituto di Costruzione a Odessa. Dopo soli tre anni dovette interrompere gli studi essendo scoppiata la guerra russo-tedesca ed essendo stato chiamato alle armi con l'incarico di meccanico nell'aeronautica. Finita la guerra continuò i suoi studi presso il medesimo istituto e nel 1948 ottiene il diploma di laurea in architettura. Nello stesso anno, sempre ad Odessa, iniziò a lavorare in uno studio di progetti architettonici. Tuttavia, fin dall'infanzia, Shenker dipinge per conto proprio ed era più attratto dalla pittura che dagli studi di architettura da lui intrapresi senza rendersi conto delle future limitazioni che sarebbero state imposte in quel settore dalla critica ufficiale. Nel 1957 Shenker partecipò ad una mostra delle 15 repubbliche sovietiche tenutasi a Mosca. In seguito si iscrisse all'Unione dei Pittori dell'URSS e partecipò a varie mostre regionali e centrali. All'inizio, pur usando svariate tecniche, si occupò più che altro di acquerello e incisione (tecnica - l'acquarello), quest'ultima più vicina alla sua professione d'architetto. Tra il 1963 e il 1964 iniziò la pittura ad olio, ma la fonte principale dei suoi guadagni rimase l'arte di rifinitura degli edifici (mosaici, pittura murale, arredamento, ecc.). La moglie, anch'essa architetto, collaborò spesso con lui e proprio grazie a quest'attività che gli Shenker riuscirono a pagare la elevata tassa d'emigrazione che permise loro di lasciare l'Unione Sovietica. Il desiderio di acquisire una più grande libertà di creazione non fece esitare Shenker dalla decisione presa di abbandonare il proprio paese. Shenker fu sempre affascinato da temi storici riguardanti la Russia e il passato ebraico. Negli ultimi cinque anni, Shenker lavorò anche molto sui temi pushkinsiani — incisioni, olii, acquerelli. Ma la sua interpretazione di Pushkin divergeva molto da quella ufficiale — sdolcinata, priva di immaginazione e pronta a soffocare la vera, complessa personalità del poeta.

Franco Miele



Shenker

mune perse il posto, Luciano la libertà. Dalla villeggiatura — due anni — tornò cambiato. Era un altro. Da allora il giro l'ha schifato. E questo è un guaio per chi, per sbarcare il lunario, per sfamare la famiglia, a volte è costretto perfino a lavorare. I miei rapporti con Luciano datano a quel tempo. Allora io commerciavo in antiquariato con negozio in via Panisperna. Luciano mi portava di tanto in tanto un po' di anticaglia, cassepanche, candelabri, cornici, robaccia racimolata qua e là nelle chiese di campagna del Lazio. Ma niente sgobbo. Anche se in questo ramo le tentazioni non mancano e il piccolo antiquario è costretto spesso a chiudere un occhio. Tanto più che i raccoglitori si fanno sempre più cari e più rari, e le chiese — tranne San Pietro — sono state per quattro quinti spogliate. Che fai allora, la rifiuti, se un po' di merce zoppica? Padronissimo: la regali alla concorrenza che gli occhi magari è disposta a chiuderli tutti e due.

In quegli anni la mania del « tarlo » segnò la sua punta più alta.

Ma io mi ero stufato, ne avevo abbastanza, mollai l'antiquariato per diventare libraio. Per un mucchio di milioni — mi parve un affare — cedetti in blocco merce, locale e licenza. In verità, più che il miraggio dei soldi, mi decisi a smobilitare per via del fisco. Già da un pezzo quelli della finanza — di certo per una spiata — mi avevano preso di mira. Per un po' d'I.G.E. trascurata, una cosa irrilevante, una volta mi erano piombati addosso come cani arrabbiati. Da allora non ebbi pace, mi tassarono fino all'osso, poi tassarono anche l'osso. Perciò mollai tutto e buonanotte.

Malgrado Luciano, è chiaro, non mi illudo di venire a capo del furto.

So bene che non è cosa da poco ritrovare, sia pure acquistandola, roba rubata. A parte il fatto che ho la ferma convinzione che non si è trattato di un comune furto. C'è sotto ben altro. Appunto. Qualcosa che nessuno per adesso dovrebbe sapere, se... negli occhi di tutte le persone che mi conoscono, mi praticano, non leggesi la mia stessa certezza.

Alle cinque di quel pomeriggio in casa non c'era nessuno.

Chiara e Giambo erano andati dal notaio per definire l'atto di acquisto del loro appartamento, mia moglie era in clinica da mia figlia.

Prenotato il letto delle 23,30 per Milano fo un salto in libreria, alle otto avevo appuntamento con mia moglie davanti al cinema Savoia, a due passi dalla Clinica. Stasera, in anteprima proiettano « Rosemary baby » un film di Polansky. Dopo lo spettacolo, Ilaria mi accompagnerà alla stazione.

Da fare c'è sempre in libreria, i grattacapi non mancano, e come se non bastasse me li vado anche cercando. Dopo anni di ripensamenti e perplessità finalmente m'ero deciso a ripulire e sistemare lo scantinato.

Malgrado le critiche di Luciana, che non approva i miei
88 piani: « Soldi buttati ». Non dico che abbia torto, ma me

lo quadri lei il bilancio con la sola vendita dei libri. Appunto per resistere, per non affogare, per far fronte alle tratte, all'affitto, al suo stipendio — e al mio — mi danno l'anima, le studio tutte.

Insomma, mi ero detto, se non frutta il suolo, proviamo col sottosuolo: mostre di pittori, serate culturali, non porteranno quattrini a palate, ma qualcosa renderanno. E attireremo più gente in libreria. « Che ci gratteranno più libri, questo sarà il risultato, te ne accorgerai » ribatte acida Luciana.

Sotto sotto, io credo, è gelosa, teme che la galleria distragga i clienti della sua libreria. Cretina. Intanto della galleria me ne occuperò io personalmente. Ho un programma di richiamo ben chiaro, ci sarà ressa nel sottosuolo, ne sono arciconvinto. Magari non sarà uno scherno debellare la umidità, un pò di muffa, qualche ragno. Ma l'oro, ha sempre le mani nel fango. « Io, stanne certo, non ci scenderò giammai lì sotto » sbotta Luciana « anzitutto per il puzzo, poi ho un tale schifo dei ragni che mi si rivolta lo stomaco solo a nominarli ».

« Tu i ragni ce l'hai in testa, cocca mia, la puzza sotto il naso. Ragni, muffa e poesia... sono tutt'uno, tienilo a mente ».

Infine il Tevere è lì, a dieci passi, dove presso a poco noi siamo adesso meno di mezzo secolo fa ci attraccavano le barche. I vecchi se lo ricordano ancora il porto di Ripetta.

« Sei soddisfatta »?

Ultimati gran parte dei lavori, sistemate le prese d'aria, ho deciso di effettuare oggi stesso un vero e proprio collaudo, una prova generale. Difatti ho spedito in cantina quei cinque sei giovani poeti che ci stanno sempre tra i piedi, trafficando tra i libri, senza mai decidersi ad acquistarne uno. Ragazzi in gamba, dotati, ben preparati, non per niente sono tra i capi in testa del movimento studentesco. Per tre ore di seguito, fino alla chiusura, li ho uditi vociare, recitare, accapigliarsi. Poi, la caciara si è chetata e sono risaliti su. 89

Qualcuno, è vero, starnutiva, aveva i capelli irti, il faccino segnato, ma nessuno si è lamentato, anzi erano tutti contenti come pasque perché disponevano finalmente di un accogliente locale, dove potevano riunirsi senza disturbare ed essere disturbati.

Luciana li guarda venire con un'aria di materna apprensione, sperando forse di provocarli. Ma io non ho raccolto la sfida, non le do la minima soddisfazione. D'accordo, non è una villeggiatura lo scantinato. A quanto pare, però vi si respira un'aria addirittura stimolante, se durante quella prima seduta, i ragazzi mi hanno trionfalmente annunciato il titolo della nuova rivista letteraria che hanno appena coniato: « Carte in tavola ».

Luciana fa un'alzata di spalle: « Se ne sentiva la mancanza ».

Alle otto in punto, — di solito ritarda — Ilaria è davanti al Savoia.

« E' tranquilla? ».

« Non vede l'ora ».

Anch'io stamane ho cercato Giampietro, gli ho telefonato, e mi ha assicurato che non c'è da preoccuparsi, una operazioncella da niente, e salverà il bambino. « Ma che bambino e bambino » lo ha aggredito « se è incinta di appena tre mesi ».

« Quando una donna è in attesa di un figlio — mi ha risposto — e ha deciso di averlo, non c'è nulla da fare per impedirglielo. D'altra parte messe in moto le forze biologiche, è un grave rischio tentare di arrestarle... soprattutto sotto l'aspetto psicologico ».

« Stai bleffando ».

« E' la verità ».

« Stronzate ». A vent'anni una maternità delusa non è un dramma.

Giampietro è il nostro medico di famiglia, conosce perfettamente i motivi, i problemi che sconsiglierebbero mia fi-



Shenker

glia di portare avanti una maternità. Ma ha i suoi scrupoli, non ci si mette. A parole è come tutti disposti a capirti, purché non ci vada di mezzo il suo io.

E si fa sotto se insati.

La sala si rifà bianca, il cinegiornale è finito. A volte gli intervalli, anche brevissimi, sono eterni, uno strazio. Non sai tacere, non sai che dire, come quando accompagni uno al treno e sei lì sotto il finestrino in attesa del fischio. Ilaria è tesa, triste. E a noi chi ci fischia? Intanto il tempo passa, la vita se ne va. Rosemary è Mia Farrow, l'ex moglie di Sinatra; aspetta un bambino — anche lei — adesso cerca casa. Si aggira col marito fra i vecchi quartieri di una vecchia città. Un cartello sul portone di un terro palazzo li attira. L'appartamento è un pò grande, un pò strano, lo prendono in affitto. Diavolo d'un Polanski — l'aria di suspense si è già creata. A un tratto, secco come uno sparo il mio nome esplode nella sala.

In quel momento, Rosemary stava cedendo all'invito di certi misteriosi vicini, che l'hanno invitata a prendere un tè. L'urlo di Ilaria mi agghiaccia — roba da infarto con la piccola in clinica: ci precipitiamo verso l'uscita dietro la maschera che con la torcia abbassata ci fa strada.

Chiara ci viene incontro in lacrime, mi afferra un braccio.

« I ladri hanno svaligiato la casa, presto, presto ».

Saltiamo in macchina. Non si tratta di Maria. Ora Ilaria è già calma, rassegnata.

« E che hanno rubato? ».

« Tutti i gioielli e le pellicce ».

Antiche paure, incubi, terroci dimenticati affiorano nella disperazione di Chiara. Era rinchiusa alle otto col marito, porta spalancata, luce accesa. Fin dall'ingresso evidenti i segni del domicilio violato.

Giamba s'era attaccato al telefono, avvertita la polizia per rintracciarci aveva chiamato Maria in clinica, motivando l'urgenza — per non spaventarla — con un telegramma

92 che mi deve essere recapitato prima che io parta per Milano.

Mentre taglio il traffico, mi attraversa agli occhi un fotogramma. Ma non è di Polanski.

La polizia — un brigadiere e un commissario che raccomandano di non toccare nulla, di lasciare tutto come sta, letti, stanze e così via, in attesa della scientifica.

Il caotico quadro della nostra camera da letto, tutto-sotto-sopra, portelli dell'armadio spalancati, cassetti rovesciati, biancheria sparpagliata sul pavimento. Sul letto astucci sventrati, carte rimescolate ai più disparati oggetti intimi. Uno spettacolo avvilente.

« Fatevi coraggio ».

« E facciamocelo ».

I ladri hanno messo a soqquadro anche la stanza di Chiara e Giambo, portandosi via due anellini e 15.000 lire. Proprio stamane Giambo ha depositato in banca i due milioni contanti che si è tenuto da parte per restaurare l'appartamento appena comperato. E non male, perché i gratta hanno rovistato anche il bagno, dove appunto Chiara nascondeva quei soldi.

Riosservando la porta, il Commissario mi fa notare che potrebbero essere entrati con chiavi false. Eppoi qui una spallata perché sembri forzata. Una ipotesi che io... preferisco sia dimenticata. Mani più pesanti e avidi avrebbero potuto facilmente raddoppiare il bottino, tappeti, argenteria, quadri. Manco invece si sono degnati di dare una sbirciata alle altre sei stanze. Ora si fa l'inventario degli oggetti rubati. Ilaria man mano che l'elenco si allunga, si incupisce: « non ho più niente, mi hanno portato via tutto ».

Compleanni, onomastici, anniversari, ricorrenze segnate dalle pietre miliari di aurei, sia pure modesti, regali — via tutto, spazzato, cancellato, volatilizzato —. Tre mesi fa, per le nostre nozze d'argento, mi sono svenato per regalare a Ilaria una splendida parure del settecento, oro e turchesi, lungamente corteggiata presso un gioielliere di Sorrento. Ho dieci anni di antiquariato alle spalle, me ne intendo, perfino

l'astuccio è un pezzo raro, ora è là, sbattuto sul pavimento come una piccola bara profanata. Spariti ahimé, anche i regali di nozze di mia figlia, custoditi, perché stessero al sicuro nell'armadio della nostra camera da letto. Esitavamo a dar-
glieli, per via di quel marito così leggerino in fatto di quattrini.

Il Commissario, occhieggia qua e là, domanda come a caso ciò che in questi casi, come a caso si domanda: chi ci frequenta, chi... chi... chi... « per carità signor Commissario non adesso, è come se mi ordinasse di spogliarmi, mi ci faccia riflettere ».

Si sente dove i gratia sono passati: in camera di mia figlia neppure una sbuciatà. Vero che tranne un pò di biancheria, due vestiti e una diecina di paia di scarpe del marito — che il signorino non aveva ancora mandato a ritirare —



c'era poco da arraffare. Possibile che non li ha sfiorati un tantinello di curiosità?

« Non vivono con loro i figlioli? ».

« Non più, da tre mesi stanno in corso Francia ».

La stanza di Maria è gentile, ordinata, accogliente. Il commissario si guarda attorno pensieroso, come se condividesse i nostri patetici richiami. Una grande foto in cornice sulla scrivania: « E' lei? ».

« Già nel gran giorno, al braccio dello sposo. E questa nuvola d'oro è riso. Un chicco è andato a segno, a quanto pare ».

« Complimenti ».

C'è un'altra foto in cornice sulla scrivania:

« E questa? ».

« Mia figlia Palma. L'abbiamo perduta cinque anni fa, diciassette anni signor commissario ».

A Londra un incidente d'auto.

Quella foto gliel'ha scattata sua madre all'aeroporto.

Il Commissario dandola il capo, ha toccato un tasto sbagliato, riattraversa il corridoio, riesamina la porta. La notte scorre lenta, lunga, amara, tra i veleni del dubbio, del caffè, delle sigarette. Chiara ritelefona a mio genero, da una ora prova senza trovarlo. Adesso c'è. Prego Chiara di dirgli che soprattutto si guardi bene dal fare cenno del furto a Maria. Lo choc potrebbe costarle caro. Chiara parla, riattacca.

« Come l'ha presa? ».

« Mi è sembrato un pò freddino. Ha detto che era appena rientrato dal cinema ».

« Eppoi? ».

« Ha attaccato ».

Giambo mi guarda: « io vado in Corso Francia ».

Ilaria non dice né sì né no. Sta come uno scoglio tra noi e la porta. Io taccio vigliaccamente.



Shenker



POETANARCORRAGIA

ODIOGRAMMI

omofilopoetici

Luciano Massimo CONSOLI

presentato da



Dario BELLEZZA

Un personaggio? Un'impersona? Poetanarchico? Archeanarchico? Anarcheologico? Anarchipelagato dove? Anarchizzatissimo, certo, laddove Massimo Consoli si offre all'ideolofunzione anche quando scrive "della peromonia e d'altra persona che non valgono un cazzo", oppure "Omaggio inedito a Dario Bellezza" o la sua autobiografia con la più ingenua enfasi neo-romanticistica, ciostolandosi in proprio c/o I.I.S.S. - C.I.D.A.M.S. (Istituto Italiano di Storia Sociale = Centro Italiano per la Valorizzazione delle Attività delle Minoranze Sociali, Via Palaverto 10010 Frottolechio di Marino. Ma sì, anche l'indirizzamento, il capitec, perché no? I.M.C. è per l'anarcordinamento, l'anarconarcognizione). Si concede all'autonomia in modo tale che nessun terzario critico potrebbe mai cultire la sua disarmata letteratissima torazza. Il suo è un anarcopiscirupolo dichiarato, confessato come una fede poetica impetritissimamente esibita, anzi esibita, esotetica e data fragilità iperumabiltica. E dunque non vuole altro che il discorso di Bellezza, la Bellezza del discorso di Marino, poeta fino all'osso con tutto le algie dei coroni imputati alla Macropotesia di un tempo che non ora neppure tempo, solo tutta storia letteraturaria. Del resto, siamo omopatri e omosonni tutti, sia pure con le differenze-differenze linguistiche politico-produttive, e gli omosonnetti o "corami intoliti e maligni" solisti non possono certo impedire agli omosonni che siamo di andare omosonni a celebrare le nostre poetistiche omosonnie in perfetta omosonnia, nelle festose omopatrie in cui omosonni sono le pagine o le ben impaginate piantagioni di semi linguistiche. E dunque, come sempre omosonni, salutiamo ancora Consoli e Bellezza con le loro amiche provocazioni. Omosonni siamo, forte omotteri e, anche se alofili, omopietrati... (c. n.)

Massimo Consoli è scrittore di multiforme ingegno, e avendo sperimentato molte tecniche di scrittura, compreso il giornalismo, pure è la poesia che lo ha più profondamente convinto delle sue possibilità di dire tutto di sé, al contrario del suo possibile, o reale, lavoro saggistico, che freddamente lo vede impegnato in una lotta politica, quella della rivoluzione totale omosessuale, che richiede più il suo cervello che il suo cuore. Questa sua poesia, invece, intriga perché Consoli dà testimonianza di un grande cuore penetrato di mille sottili tentazioni che lo portano ad incoraggiare un

amore, e a tentarsi di distruggerlo con le parole, fino al delirio, all'invettiva, al bisogno di confessione, alla certa incertezza dei giorni che lo aspettano senza più la dolcezza delle carezze. Consoli in queste sue poesie ha voluto testimoniare lo scandalo furibondo dell'anarchico che cercando di rimanere un innocente, un puro di cuore, senza limiti alla follia della vita, ma anche senza cedimenti, è invece dall'amore, da questo sentimento nobile e ignobile secondo i momenti e le situazioni, costretto ad una grande sconfitta, dove non c'è più che gelosia e terrore, odio e sgomento per aver ceduto. Consoli si rivela un poeta molto fine, dall'impronta catulliana senza però non risentire di qualche influenza alla Gozzano, un po' crepuscolare, ma in sostanza è originale nel suo darsi infinitamente come possibile schiavo di un esperimento sul suo corpo dell'orrore dell'esistenza, del cordoglio per la fine della specie dei giovani veramente capaci di amare e che non siano soltanto dei vili prostituti, delle squallide marchette.

Dario Bolla

AMSTERDAM, 15 FEBBRAIO 1971 (LUNEDÌ)

Ho sognato
l'amore
(sincero)
di un compagno;
di un ragazzo
che sappia
che vuol dire
soffrire;
un amico
fedele
nel cuore
e nella mente
se non nel
sesso;
di un qualcuno
compreso

della lotta di
classe;
un convinto avversario
di chi porta divise;
un tenace nemico
di ogni ricco e
oppressore ...
... e mi sono
svegliato
tra le braccia
di un'eterna
marchetta!

ROMA, SETTEMBRE 1972

Tu
sei Piero,
e su questa
pietra
edificherai
il tuo conto in banca.

ROMA, SETTEMBRE 1972

La tua camicia
celeste,
la tua cravatta
rossa,
l'anello d'oro
bianco
e i pantaloni
neri...
... mi ricordano qualcosa.

ROMA, SETTEMBRE 1972

Hai ragione
quando dici:
• Battere il ferro
finché è caldo •

Ma,
e il marciapiede
che c'
entra?

OTTOBRE 1972

Tema in classe:
« Parlate di un amico ».
Svolgimento:
Della nascita,
Affermazione,
Agonia e
Morte
Di un
Amore.
E scrisse
Ypsilon
Un mese dopo:
« Precipita studente
Bocciato agli esami ».
Non era vero!
Gli era rimasto
Solo
D'amare
Un vecchio gatto
pieno di
zecche.

ROMA, 15-1-73

Che vuol
dire
dire
all'amore
che lo ami
per quattro volte
mille
lire?

BALLATA PER LA MORTE DEI COATTI DI S. VITTORE

S'affaccia
il giovane coatto
del quarto raggio
tra le sbarre impietose
che gli stringono
il sesso
la mente
ed il cuore
gridando alla gente
per strada
la sua fame di
libertà
la sua sete d'
amore.
Dal silenzio
delle carceri
immonde
sale un puzzo
di morte;
un fetore di carne bruciata.
Com'è facile
morire in carcere!

Anarcautobiografia

Nato a Roma il 12 dicembre 1945 (lo stesso giorno in cui, ventiquattro anni più tardi, nel 1969, scoppiarono le famose bombe a Milano e nella Capitale, e delle quali furono strumentalmente accusati gli anarchici), Massimo Consoli entra giovanissimo in formazioni politiche dove si impegna attivamente fino a ricoprire incarichi direzionali locali presso un partito. In seguito, disgustato, concentra ogni suo interesse nella cultura, diri-

gendo varie associazioni culturali giovanili. Scopre la stampa anarchica quasi per caso e ne diviene un assiduo collaboratore, soprattutto de « L'Internazionale », dove impara con egli sia sempre stato un anarchico senza esserne cosciente. Insoddisfatto della provincia culturale italiana, diventa il « commesso viaggiatore della rivoluzione », errando continuamente per tutta l'Europa e dappertutto creando gruppi di militanti anarchici.

Nel 1971, quando a Ragusa, presso le edizioni «La Fiaccola» vede la luce il suo primo libro «Appunti per una Rivoluzione Morale», si trova già da un anno in Olanda, animatore del Gruppo di Solidarietà tra gli Italiani all'Estero e attento studioso dell'organizzazione omosessuale dei Paesi Bassi. Ad Amsterdam pubblica anche il «Manifesto per una Rivoluzione Morale: l'Omosessualità Rivoluzionaria», con interventi dei più autorevoli rappresentanti dell'omofilia europea: la scrittrice francese Françoise d'Aubonne, il gesuita olandese Jan van Kilsdonk, gli italiani Dario Bellezza e Maurizio Bellotti, il gruppo belga di obiettori di coscienza «XYZ», il giornalista Pierre Hahn, ecc. Contemporaneamente, in Svezia, prima su «Viking» e poi su «Revolt», pubblica il suo romanzo «1522» mentre, in una frenesia pubblicistica e nonostante il poco tempo a disposizione (di giorno lavora come operaio alla Fiat di Amsterdam e la sera pulisce i gabinetti di un ufficio, più tardi farà il facchino al porto, scaricando migliaia e migliaia di riviste per conto di una società che importa giornali da tutto il mondo) collabora con articoli ideologici, recensioni e cronache a tutta la stampa anarchica italiana («L'Internazionale», «Umanità Nova», «Volontà», «A») e in America a «L'Adunata dei Refrattari» («The Call of Refractories»), in Danimarca scrive per «UNI», organo dell'International Homosexual World Organisation, in Svezia per le citate «Viking» e «Revolt», in Francia pubblica su «Arpadie», poi su «S», poi ancora su «Elle et Lui», e così

via, fin quando in Italia esce il numero zero del «FUORI!» (Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano), sul quale, rispondendo a coloro che sostengono essere l'omosessualità un fenomeno di degenerazione piccolo-borghese e fondamentalmente anti-proletario, pubblica il polemico articolo: «Omosessualità e Rivoluzione». Dopo il «FUORI!» esce «Con NOI» che, in breve tempo, Consoli trasforma nel portavoce del CIDAMS (Centro Italiano per la Documentazione delle Attività delle Minoranze Sociali), la prima vera e propria organizzazione nazionale degli omosessuali nel nostro Paese. Intanto, dapprima sulla stampa internazionale, poi su quella italiana, Consoli viene definita l'«ideologo del movimento omosessuale» del nostro Paese. Dal «Corriere della Sera» a «Panorama», da «L'Espresso» a «Momento Sera», dal «Messaggero» ad «Aut», a «Pace e Sera»... e così via, anche i nostri giornali si accorgono che esistono gli omosessuali. Attualmente Massimo Consoli è Presidente dell'Istituto Italiano di Storia Sociale e Segretario Nazionale del CIDAMS (Centro Italiano per la Documentazione delle Attività delle Minoranze Sociali), dirige inoltre la giuria del premio internazionale «Triangolo Rosa», riservato all'autore dell'opera letteraria che maggiormente contribuisca all'evoluzione morale, sociale e civile degli omosessuali; dirige anche la commissione preparatoria del Tribunale Internazionale per i crimini contro l'omosessualità, che avrà la funzione di giudicare quegli Stati che ancora conservano una legislazione omosessuorepressiva. 103

STORIA D'ITALIA EINAUDI

Una storia per il presente. Un'opera viva, che fa discutere critica e lettori.

Volumi pubblicati:

- I. I caratteri originali
- III. Dal primo Settecento all'Unità
- V. I documenti

« Un ritratto pieno della società e della cultura italiana... I risultati sono ottimi, talvolta sorprendenti » (Carlo Casalegno, « La Stampa »).

« È importante il continuo "richiamo" al presente che le pagine di questa *Storia d'Italia* suggeriscono a chi sappia ritrovare i fili di continuità » (Leo Valiani, « Il Corriere della Sera »).

« Un modello nuovo di far storia, che risente fruttuosamente dell'esperienza francese e anglosassone dell'ultimo trentennio come della suggestione di un marxismo eclettico... L'idea dei "Documenti" ci sembra ottima » (Nicola Tranfaglia, « Il Giorno »).

« Un avvenimento, prima che editoriale, soprattutto culturale e scientifico. Si è fatta per la prima volta a fianco della storia dei personaggi famosi quella delle grandi masse umane che non hanno mai potuto maneggiare il potere » (Giuliano Ferrieri, « L'Europeo »).

« Quest'opera modificherà molte cose nell'ambito della nostra cultura, a cominciare dall'università. La risposta entusiasta dei giovani ne è già una prova » (Pier Francesco Listri, « La Nazione »).

I DIAVOLI IN LIBERTA'

di

Nino CAFFE'

Chiamare in causa Goya o Bosch? Non sarebbe giusto, perché certi rapporti di contenuto sono riferibili non alla fruibilità di determinati modelli, ma alle analogie delle latitudini spirituali. La ironizzante fraternità di uno dei pittori più vivi del nostro tempo, che sembra far combutta in definitiva coi preti paesani contro la maligna suggestione delle porpore: il mondo di Nino Caffè, il maestro di Alfedena, un mondo che non può essere circoscritto ad un impegno meramente teoretico o ad una precostituita volontà didascalico-morale. La passione, persino il capriccio della fantasia, sostanziati di cordiale realtà umana e trasferiti nell'area delle

intuizioni creative. Non bisogna fermarsi agli aspetti, insieme singolari e accattivanti, di questo affollato palcoscenico, perché si corre il rischio di vincolare il giudizio entro i limiti di una verifica letteraria: dietro ogni dettaglio del mutevole contesto c'è tutta una genuina e profonda dimensione, dietro la vena gestuale c'è un ardore nato nella verità della coscienza e passato nel filtro del gusto, c'è una pittura che ha già chiuso in attivo i conti con le ipotesi esistenziali e col problema della qualità. Non si fraintenda dunque la magia minuta di Nino Caffè. Egli è capace di ogni sortilegio, è vero, e può sorprenderci riducendo la quotidiana apparizione dei mimi e dei saltimbanchi ad una coordinata irrazionale.

E' un entomologo che traspare con insistenza, quasi con una sorta di irritato amore, una antologia umana alla vicenda dei bruchi e delle crisalidi. Non per nulla i personaggi del suo teatro-pittura prendono il volo ma restano ancora rasente terra, incardinati alla fragilità del loro destino, nel chiuso di una stanza o tutt'al più a fior di bosco, fra respiri fugaci di foglie e angustia di strade risapute. Ma il gioco è molto serio e il cuore dell'artista s'infiamma e il recupero sentimentale è, di volta in volta, assoluto. Così, si spiega anche la « simpatia » degli interni, la tenerezza di certa congetta desueta, una piccola domestica babele su cui è passato il fiato del tempo, sulla polvere degli oggetti in abbandono ci aspetteremmo, da un momento all'altro, di sentire esplodere le vinarie di terracotta a destare dal silenzio le larve di ieri. Non c'è opera, dalle più antiche alle più recenti, in cui non si possa riscontrare, salvo lasciando l'esito d'arte, questa sofferta partecipazione, mossa, sì, dalla intelligenza, ma anche trascinata di tutti gli interventi dell'animo.

Ecco il *Piccolo Eden* di pretini dalle tenache scoloranti, che danno la scalata alle nuvole, e ritrovano gli spazi innocenti della fanciullezza, e inseguono illusorie farfalle, ma sanno anche scuzzicare il rosso diavolello ingabbiato. Ed un *Giardino pubblico*, con la banda di paese sul palchetto di



Caffè

ferro e le coppie tristi di vecchiaia e le altre che lievitano invece, abbracciate, sulle chiome dei grandi alberi. Si è molto scritto sul valore di accusa che assume, in prospettiva, il mondo pittorico di Carrà. I preti, soprattutto i porporati: una requisitoria che raggiunge — come nell'allucinante cortina 107

COMPENDIO
DELL'ARTE
ESSORCISTICA.

Esposizione delle mirabili, & stupen-
de operationi della Demoni, &c
del Maleficio.

CON LI RIMEDII OTPORTENI
alla infermità Malefica.

DEL R. P. GIROLAMO MENGHI
da Verona & Licetio Giustiniani.

Con una prefazione aggiunta deli stesso Autore.

*Opera accolta, e approvata dalla S. Sede, che si conserva
a Libreria per la custodia della Biblioteca.*

Con una prefazione di Zanichelli, e di Paganelli.



IN VENETIA. MDXCV.

Appresso Fioravante Prati.

Frontespizio di un libro del '600
sull'arte esorcistica.

rossobruna del dipinto intitolato *Il male*, tra una ridda demoniaca e vesti vuote di corpo su cui incombe quell'orribile ghigno che affiora dal tessuto sguarciato — una tensione di angoscia. La condanna è inequivocabile, ma anche una accorata pietà, riscontrabile persino in questa o in quell'altra *Allegoria*, fra il ciarpame di inutili pompe preliturgiche e funeree coltri e mitrie e moccoli e breviari e pause conviviali. Una spettrale pantomima che sfugge a qualsiasi formulario e ai suggerimenti del vecchio e del nuovo espressionismo, anche quando sembra coagulare in una disperata misura, al livello non più di pensiero cronistorico, ma speculativo. Un punto fermo. L'eden di Nino Caffè, fatto di alalene e di mongolfiere, di ombrelli-paracadute e di diavoli in gabbia, di ridanciane corride e di funamboli improvvisati, in realtà non si libera della inquietudine complessa del vivere; e i suoi risvolti, pertanto, sono ostinatamente tragici. Pur se non incombono le forze della malvagità e del vizio, come nella mostruosa piramide di *Siamo tutti fratelli*, e le fughe oniriche non si tingono di rosso sangue e non si popolano di agghiaccianti cortici, la serenità, il flusso paziente restano un impossibile nido; e il chierico che segna la mischia porta la unghia presenza di una società logorata dall'invidia e dall'ambizione, e sulle infinite spoglie della recita quotidiana l'ombra delle stagioni divoratrici assume, fra danze e vestimenti senza persona e scheletri incappucciati, una ineluttabilità metafisica.

Fatto è che un artista del rango di Caffè non può compiacersi di operazioni mentali, almeno di quelle che attendono una laboriosa alchimia, ma ubbidisce — come protagonista solidale con una moltitudine di comparse — ad un concetto primario della vita e della morte. Una scelta, in fondo, decisamente morale, ma corriva a convertirsi in liberazione poetica; con semplicità, senza alterare l'ordine di un discorrere che ha le sue ore mattutine e le sue gravità crepuscolari. L'ingresso dei guitti e degli istrioni non riesce a turbare l'ala della poesia: c'è sempre uno stupore che riabilita, sul 1/39

solco della vergogna, i mulini a vento dei don Chisciotte insaiati o le astuzie di Margutte.

Belzebù è in agguato, ma l'universo intero sembra ammiccare alla speranza: esistono, ancora, dentro parchi clandestini, voliere non abitate da demonietti dagli omeri aguzzi, esistono specchi che non denunciano la carne dislatta, ma riconnettono fra un manto di nebbia la dolcezza dell'infanzia. E' ingiusto, dunque, considerare Nino Caffè soltanto un pittore raffinato, perché il suo modo d'essere, al di là dei non comuni requisiti di stile, è di una intensa corallità. E se dagli *Armati celesti* dispettosi spiritelli portano via gli abiti talari fra una confusione di battipanni, di grocche, di scope, sui sentieri della memoria riaffiorano odorose primavere. Ecco un dipinto del 1949, *La vecchia zia*, un'opera che già rivela, per la fluidità del segno e la nobiltà dell'impianto cromatico, la pienezza del magistero, ma ancor più la disposizione ad universalizzare durevolmente la cronistoria delle immagini: ed ecco la tela *Alessandro a cavallo*, della Galleria d'Arte Moderna di Roma: una delicata elegia, vista a distanza di anni, un poema concluso che nessun assillo razziocinante potrebbe scalfire. L'arco della verità equivale all'arco dell'amore; e il sabbia delle streghe, sostituito dagli appuntamenti inverosimili con una legione curialesca, tra scanzonata e macabra, tra divertita e drammatica, è tributario, nelle definizioni di un creatore di fortissimo temperamento, di una certezza sentimentale. Su questo non ci sono dubbi e basta, per convincersene, esaminate tutta la produzione di Nino Caffè senza pregiudizi di collocazione storica. L'artista vero si attualizza in quello che fa e resta indifferente a qualsiasi parametro di scuola. Le sue indicazioni sono in linea non con le proposte esterne, ma con le virtù radicali; e l'episodio, si tratti di un esodo formale o di una repentina concrezione del colore o di un brivido glaucoescente sugli smalti di una campitura bigio-rosata, non ha peso se non come accento di una più vasta armonia. Nella quale l'artista torna in pace con sé stesso

e coi propri fantasmi, in un'ansia di perfezione che non ha nulla da spartire, oltre tutto, con l'arido professionismo dei ricercatori di turno.

(c. r.)

Caffè





112 Gildo Gozzano

Per una storia dei rapporti
tra gli intellettuali italiani
e l'industriarte del cinema

LA FILM

di GOZZANO

Madamigella Pamela Ottempati,
il "cartiglio vertiginoso,, e
"l'orditura fotogrammatica,,
"l'avventuriera e cortigiana risalita,,
"i cineserpenti di Laocoonte,,...:
gli interrogativi "tavolineggianti,, gozzaniani
conservano ancora
qualche attualità?

di
Sinibaldo PIRO

Negli anni '10, quando Torino era la capitale del cinema italiano e l'Ambrosio-film era al culmine del suo sviluppo, tra gli intellettuali torinesi attratti dal cinema fu anche Guido Gozzano. A partire dal 1911 — anno al quale risale il suo incontro col cinematografo — si fanno sempre più numerosi nelle opere in prosa dello scrittore i riferimenti diretti al mondo del cinema e all'esperienza filmica, appare con sempre maggiore frequenza la parola *film*, sentita conformemente al tempo come femminile. Tra le novelle più gradevoli di Gozzano, due — *Il riflesso delle ceneri* e *Pamela-film*, contenute entrambe nella raccolta postuma *L'ultima traccia* (1919) ma risalenti al 1913 — sono di ambiente cinematografico.

La prima segue le vicende di una *troupe*, facente capo a un pittore fallito divenuto regista (« il cinematografista utilizzava ora quanto restava dell'artista di un tempo ») e a una attrice che non aveva avuto fortuna in teatro: « il denaro non li consolava; in fondo alla loro amarezza c'era un tormento eguale e non confessato, che li faceva fraterni più d'ogni altra cosa: artisti delusi. Poiché nessun bene terreno può consolare d'un ideale d'arte tramontato per sempre ». E queste sono considerazioni dei personaggi della novella, ma anche di Gozzano, convinto — quando scrive la novella — che il cinema sia il surrogato dell'arte, poiché confonde un dato sociologico (il ricorso al cinema di artisti falliti in altri campi) con un dato estetico. C'è di notevole ne *Il riflesso delle ceneri* la sicura conoscenza che Gozzano mostra dell'ambiente e dei metodi di lavoro cinematografici, ma ancor più la larvata protesta contro l'asservimento intellettuale alla nascente industria culturale. Anche se è strano che la protesta paria da un autore che — parallelamente all'odiato D'Annunzio — costituì in Italia il primo esempio di fatto letterario che diventa costume e moda.

Nell'altra novella, *Pamela-film*, il titolo suggerisce la giusta chiave di lettura: non si tratta soltanto di una novella di ambiente cinematografico, poiché il cinema vi è presente anche come momento ispirativo: la struttura narrativa è, infatti, quella della « comica finale ». Madamigella Pamela Ottempazi, sorella stagionata di un « fabbricante di films » torinese, è scambiata nello stabilimento cinematografico che ha ereditato dal fratello ma che giudica luogo di perdizione, per l'ennesimo travestimento del comico Tulipier: ne nasce un frenetico inseguimento. Il « film di Pamela » non è che una « comica finale ». Gozzano ha modo di parodiare nella novella il perbenismo dei tanti che ancora disprezzano il cinema, ma non risparmia le frecciate neppure all'ambiente cinematografico e all'asservimento degli intellettuali: parla di « un poeta famelico, sfumato dalla Casa », e a noi sembra di scorgervi un riferimento allo stesso Gozzano; ci pare poi che nella grande casa torinese sia da vedere un'allusione scherzosa proprio all'Ambrosio film, la casa con la quale Gozzano ebbe a che fare. E in tale contesto, la chiamata in causa dell'Ambrosio e l'ironia su se stesso hanno tutta l'aria di compiaciute strizzatine d'occhio: sono allusioni velate, ma non tanto che i più avvertiti non se ne accorgano; se la prima costituisce un omaggio alla casa « rinnovatrice morale ed artistica » che gli accorda la fiducia, la seconda pare determinata dal desiderio di far sapere che anch'egli ormai è entrato nel mondo del cinema. Se poi ciò corrispondesse alla realtà è altro discorso.

Si è voluto, da parte di qualche critico letterario, fare di Gozzano un autore « particolarmente predisposto » al cinema, riscontrando in alcuni procedimenti dell'opera poetica precedente all'esperienza cinematografica — *La via del rifugio*, *I colloqui* — elementi squisitamente cinematografici: il *flash-back* e il *ralenti*. Crediamo invece sarebbe più interessante e meno arbitrario vedere non la « predisposizione » dell'autore al cinema, ma se e in che misura l'esperienza cine-

matografica abbia influito sul modo di produzione artistico di Gozzano, quali conseguenze abbia avuto per la sua opera l'incontro col cinema. Si rischierebbe però ugualmente una ricerca gratuita, se si assumesse come scopo sempre quello di riscontrare elementi cinematografici, spostando il campo della ricerca dalle opere precedenti a quelle successive al 1911. Sarebbe infatti facile indicare il « taglio cinematografico » di alcune novelle o di alcuni brani di *Verso la cuna del mondo*, ma la frantumazione degli episodi, l'accostamento di immagini fra loro stridole non implica necessariamente l'influenza filmica, a meno che non sia lo stesso autore ad autorizzarci in tal senso: è il caso, ad esempio, di De Amicis e del suo *Cinematografo cerebrale* (1907): soltanto il titolo ci autorizza a vedere il carattere cinematografico di quel flusso continuo di rappresentazioni psichiche che è nello scritto, e che altrimenti saremmo costretti a collocare nella scia del letterario e letteratissimo « monologo interiore ».

Ciò che, secondo noi, Gozzano apprese dal cinema fu la coscienza di un certo modo di guardare la realtà. Prendiamo una frase da *Le torri del silenzio* in *Verso la cuna del mondo* (pubblicate postume in volume nel 1917, le « lettere dall'India » furono composte tra il '12 e il '13): « Ed eccoci in auto a tutta corsa, (...) e la città ci sfugge ai lati come un film svolta troppo vertiginosamente. Ecco l'Esplanade (...) E' la passeggiata, il Bois de Boulogne di Bombay: interessante, misto, illogico, come un quadro futurista (...) ». Non ci interessa qui tanto la presenza della parola *film*, quanto la visione di questa città « di corsa », in una carrellata continua, e perciò « interessante (...) come un quadro futurista ». A questo punto la presenza della parola *film* ci interessa, ma solo come spia confessata della suggestione da cui nasce questo modo di vedere le cose. Ed è un modo molto frequente in *Verso la cuna del mondo*, dove l'India è vista ora in carrellate continue — è il caso, ne *L'impero dei gran Mogol*, del paesaggio osservato dal treno o della visione straniata

dell'interno delle case dalla groppa di un elefante —, ora in inquadrature « totali », possibilmente suggestive e alla ricerca, quindi, di un adatto punto di visione: « Benares va vista dal Gange, come la ribalta dalla platea » (*Il fiume dei roghi*).

Un altro elemento rivela ancora, in *Verio la cuna del mondo*, l'influenza del cinema e, in modo particolare, di quello italiano dell'epoca. Colpisce nelle descrizioni della realtà indiana un senso di falso e costruito, una sorta di dilatazione spettacolare volta a coprire, camuffandola, l'ossessione della morte che pervade quelle pagine: allo stesso modo il cinema italiano copriva con l'esuberanza barocca e liberty la precarietà della sua esistenza. In tal senso accosteremmo *Verio la cuna del mondo* all'esperienza filmica, ripescando una dimenticata operazione critica di G. A. Borgese nella prefazione alla prima edizione dell'opera. Ma il critico partiva da ben altri presupposti: « Qui voleva dare notazioni semplici e opache, diari di curiosità forestiere per molti buoni lettori; un pò di buona cinematografia, se si vuole ».

Su questa linea pensiamo si possa vedere in che modo l'interesse e l'esperienza cinematografica si innestino coerentemente nel procedere della poetica gozzaniana, accanto al motivo della stampa e alla presenza continua dell'artificio. La riproduzione della realtà compiuta dal cinema segnava, per Gozzano, insieme il culmine del realismo e la sua dissoluzione nell'artificio, nella irrealtà. E questa dissoluzione rientrava perfettamente nel rifiuto costante della immediatezza espressiva, mentre la presenza della realtà sullo schermo faceva salva l'aspirazione a un « onesto », « borghese » *realismo*.

Sull'attività cinematografica di Gozzano si è creata alla morte del poeta una leggenda, tramandata poi fino ai nostri giorni da ricercatori pigri, che si sono attenuti solo alla testimonianza di amici ed estimatori: con l'aiuto di Roberto Omegna, direttore artistico dell'Ambrosio, Gozzano avrebbe rea-

lizzato *La vita delle farfalle*, presentato all'Esposizione Internazionale di Torino del 1911, dove avrebbe anche vinto un premio; dello stesso anno sarebbe *La storia di Piccolino*, filmato da Giovanni Vitrotti su sceneggiatura del poeta; altre sceneggiature — o collaborazioni alla sceneggiatura — per *Storia di una madre*, *Cipria e sangue*, *La castellana in attesa*, *La statua di carne*, *Il suonatore di flauto*. Se in genere, per questi ultimi titoli, non esistono pezzi d'appoggio, per *La statua di carne* la pezza d'appoggio esiste, e grossa. Scriveva Gozzano a Salvador Gotta il 26-9-1911: « Sono a Torino da vari giorni per mettere in scena *La statua di carne*, le appendici di Zevaco ed altre simili delizie (...) Coloro — e sono molti — che godono di vedere la poesia e i poeti profanati, possono esultare (...) Ma anche di questo vilipendio scriverò forse un bel libro spaventoso ».

Purtroppo i *Ricordi di uno della pellicola* di Arrigo Frusta (pseudonimo di Sebastiano Fetraris), « apparso » puntualmente su « Bianco e Nero » nel corso del 1955 e del 1956, sono passati inosservati o sono stati subito dimenticati. Se fossero stati letti con l'attenzione che meritavano, sarebbero già spariti molti luoghi comuni sulla « leggenda di Guido Gozzano cineasta ». Frusta fu il principale sceneggiatore dell'Ambrosio film e dal 1908 al 1915 capo dell'ufficio-soggetti della stessa casa: è quindi il più indicato a fornire una testimonianza su quelli che furono i rapporti tra il poeta e la casa torinese: « Anche i più avversi e rissosi scrittori si sentirono attratti dal luccichio della pellicola. Fra questi Guido Gozzano. Fu nel 1911. Ce lo presentò l'amministratore generale Gandolfi. La comparsa del poeta, che già conoscevamo, se non di persona, per aver letto, o sentito, i suoi versi, destò la curiosità, specie nel clan delle donnette (...) Dal 1911 al 1913 altre volte lo vedemmo. Assisteva alle riprese, avvicinava le belle attrici (...) Sul principio, ogni tanto, mi portava degli schemi di soggetti. Ma non è irriverenza asserire che tra la cinematografia e lui non ci fu il migliore accordo del mondo (...) A

poco a poco diradò le sue visite; nel mio scrittoio non entrava quasi mai; dopo il 1913 non lo vedemmo più ».

Frusta ridimensiona quindi decisamente quella « leggenda » che Gozzano stesso aveva contribuito a costruire, sia pure con molta discrezione: il poeta lavorava di propria iniziativa a possibili messinscena da sottoporre a Frusta, il quale regolarmente le respingeva: e così era avvenuto per quella *Statua di carne* di cui Gozzano scrive a Gorta.

D'altra parte, nell'epistolario, gli accenni dello scrittore al cinema sono rarissimi. In una lettera del 23-1-1912 da S. Giuliano d'Albaro, scrive: « Qui mi riposo, ma non tralascio Ambrosio e qualche giornale. Ho mandato varie films e credo che Ambrosio non avrà a pentirsi d'avermi conservato l'impiego ». Ma si trattava soltanto di un generico invito alla collaborazione. Gozzano parla di impiego per civetteria; la stessa civetteria che è riscontrabile nel post-scriptum a una delle ultime lettere alla Guglielminetti, scritta a Ceylon in data 8-4-1912: « Leggo sui giornali italiani la notizia ch'io sono in Oriente sotto auspici cinematografici e giornalistici!... Ti prego di smentire l'una cosa e l'altra » (2). Qui è più il compiacimento di vedere il proprio nome accostato al cinema, che il desiderio di smentire una notizia inventata. Il fatto che la notizia sia sorta dimostra soltanto che si sapeva dell'interesse che Gozzano aveva per il cinema, e che era già nato un giornalismo effettistico.

Perché i rifiuti continui di Arrigo Frusta alle proposte del poeta? Un brano dei pirandelliani *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915) può forse aiutarci a comprenderne i motivi. Dice Cocò Polacco, il regista, respingendo un soggetto: « Bellissimo! Ma questo, caro mio, è un dramma, un dramma perfetto! Successione sicuro! Vuoi farne una pellicola? Non te lo permetterò mai! Come pellicola non va: te l'ho detto, caro, troppo fino, troppo fino. Qua ci vuol altro! Tu

(2) Citiamo la lettera da: Guido Gozzano - Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore* a cura di Spartaco Asciamprenier, Garzanti 1951.

sei troppo intelligente, e lo intendi». E commenta Serafino Gubbio: « In fondo, Cocò Polacco, se rifiuta loro i soggetti, fa pure un elogio: dice loro che non sono stupidi abbastanza per scrivere per il cinematografo. Da un canto, perciò, essi vorrebbero capire, si rassegnerebbero a capire; ma, dall'altro, vorrebbero anche accettati i soggetti » (da: Luigi Pirandello, *Tutti i romanzi*, Mondadori 1957, pag. 1163). In realtà i motivi addotti dal regista — « troppo fino, troppo fino » — non sono che l'alibi di intellettuali come Pirandello (e Gozzano), che scrivevano i soggetti per il cinema « con la mano sinistra », tirando fuori dal cassetto gli scarti del proprio lavoro letterario, intimamente disprezzando ciò che facevano per solo lucro. E poi giustificavano i meriti rifiuti che ricevevano, col ripetere a se stessi che erano « troppo » intelligenti per essere apprezzati dal pubblico plateale.

Solo un soggetto, tra quelli proposti da Gozzano, era stato accettato da Frusta e realizzato da Giovanni Verrini nel 1911: si tratta de *La storia di Piccolino*, che si rifaceva a una gozzaniana poesia per l'infanzia, ispirata, a sua volta, a una leggenda bretone. Il film rientrava nel piano di rinnovamento morale ed artistico annunciato dall'Ambrosio sulla rivista « La vita cinematografica » del 1-7-1911. Le didascalie del film — oggi perduto — sono state confrontate da Maria Adriana Prolo (*Torino cinematografica prima e durante la guerra*, in « Bianco e Nero », n. 10, 1938) con i versi della poesia gozzaniana *La canzone di Piccolino*: il raffronto è quanto mai utile e positivo ai fini della attribuzione a Gozzano delle didascalie, le quali non sono firmate. Probabilmente costituisce questa la prima esperienza cinematografica di Gozzano (*La vita delle farfalle*, che tutti pigramente attribuiscono a Gozzano, è opera esclusiva di Omegna: solo Omegna, infatti, fu premiato all'Esposizione, e non si vede in cosa un documentarista del suo calibro avesse avuto bisogno di un poeta); ma rimase anche l'ultima, poiché nessun altro dei soggetti presentati a Frusta venne realizzato.

Stando così le cose, i racconti *Il riflesso delle cose* e *Pamela-film*, la cui blanda ironia potrebbe sembrare una maschera dietro la quale Gozzano cela la soddisfazione di lavorare per il cinema, altro non sono che la proiezione — distanziante e perciò meno appagatrice — di un desiderio che purtroppo non si è realizzato: lo schermo ironico lo rende vivo e gli conferisce evidenza di realtà.

La delusione provata per i reiterati fallimenti spiega probabilmente l'accurato impegno messo nella stesura del *San Francesco*, film la cui sceneggiatura aveva intenzione di firmare: e a ciò non è forse estranea una sorta di volontà polemica nei confronti di D'Annunzio, la cui *Cabiria* era da poco apparsa con trionfo sugli schermi: l'opera del Vate si confermerebbe così, anche in questo campo, esperienza fondamentale in Gozzano. Alla sceneggiatura del *San Francesco* il poeta lavorò nei primi mesi del 1916, basandosi pressoché esclusivamente sui *Fioretti* e sulla celebre *Vie de S. François d'Assise* di Paul Sabatier, che pure odiava. Il 17 aprile di quell'anno così scriveva al fratello Renato: « Carissimo Renato, si deve decidere in settimana il film su San Francesco e in tal caso sarei impegnato a presenziare per una ventina di giorni l'esecuzione, quasi tutta ad Assisi. Non so se sarà commerciabilmente fortunata, ma come opera d'arte comincia ad appassionarmi. Vedrai che il libretto non è male... gli artisti, tra i quali, forse, Ruggeri, come protagonista... ». Ma da lì a poco sopraggiungeva la morte, facendo vanire il progetto: l'« ordinatura fotogrammatica » in cinque parti era destinata a rimanere inedita fino al 1937.

Il tema francescano ricorre a intervalli lungo la vicenda umana e letteraria del poeta, e alla scelta di esso come argomento di un film non è certo estraneo il clima misticizzante liberty; ma non ci sentiamo di seguire Sanguineti allorché definisce la sceneggiatura « punto d'approdo infelicissimo » del misticismo gozzaniano (in *Guido Gozzano*, Einaudi 1966, pag. 88). A noi pare che, nel *San Francesco*, del misticismo 121

siano operanti solo alcuni clichés figurativi: molto più vitale del misticismo si rivela il recupero del filone agiografico da una parte, del filone favolistico dall'altra. Dal proficuo incontro di agiografia e fiaba deriva una sfera di azione all'insegna del meraviglioso, nella quale può esplicarsi magnificamente la volontà sperimentalistica di Gozzano nei confronti del cinema, inteso come lanterna magica, che ha finalmente reso visibile con i suoi trucchi quel « meraviglioso » prima, con le parole, soltanto evocato.



La copertina
della prima edizione
dei *Colloqui*

Più volte, nel corso della vicenda, l'autore si lascia prendere la mano dalle possibilità tecniche del cinema fino a determinare, in funzione di esse, i procedimenti narrativi: assistiamo così a sparizioni e apparizioni improvvise, a trasforma-

zioni, a Cristi dipinti che parlano: perché, se il cinema può far parlare un crocifisso, cosa impedisce di sfruttare tale possibilità? Tutto ciò diventa funzionale al racconto: infatti, quanto più il prodigio sarà « truccato » — cioè meno credibile e verosimile dal punto di vista naturalistico, ma non per questo meno vero e reale, dal momento che accade sotto gli occhi dello spettatore —, tanto più risalterà la grandezza del santo. Manca assolutamente una spiritualità misticheggiante. San Francesco, più che mistico e asceta, è un santo taumaturgo e stregone. E questo è funzionale all'esperimento espressivo che Gozzano tentava accostandosi al cinema: solo un proliferare di eventi straordinari avrebbe, infatti, permesso di mettere in opera « tutti i trucchi dell'apparecchiatore ».

D'altra parte il *San Francesco* è opera « seria », assolutamente priva di qualsiasi volontà dissacratoria, e in tal senso accostabile a *Le farfalle*, singolare pastiche letterario, nel quale l'utilizzo — a volte parodico — di Dante, Petrarca e i didascalici del Settecento non conduce a una parodia del poemetto didascalico. E come *Le farfalle*, il *San Francesco* nasce, nonostante la volontà sperimentalistica, già « antico », in linea con quel recupero senza speranza che Gozzano ricercava, alla fine della sua vita, di certi ideali che egli stesso, con la sua opera, aveva contribuito a rendere « nauseosi ». Non a caso, quindi il *San Francesco* è contemporaneo ad altre cose « serie » e « antiche » di Gozzano: ai versi *Ah! difetti in sillogismi!* e *Ai soldati alludeti combattenti*, alla lettera alla signora Adele Testa-Tapparo, e appunto a *Le farfalle*. È il periodo in cui in Gozzano più forti si fanno le suggestioni spiritualistiche e misticheggianti: ma ci sembra fondamentale errato voler risolvere il *San Francesco* nel misticismo.

Il ricorso ai clichés figurativi misticheggianti rientrava nel costante rifiuto gozzaniano di una riproduzione naturalistica dell'oggetto: occorre che l'oggetto sia abbellito, cessi di essere « naturale », che la « natura » diventi « storia », che anche i frammenti di realtà, che sono a base del cinema, ces-

sino di essere tali mediante « effetti di luce al tramonto » e « bagliori sanguigni ». Meglio ancora: atteggiando il frammento di realtà a composizione figurativa; e lo schema compositivo può essere l'ascetismo aristocratico di Simone Martini, dei pre-raffaelliti, del liberty, o anche la terrosità popolare di Giotto e degli ex-voto; non importa, purché nulla rimanga di « naturale ».

L'interesse attivo mostrato da Gozzano per il cinema, più che corrispondere alla ricerca di un'« altra voce » (« con altra voce tornerò poeta! » — aveva dantesicamente promesso in *Pioggia d'agosto*, alla fine de l colloqui), era forse espressione del desiderio di un mezzo espressivo vergine, non consunto come le parole che gli uscivano dalla penna già cariche di storia e di intonazioni altrui. Ma su questa via l'aspettava già la morte — la « Signora vestita di nulla », francescanamente diventata con un facile inutile esorcismo « Sorella morte »: il *San Francesco* era destinato, gozzanamente, a rimanere una rosa non colta, una cosa che poteva essere e non è stata.

Ma prima di morire, contemporaneamente al *San Francesco*, Gozzano aveva scritto qualcosa che del *San Francesco* costituisce quasi il *pendant* contraddittorio: ci riferiamo allo scritto *Il nastro di celluloido e i serpi di Lao-coonte*, apparso sulla rivista « La Donna » il 3 maggio 1916. *Pendant* contraddittorio in due sensi: la delusione per il fallimento dei tentativi di lavorare per il cinema, che aveva spinto Gozzano a impegnarsi seriamente nel *San Francesco*, qui si esprime direttamente con una rabbia che ricorda quella di un innamorato respinto; l'articolo dovrebbe essere l'abbozzo della poetica cinematografica espressa nella sceneggiatura, ma lo è fino a un certo punto e in modo contraddittorio. Lo scritto, infatti, non ha propriamente natura teorica, anche se non mancano interessanti e importanti notazioni teoriche che contrastano con quanto espresso nel *San Francesco*. La ricchezza di considerazioni sociologiche, pur con salti logici e contraddizioni, fa dello scrit-

to un importante e poco noto momento della storia dei rapporti tra gli intellettuali italiani e il cinema: Gozzano è forse il primo ad intuire — sia pure con preoccupazione — lo scompiglio rivoluzionario portato dal nuovo mezzo. Ci pare importante quindi esaminare da vicino, con attenzione, lo scritto.

Incominciando l'articolo Gozzano, ancora una volta seguendo un procedimento per lui abituale, parte non dalla realtà ma da una codificazione della realtà, che altrove è la stampa e qui è la *réclame* di una casa cinematografica americana: in essa il Laocoonte e i suoi figli sono allacciati, invece che dai serpenti, « dal modernissimo nastro fotografico ». Gozzano vi scorge una parodia percorsa da « un'ironia tutta *yunkee* »; è più probabile invece che l'« onesto disegnatore » della *réclame*, con un procedimento tutto americano, intendesse soltanto nobilitare l'industria cinematografica tramite un supporto classico. Comunque, in questo moderno Laocoonte soffocato dal cinema, è possibile per Gozzano scorgere « un simbolo che può rendere pensosi noi Latini, e farci meditare sul passato fulgidissimo, sul presente burrascoso, sul futuro enigmatico »: l'aggettivazione della trilogia passato-presente-futuro è un luogo comune, ma è in linea con l'atteggiamento mostrato dal poeta nei confronti della storia.

« Quest'arte... ma che arte: quest'industria di celluloidi: figliuola disonesta e fortunata della vecchietta che pellegrinava le piazze ed i mercati esibendo su di un rettangolo di tela dipinta e infissa su di un bastone la lacrimevole istoria di Genoveffa, o di Rosina e del Bersagliere infedele (perché questi e non altri sono i suoi antenati), quest'avventuriera e cortigiana risalita che ha la potenza e la prepotenza del danaro, e sa camuffarsi, stilizzarsi così bene da imitare qualche volta, quasi alla perfezione, la principessa; questa industria non è un'invenzione latina (e meniamone altissimo vanto!), è un trovato nordico, elaborato dalla tecnica sorniona e paziente degli ottici teutonici; è passata attra-

verso vicende di pura perfezione meccanica alla Francia e all'Italia luminose... ».

La delusione dalla quale scaturisce l'invettiva contro il cinema è una delusione di natura strettamente personale e non di carattere oggettivo: non è il fatto che Gozzano ritenga che la nuova forma di espressione non abbia mantenuto le sue promesse, a spingerlo a rivedere le proprie opinioni iniziali (posto che ne avesse e non che invece il suo interesse per il cinema nato per motivi economici, come è più probabile), è la rabbia per i continui rifiuti ricevuti che lo spinge all'invettiva. Nel brano citato Gozzano individua anzitutto un dato sociologico: il cinematografo risponde a quelle stesse esigenze che una volta venivano soddisfatte dai cantastorie; riprende poi il luogo comune della contrapposizione tra Nord « meccanico » e Sud « artistico »; e introduce, sia pure timidamente, il tema del rapporto tra la tecnica e l'arte. In tempi moderni il rapporto era stato rimeditato in Francia, all'avvento della fotografia, nell'ambito impressionista. Se i simbolisti avevano eluso il problema, aristocraticamente sostenendo che l'arte è attività spirituale che non può essere sostituita da un mezzo meccanico, gli impressionisti, avvertendo che si trattava di un problema « di visione », lo avevano risolto definendo con chiarezza la distinzione tra i tipi e le funzioni dell'immagine pittorica e dell'immagine fotografica: « La pittura, liberata dal compito tradizionale di "raffigurare il vero", tende a porsi come pura pittura, cioè a chiarire come con procedimenti pittorici rigorosi si ottengano valori non altrimenti realizzabili » (3).

Nel dibattito si inserì anche Charles Baudelaire con la nota *Il pubblico moderno e la fotografia* (4), nella quale,

(3) Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770-1870*, Sansoni 1970, pag. 91.

(4) La nota apparve nel 1859 nel volume *Curiosités estétiques*; si trova tradotta in Mario Verdone, *Gli intellettuali e il cinema*, Roma 1962, pagg. 13-15.

partendo dal principio che « dove l'industria dà un risultato identico alla natura, non c'è arte », sono sostenute posizioni aristocratiche e snobistiche: « In questi giorni deplorabili una nuova industria ha contribuito non poco a confermare la stoltezza di chi vi ha riposto fiducia, e a rovinare quello che poteva rimanere di divino nello spirito francese. La folla idolatra chiedeva un ideale degno di lei e appropriato alla sua natura (...). Un Dio vendicatore ha esaudito i voti di questa moltitudine. Daguerre è stato il suo Messia (...). Da questo momento la società immonda si è lanciata, come un solo Narciso, a contemplare la propria immagine triviale sul metallo (...) La poesia e il progresso sono due ambizioni che si odiano con una avversione istintiva, e quando si incontrano sulla stessa strada bisogna che una delle due serva l'altra (...) Bisogna dunque che essa — la fotografia — rientri nel suo vero dovere che è quello di essere la serva delle scienze e delle arti, ma umilissima serva, come la stampa e la stenografia che non hanno creato né soppiantato la letteratura ».

Gozzano aveva avuto modo di occuparsi della fotografia in un articolo, apparso nel 1913 su « La Donna », dal titolo *L'arte nata da un raggio e da un veleno!* (ancora una volta si prende l'avvio da materiale di ripporto: in questo caso da un « endecasillabo armonioso » di Arrigo Boito). Lo scritto è ricchissimo di implicazioni di ordine generale, forse più dell'articolo sul cinema: Gozzano vi si mostra in linea con la poetica del liberty. Si tratta di uno scritto d'occasione (« per la mostra d'arte fotografica dei signori Sciutto e Bosella di Genova »), che prende addirittura le forme dell'intervista. Elogiando l'opera dei due fotografi per aver essi raggiunto una bellezza « libera da tradizioni tecniche e convenzionali », Gozzano scrive che la loro « fu, sopra tutto, una lotta senza tregua contro una nemica acerrima e detestabile: la macchina fotografica. Oggi l'opera di Sciutto e Bosella non ha più nulla di fotografico: s'è affrancata da ogni materialità meccanica, come lo spirito si affranca 127

dalla materia. Certi ritratti di dama gareggiano così profondamente, in leggiadria poetica, con le incisioni del 1700, che si potrebbero chiudere in disegni dell'epoca, ovali ghirlandette, a nodi-*amour* e sottoscriverli in corsivo con la dicitura di prammatica: "Questo è il ritratto dell'Ornatissima Marchesa Elisa di Mafferano, eseguito ecc. ecc.". E la fotografia così disposta (sappiamo quanto ogni fotografia, anche bellissima, sia intollerabile in un salotto) sarebbe tollerabilissima nel più elegante salotto settecentesco ».

Qui più che il sostanziale fraintendimento della fotografia (quella di Sciutto e Bosella è esaltata proprio perché non più fotografia ma surrogato della pittura), interessa la maniera in cui viene posto e risolto il rapporto arte-tecnica: si ha qui la accennata convergenza tra Gozzano e il liberty. Osserva Giulio Carlo Argan: « Le fotografie "artistiche", tanto di moda alla fine del secolo scorso e al principio del nostro, sono simili a quelle perfette strutture in ferro o in cemento a cui gli architetti "strutturalisti" sovrapponevano un mediocre apparato ornamentale per dissimularne la funzionalità: e come una grande architettura strutturalista si avrà soltanto quando gli architetti si libereranno dalla vergogna della supposta non-artisticità della loro tecnica, così una fotografia di alto livello estetico si avrà soltanto quando i fotografi, cessando di vergognarsi di essere fotografi e non pittori, smetteranno di chiedere alla pittura di rendere artistica la fotografia e cercheranno la generatrice del valore artistico nella «strutturalità» intrinseca alla propria tecnica » (op. cit. pag. 94).

Per Gozzano una fotografia che sia tale è « intollerabile in un salotto » — al massimo è una « delizia riservata (...) ai salotti atroci e alle portinerie » — poiché è un prodotto della volgare tecnica; diventa di « Buon Gosto (...) con B. e G. minuscole » se interviene l'opera del pittore, il quale agisce al momento del ritocco, ma anche prima che la foto sia scattata, calcolando l'inquadratura, evitando che il soggetto « posi », ma nello stesso tempo atteggiando-

dolo con gusto, sia pure « non troppo di maniera, come già usano i fotografi mestieranti ». I risultati sono così scontati: « Ed ecco un bel bambino, un poco torvo, che legge il giornale e sembra la fotografia di un quadro del Cremona. E non ricorda un Holbein questo ritratto del Benelli? Non ricorda un Velasquez questo autoritratto del Bosella? ». L'atteggiamento di subordinazione della fotografia nei confronti della pittura, sua « grande sorella maggiore », si ha anche nel momento della fruizione: « Una fotografia si deve leggere come si legge un quadro ».

Possiamo considerare l'atteggiamento di Gozzano in linea con il liberty non solo per quanto riguarda specificamente la fotografia (scrive Walter Benjamin nella sua preziosa *Piccola storia della fotografia* che i fotografi di quel periodo « videro il loro compito nel ripristino dell'aura, ottenuto mediante tutti gli artifici del ritocco »), ma soprattutto per la concezione del rapporto arte-tecnica: in Gozzano permane in fondo — per dirla ancora con Benjamin — « il concetto filisteo dell'arte, al quale è estranea qualsiasi considerazione tecnica e che, con la comparsa provocatoria della nuova tecnica, sente approssimarsi la sua fine ». L'*art nouveau* è caratterizzata dall'aggiunta di un elemento edonistico a un oggetto utile, spesso anzi è lo stesso oggetto utile che tende a essere conformato come inutile ornamento: dominando la convinzione della spiritualità dell'arte, si rifugge dalla funzionalità tecnica. Da questo punto di vista Gozzano appare profondamente legato al liberty, per nulla sfiorato dai fermenti futuristi. La posizione del poeta nei confronti della fotografia è, d'altra parte, in linea con la sua poetica generale: il costante bisogno di filtrare la realtà attraverso la cultura, che si esprime nel motivo ricorrente della stampa, la quale raggela la realtà rendendola inoffensiva, memoriale e perciò suggestiva, porta Gozzano ad accettare la « nuova » fotografia solo in quanto vede in essa qualcosa di non troppo dissimile dalla vecchia pittura.

Torniamo allo scritto sul cinema. Qui Gozzano non è vincolato dal tono necessariamente pacato dell'intervista, e può quindi dare sfogo ai suoi umori con una violenza che ricorda quella baudelairiana: « E — come tutte le lebbre che ci vennero dal Nord — si diffuse, prosperò in Francia ed in Italia come nel suo terreno più adatto, trovò in Francia ed in Italia — eredi prime di quanto la Terra ha espresso in pura bellezza — trovò due organismi da corrompere. E li ha corrotti (...) Certo nel Nord la lebbra ha attecchito molto meno: manca il Sole e manca l'Arte; al sole sopprimono col magnesio, ma all'arte non c'è succedaneo che serva. E il cinematografo è un'industria che ha bisogno dell'arte ». Appare qui la contraddizione che più volte ricorre in queste pagine.

Gozzano introduce a questo punto un paragone che, per la risonanza che esso trova in tutta l'opera del poeta (basti pensare al poemetto *Le farfalle*), dimostra quanto il cinema gli stia a cuore, quanto gli bruci la « delusione »: « Questo è il fenomeno tragico e interessante, un fenomeno che mi ricorda quella mosca parassita che penetra nella crisalide delle nostre più smaglianti farfalle diurne, vi soggiorna, se ne nutre, pur non uccidendole, ma sostituendosi a poco a poco: così che l'allevatore, in attesa, ne vede uscire non la farfalla magnifica, ma una volgarissima mosca. La quale resta una mosca, e la farfalla, farfalla ». Allo stesso modo l'arte rimane « una signora per bene », il cinema « un ricchissimo signore ».

L'« avventuriera e cortigiana risalita » dell'inizio è divenuta « un ricchissimo signore »: il fatto è che nell'invettiva iniziale Gozzano ha sfogato i suoi umori e il tono si fa adesso via via più pacato. Ma anche nell'invettiva iniziale il poeta è ben lontano da ciò che nel 1910 scriveva il « Corriere della sera »: « Dopo l'invasione degli Unni non se ne ricorda una più formidabile di quella del cinematografo, nuovo trionfo della volgarità ». In questo caso era caduto nel vuoto l'invito che Papini, primo intellettuale a

interessarsi al cinema, aveva rivolto il 18 maggio 1907 su « La Stampa »: « Da pochissimo tempo, in ogni grossa città d'Italia, assistiamo ad una quasi miracolosa moltiplicazione di cinematografi (...) I filosofi, per quanto uomini ritirati e nemici del chiasso, farebbero molto male a lasciare codesti nuovi stabilimenti di passatempo alla semplice curiosità dei ragazzi, delle signore e degli uomini comuni. Una simile fortuna, in tempo così corto, deve avere le sue cause e il filosofo, quando le avesse scoperte, potrebbe forse trovare negli spettacoli cinematografici nuovi motivi di pensiero, e chi sa?, persino nuove emozioni morali e suggerimenti di nuove metafisiche (...) Anche i cinematografi, dunque, sono oggetto degno di riflessione, ed io consiglio vivamente gli uomini gravi e sapienti di andarci più spesso ».

Nello stesso anno 1907 erano nate le prime riviste cinematografiche, dal carattere esclusivamente pubblicitario: « La lanterna di Napoli », « La rivista fono-cinematografica », « Pathé Journal ». Quest'ultima denuncia persino nel titolo di essere lo strumento propagandistico della Pathé-film, casa francese con importanti ramificazioni in Italia. « La cinematografia italiana », rivista fondata a Milano nel 1908, reca nel frontespizio un sottotitolo inequivocabile: « Rivista dell'Arte, dell'Industria, della Fonografia, dei Pneumatici e affini ». Il periodico più importante è però « La vita cinematografica », fondato a Torino nel 1910 da Alfonso Cavallaro. Bisognerà aspettare il 1913 perchè Sebastiano Arizzone Luciano cominci ad occuparsi regolarmente, su « Tempo » e « Corriere italiano », di critica e teorica cinematografica, ponendosi sulle orme di Ricciotto Canudo, « le barésien », che in Francia aveva dato il via alla ricerca teorica sul cinema.

Gozzano ci tiene a precisare che il suo non è un giudizio definitivo, poiché si rende conto che il cinema è appena agli inizi: « ... e non saremo noi, ma i figli dei nostri figli, e forse nemmeno loro, quelli che assisteranno alla 131

chiusa della parabola». (Nonostante ciò, più avanti afferma con decisione: « Il cinematografo non è arte, non sarà mai arte »). Ma è possibile già fare una sorta di bilancio: « Il cinematografo ha bisogno dell'arte; non si nutre che di quella. E dal suo covo nordico si direbbe fatalmente verso la terra dell'arte (...) Tutto gli è stato dato, gli si dà in alimento quotidiano, in un'avidità non mai stanca e non mai sazia: bellezza, grazia, valentia di attori e di attrici, ingegno d'autori, di pittori, di musicisti, scenari storici offerti dai monumenti nostri più illustri e dalle città più gloriose, panorami incantevoli, arte e luce (...) E ne abbiamo in compenso il danaro, molto danaro (...) Consolante? Forse. Certo non rattristante se si pensa che l'arte ne esce immune. Anzi ne esce purificata e più forte, così come certi organismi dopo una febbre violenta espellono ogni elemento inutile ed impuro ». Il rammarico di Gozzano è di essere presente solo in minima parte tra gli autori il cui ingegno era stato utilizzato dal cinema. Se altrove protestava contro l'asservimento intellettuale all'industria culturale, qui — forse anche pensando al *San Francesco*, che « come opera d'arte comincia ad appassionarlo » — vi passa sopra con disinvoltura, poiché in fondo « l'arte ne esce immune ».

Gozzano passa quindi a un raffronto tra lo spettacolo cinematografico e lo spettacolo teatrale. Tale raffronto era un passaggio obbligato per tutti gli scritti sul cinema dell'epoca. Lo si ritrova persino ne *La naissance d'un système Art. Essai sur le Cinématographe*, primo saggio di estetica cinematografica del primo teorico del cinema, Ricciotto Canudo, pubblicato su « *Les Entretiens Idéalistes* » il 25 ottobre 1911 (5). L'autore usa più volte l'espressione « teatro

(5) Il saggio è stato riscoperto solo di recente e tradotto in « *Cinema Nuovo* » (n. 225, settembre-ottobre 1973) a cura di Anna Paola Mossetto. La teoria di Canudo vi si trova già quasi del tutto enunciata: il cinema come sesta arte che compendia le precedenti. Successivamente diverrà la settima per la inclusione tra le precedenti, come sesta arte, della danza.

cinematografico », stabilendo una continuità tra i due tipi di spettacolo; tale continuità è vista dapprima polemicamente (il cinema come prosiegua del « teatro borghese »), poi come possibile riscatto del cinema: quando il cinema sarà divenuto « veramente estetico », consentirà la stessa « emozione templare » — che altro non è poi se non l'« aura » teorizzata da Benjamin — offerta dal teatro. Ma Ricciotto Canudo era ormai del tutto francesizzato. L'ambiente culturale italiano era diverso: il punto di riferimento per gli intellettuali che si accorgono del cinema è rappresentato dal futurismo. E in linea col futurismo Sebastiano Arturo Luciani concepisce il cinema come antitesi del teatro, Eugenio Bertinetti teorizza il film acrobatico-« dinamogeno », e Gian Pietro Lucini osserva l'affinità esistente tra il susseguirsi delle immagini nel cinema e il verso libero. Successivamente, poco dopo la morte di Gozzano, sarà reso noto il *Manifesto della cinematografia futurista* e Anton Giulio Bragaglia realizzerà *Tbaix, Il mio cadavere, Perfido incanto*: ma il *Fotodinamismo futurista*, che, anche se sconfessato ufficialmente dal futurismo, del *Manifesto*, oltre che dei film di Bragaglia, costituiva la logica premessa, era stato pubblicato fin dal 1911. Inutile dire quanto da questa tempeste sia lontano Gozzano: da buon « borghese onesto », accetta le novità, ma solo se non sono troppo nuove, se c'è la possibilità di considerarle, sotto un certo aspetto, vecchie. Così era stato per la fotografia, e così sarà anche per il cinema. Non c'è in ciò l'atteggiamento snobistico del « déjà vu », quanto piuttosto paura della realtà, la quale viene esorcizzata ripetendosi continuamente che non c'è nulla di nuovo, che in fondo si è già visto tutto. Da ciò in Gozzano la ripetizione ricorrente di parole e stilemi: ci si illude di descrivere sempre la stessa cosa, che non ci sia nulla di nuovo.

Conformemente al carattere dello scritto, il raffronto che Gozzano stabilisce tra lo spettacolo cinematografico e 133

quello teatrale è di natura sociologica, non riguarda il cinema e il teatro, ma appunto lo spettacolo teatrale e lo spettacolo cinematografico: « Nella concorrenza che la film fa al teatro non soffrono che gli elementi drammatici scadenti; i valori autentici non crollano: restano soli, senza colleghi mediocri; ed è meglio. Le sale dei teatri non si sfollano perché s'affollano gli enormi saloni dei cinema. Il pubblico assiepa gli uni e gli altri. Chi si lascia tentare, questa sera, da due, tre chilometri cinedrammatici, non rinuncia, certo, domani, alla grande interpretazione shakespeariana d'un attore illustre, alla commedia arguta di una nostra gaia, valentissima attrice. Corruptore? (Corruptore estetico, intendo). Forse no. La folla plebea che stipa il cinema non è sottratta ai teatri; è folla che a teatro non va, perché non lo comprende e s'annoia; la pellicola figurata condensa in minimo spazio, in minimo tempo, con minima spesa e senza nessuno sforzo psicologico ed intellettuale, un diletto visivo, il quale — per quanto nulla abbia a che fare con l'arte — è superiore sempre alla bettola ed al *café-chantant* (...). Il cinematografo non è arte, non sarà mai arte (6). Ma come industria bisogna rendergli giustizia contro le calunnie dello *snob* e del partito preso: è, cioè, tra le industrie, quella che più si sforza di far dell'estetica e che raggiunge, qualche volta, un attimo fugace di vera bellezza ».

E' invece proprio a questo punto che scatta l'atteggiamento snobistico di Gozzano, che altro non è poi se non un molto provinciale buon gusto, anzi « Buon Gusto ». Dunque: il cinema è lo spettacolo adatto alla « folla plebea » che non va a teatro; il « pubblico intelligente » frequenta il cinema, ma « convinto da un'altra logica, sedotto da altre lusinghe ». E' vero che adesso la perizia tecnica ha reso

(6). Con più prudenza e langimiranza Carducci invece, nel saggio citato, affermava che anche se il cinema non aveva dato ad allora prove artistiche valide, non era lontano il tempo in cui sarebbe nato il poeta dello schermo.

« sopportabile » l'intreccio poliziesco più grossolano, « così che lo spettatore non volgare entra nelle sale vilipese ed è costretto ad indulgere con un sorriso non lontano dall'ammirazione ». Ma sono altri i motivi per cui il « pubblico intelligente » — del quale senza dubbio Gozzano ritiene di far parte — va al cinema « ogni giorno di più e più di quanto si creda », sia pure con un sorriso indulgente. Per lumeggiarli Gozzano scrive una pagina che non esiteremmo a collocare tra le pagine di prosa più felici dell'autore. Lo schizzo d'ambiente che vi è contenuto pensiamo possa stare alla pari con i manifesti dei migliori grafici dell'*art nouveau*:

« Ci sono vere vuote, quando si consulta invano la lista dei teatri, dove non c'è cosa che valga tre ore consecutive, o si ripete la produzione scelta per l'esimesima volta, sere in cui il cervello stanco non ha forza d'attenzione e non desidera la buona commedia e il buon attore, così come non desidera il buon libro; sere negare al cervello, all'arte. E si pensa allora ad una cosa leggera, non faticosa, che non sia il teatro, ma che sia un pochino di più del *café* o del *club* con le sue riviste e i suoi amici annoiati, o delle piovose turpitudini del *café* di varietà; e allora il cinematografo offre questo *quid medium*. Ed offre altre cose, molte più cose che lo spettatore profano non creda. Offre prima di tutto, locali — parlo delle sale di prim'ordine — di una grandiosità linda e signorile che solleva lo spirito più dei cupi teatri centenari, e dove si respira non so che aria pura e che frivolezza consolatrice: sarà il *jardin d'hiver* nella sua decente pseudo-flora da *Hôtel cosmopolita*, o la decente mediocrità del concerto d'attesa, o la decente indecenza delle danze eseguite da una coppia d'avventurieri. Si entra, si guarda senza osservare: la noia non passa, ma prende un altro colore: non è più la noia grigia e livida del *café* e della strada, è la noia candida delle mattonelle a smalto, la noia chiara opalescente delle molte lunule elettriche, la noia "co-

lorita" dell'ambiente; ed il caffè sorbito in un angolo pittoresco, sotto la curva di un palmizio di latta, adagiati in una sedia di vimini, ha un gusto meno disperato che non quello centellinato nell'amaro calice delle chiacchiere quotidiane... »

Al cinema, dunque, « lo spettatore non volgare » va anzi tutto per rendere « meno disperato » il gusto del proprio caffè, per dare un altro colore alla noia quotidiana: ed è il locale stesso a soddisfare queste esigenze. Ancor prima del film, è la sala ad « alienare », a portare lontano, fuori dalla tristezza della vita di ogni giorno. E Gozzano riprende il suo discorso, esemplificando ciò che il cinema offre:

« Dimenticavo: c'è anche lo spettacolo, che può essere, sovente, una cosa interessante: la cronistoria settimanale che sompeggia in modo più eloquente di dieci quotidiani le miserie e le vicende politiche e non politiche, vicine e lontane; il dramma desunto dal romanzo d'appendice che non avverte il tempo né la forza di legger mai, e in mezzo a vi sfila vertiginoso dinanzi in un'esecuzione fotografica qualche volta eccellente, certo superiore alla prosa che vi torcerebbe i precordi sin dalla prima pagina; e vi riconcilia sovente con l'autore popolare di trenta romanzi di mille pagine l'uno, vi riconciliate con lui che esecravate senza averne letta una parola (capita sempre così), (...) »

Gozzano mostra di apprezzare la « cronistoria settimanale », ma — essendosi ripromesso ne *l colloqui* di stare in disparte a guardare vivere gli altri e se stesso — accetta il termine « miserie » a « vicende »: la cronistoria dunque lo interessa, ma solo finché si svolge sullo schermo. Non è solo con « l'autore popolare » che Gozzano si riconcilia: quel cinema che lo aveva « deluso », ha un'importanza che si è costretti a riconoscere, nonostante il risentimento personale:

« E altre cose ci sono, che soltanto la *film* ci può offrire, e a quale prezzo modesto! Con l'importo di una consumazione andate in Cina per l'Incoronazione dell'Impera-



Guido Gozzano con Lyda Borelli e Analia Gaglielminetti

trice, o passate nell'Africa Centrale per le caccie di Roosevelt, E, credete a me, quanto la pellicola ritrae in fatto di viaggi è il meglio che l'esotismo possa dare; nel ricordo e nel rimpianto di chi ha molto pellegrinato la Terra non resta certo di più e di meglio di quanto appaia in mezz'ora sul cartiglio vertiginoso... ». Ricciotto Canudo, nel saggio 137

citato, esaltava nel documentario il valore conoscitivo del cinema: « Il Cinematografo gli darà inoltre la visione dei paesi più lontani, degli uomini più sconosciuti, delle espressioni usate più ignorate, che si muovono, si agitano, palpitano davanti allo spettatore trasportato dalla rapidità estrema della rappresentazione »; per Gozzano invece il documentario soddisfa lo stesso impulso che, da piccolo, lo portava a visitare « cento volte con la matita, durante le interminabili lezioni di matematica, con l'atlante aperto tra il banco e le ginocchia », Goa la Dourada (in *Verso la cuna del mondo*). E' questa esigenza favolistica che spiega la maiuscola di « Incoronazione »: non si tratta di una semplice incoronazione, ma di quella mitica con la *I* maiuscola, che tutte le incoronazioni compendia.

A questo punto, riprendendo il rapporto cinema/teatro, Gozzano passa dalle osservazioni sociologiche al semplice pettegolezzo: la bellezza delle attrici è una « nota pittorresca (...) che si gode certo di più sullo schermo silenzioso che alla ribalta. Alla ribalta c'è l'arte che distrae e la distanza che sottrae; in *film* si gode placidamente e borghesemente della bella donna e della sua mimica. Il pubblico femminile, poi, si precipita assillato di curiosità per vedere ben vicino, *in primo piano*, investito violentemente dalla luce implacabile e rivelatrice, il volto dell'artista non più giovanissima. E quale fremito, che sembra di sollievo, se per un attimo la bellezza s'offusca e la giovinezza dilegua (è risaputo che nemmeno il più soave volto diciottenne resiste sempre felicemente a duemila metri di istantanee), e quale stupore che sembra di scontento se la bellezza, la giovinezza dell'attrice resiste e offre ai mille occhi implacabili un volto perfetto! Assistevo sere fa ad una *film* con a protagonista una bellezza mondiale, ed il pubblico femminile era palesemente deluso. direi sdegnato di non veder apparire sullo schermo i quarantasette anni ben noti della bellezza famosa; era privilegio eccezionale, lenocinio di trucchi parigini, scaltrezza fotografici-

ca, ma la protagonista sembrava una giovinetta, quasi sempre, e negli attimi meno buoni una bella donna poco più che trentenne. E si diffondeva nella sala un'aura di protesta come contro un'ingiustizia, l'ingiustizia del Tempo: l'unico galantuomo! »

Se si pensa a ciò che, da lì a qualche anno, Béla Balázs dirà sul primo piano del volto umano e sulla « microfisionomia », si ha la misura esatta di quanto Gozzano rimanga legato, come coscienza teorico-critica, a un ambiente provinciale. E ciò anche tenendo presente il carattere non teorico dell'articolo e considerando il passo un saggio di psicologia della massa. Dello scadimento dal piano sociologico al pettegolezzo ha coscienza lo stesso Gozzano che lo riconosce con molta semplicità e altrettanta civetteria: « Miserie, pettegolezzi, femminili e... maschili, ma sono anche questi un'attrattiva non ultima dell'ambiente cinematografico ».

L'articolo si avvia alla conclusione — una conclusione per certi versi sconcertante — e al recupero dell'immagine iniziale che gli dà anche il titolo: « siamo giunti a considerazioni molto lontane dall'arte. E ho parlato del nastro di celluloido nel più ottimista dei modi. Anche per illudermi un po'; che il nastro senza fine ci avvolga di giorno in giorno come i serpi favolosi di Laocoonte, lo sentiamo tutti, e ci consultiamo l'un l'altro, non senza inquietudine, domandandoci come, dove si andrà a finire, se l'equilibrio non sarà rotto, se la giustizia e le ragioni dell'arte, salve per ora, ma già messe a dura prova, non verranno un giorno sopraffatte e conculcate ». Dal tono apocalittico e risentito dell'inizio non si pensava proprio che Gozzano intendesse parlare del cinema « nel più ottimista dei modi ». Il fatto è che qui, alla conclusione, proprio a quel tono iniziale ritorna l'autore, dopo essersi lasciato andare ad una discorsività pacata e compiaciuta.

« Tutto è da attendersi, tutto è da temersi, con i tempi nuovi. Nelle ore più nere sono indotto dalla mia fantasia ad 139

incubi paurosi, e la mia paura è nutrita di ricorsi artistici e di paralleli storici. Paralleli che risalgono a millenni, al tempo alessandrino; (...) Sono parole di quasi due millenni addietto, ma non sembrano il dialogo di un poeta e di un filosofo dei nostri giorni, tavolineggianti nell'*hall* vetrato ed infiorato di un cinema elegante? Il raffronto è più che singolare, è inquietante. A eguali sintomi eguali pericoli son da temersi. La decadenza del teatro latino e il trionfo dell'arte mimica importata dai barbari segnarono l'avvento di dieci secoli e più di oscurità spaventosa ».

Ma il raffronto stabilito tra la situazione presente e il passato non è per nulla inquietante: la sua funzione è, all'opposto, rassicurante. Gozzano — come già accennato — nella sua paura della realtà, vuole convincersi che non c'è nulla di nuovo, che tutto si è già presentato: se si è superata la crisi del teatro latino, sarà facile passare indenni attraverso il clamore suscitato dal cinema. E questa fiducia fa sì che della situazione, che si vuol far credere apocalittica, si possa parlare anche « tavolineggiando », in attesa proprio dell'inizio del film. La conclusione ci pare rafforzi questa nostra ipotesi:

« Che cosa ci prepara, oggi, questa industria potente e prepotente come il danaro? Voglia il cielo che non sia un sintomo di decadenza che ci avvolge insensibilmente e che non avvertiamo, come non si avverte l'atmosfera viziata a poco a poco. Certo in quest'ora storica tutto è sintomatico ed enigmatico, anche il nastro che chiude il mondo in un intrico sempre più fitto di celluloidi figurata.

Ma che cosa fare, che cosa pensare?

Forse ciò che fanno e pensano i poeti. Niente.
... più saggio quegli che si gode estatico
dell'Apparenza, senza batter ciglio,

come di cosa impressa nel cartiglio
fotogrammatico! »

Gozzano si rende conto che sta per iniziare la « civiltà delle immagini », che la « galassia Faraday » sta per prendere il posto della « galassia Gutenberg »: ed è uno dei pochi, tra i suoi contemporanei, a intuirlo. Ne è inquietato, e perciò si sforza di convincersi che non si tratta di un fenomeno sostanzialmente nuovo e rivoluzionario. Ciò gli consente di conservare l'atteggiamento annunciato fin dalla poesia che sta in limine di tutta la sua opera, *La via del rifugio*: potrà continuare a sentirsi « estraneo / ai casi della vita », ad agognare « la virtù del sogno: / l'inconsapevolezza ». Ma nei versi conclusivi dell'articolo — che a noi non sembrano appartenere a una poesia inedita: pensiamo piuttosto si tratti di versi scritti proprio per l'articolo come conclusione, non facenti parte di un contesto più ampio — c'è forse qualcosa in più: si rivela probabilmente il motivo profondo che attrae Gozzano verso il cinema. Nel film che si svolge davanti alla passività dello spettatore, Gozzano vede realizzata l'aspirazione a starsene in disparte a guardare vivere la vita passivamente. Ma non dice « vita », non dice « realtà » in quei versi: dice « Apparenza », come se la realtà e la vita fossero solo una finzione. Del resto è a questo risultato — « allontanare la realtà e ironizzarla come non esistente se non per convinzione » — che sempre tende il ripetersi continuo di stilemi e artifici nella poesia di Gozzano (Gaetano Mariani, *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova 1958, pag. 6). E su questa via il « cartiglio fotogrammatico » diventa metafora dell'« Apparenza », l'atteggiamento gozzaniano nei confronti del cinema diventa esemplificazione del suo atteggiamento nei confronti della realtà.

Noterella bibliografica

Tutte le citazioni da Gozzano, non altrimenti indicate, sono tratte dal volume *Opere*, a cura di Carlo Calcaterra e Alberto De Marchi (Garzanti, 1953), tutto sommato da preferire al più vasto e più recente *Poesia e prosa*, a cura del solo De Marchi (Garzanti, 1961).

Su Guido Gozzano cineasta, scarsa e antiquata è la bibliografia:

Emilio Zanfi, *Guido Gozzano, poeta del film*, « Gazzetta del popolo », 26 aprile 1927.

Mario Gromo, *Guido Gozzano cineasta*, « La Stampa », 24 maggio 1932, ripubblicato col titolo *Il mostruoso giocattolo di Guido Gozzano* su « Cinema Nuovo », n. 15, 1953.

Maria Adriana Prolo, *Torino cinematografica prima e durante la guerra*, « Bianco e Nero », n. 10, 1938.

Fidenzio Partile, *Nota*, « Bianco e Nero », n. 1, 1939.

Sicor, *Cinematografo e Guido Gozzano*, « Agorà », n. 23, 1947.

Arrigo Frusta, *La bega della Bella Mamma e la leggenda di Guido Gozzano cineasta*, « Bianco e Nero », n. 10, 1956.

Per quanto riguarda il contributo italiano alle teorie del cinema durante il periodo muto, è ancora fondamentale la classica *Storia delle teorie del film* di Guido Aristarco (Einaudi 1951, poi riveduta nel 1980 e nel 1983). Ad essa nulla aggiunge Mario Verdone in *Sommario delle dottrine del film* (Maccari 1971). Presenta ancora qualche utilità invece *Gli intellettuali e il cinema* (Roma 1952) dello stesso Verdone, per qualche testo di difficile reperibilità che vi è contenuto. Interessante è il rapido profilo di Peter Del Monte *Le teorie del film in Italia dalle origini al sonoro*, in « Bianco e Nero », nn. 1-2 e 5-6, 1968.

Partiture e ideografie di BACOSI

La peggior sorte che possa toccare a un artista, pittore o poeta che sia, è quella di rimanere solo in un deserto di lodi solo, intendo dire, nel senso letterale del termine, senza genitori, senza parenti prossimi o lontani a quanto al tempo e ai luoghi, senza una patria, diversa da quella, besta e assoluta, in cui vive e lavora, come nel migliore dei mondi possibili, fatto apposta per proteggerlo e per ispirarlo. Perciò mi ha fatto piacere, leggendo e scorrendo molte testimonianze scritte per Manlio Bacosi e per la sua pittura, notare alcuni riferimenti precisi in una testimonianza di Luciano Budigna, uno dei pochi, se non il solo, preoccupato di situare l'artista umbro in una storia delle esperienze e del gusto e lui contemporanei.

Budigna li indica come « riferimenti del tutto indiretti », e non può essere che così, ma bastano per dare a Bacosi un « clima estetico », una « temperie » e servono soprattutto a qualificare per l'artista le scelte del suo essere contemporaneo, manierista a suo modo di una particolare cultura, quale egli è e quali tutti oggi siamo, per il sopravvivere delle opere con tradizioni ideative e sperimentali dell'età in cui la pittura e la poesia vivono, avendo addosso tutto il vicinato.

Budigna si richiama, tra gli altri, a Wols, a Sutherland, a De Staal, persino a Muso e a Hoggeer, volendo, credo, chiaramente indicare artisti che in vario modo e a diversi gradi di genialità e di riscatto o di disavvolto esercizio, hanno giocato tra segno e spazio, tra nero e bianco, l'orma graffiata dell'abbaglio, il segreto stampo in cui s'origina la levata spettrale e luminosa dell'apparizione inscritta nel « fitto » o nel « lasco » del colore, quasi in uno scialbo della propria stupefazione.

Si potrebbero fare altri nomi, di realisti dal reperto immediato che sono insieme evocatori di reperti memoriali, quali Vespignani e Carlo Marzoli, così dissimili tra loro, ma vicini per la specifica singolarità di uno scrinio visivo che « tiene » nella materia, nello spessore dell'evidenza, la decifrazione, il reticolo, lo spinato di un tempo-luogo più remoto, con la poetica sommariata del ricordo. Indizi, sia chiaro, ma forse per Bacosi, a riconoscerlo, val meglio riportarlo alla gioia di un colore segno e origine di forme, di spazi, di esiti compositivi nel contraccampo del « nero », quale chiave di tenuta per una luce che i toni chiari mai potrebbero così sostenere.

Questa ideografia fa propria di Matisse, e Dufy ne assume direi strepitosamente la virtuosa variazione per i suoi soggetti affollati e festosi, trovando i più oscuri incendi illustrativi (ascuri per colore) allo zenit della luce. Decifrazione e levata del re-

petto memoriale, latitudine e paradigma verticale dell'immagine paesistica, assediata al proprio reticolo, alla propria ragna segnica, agli timbri del colore, virgulti e cespi luminosi del nero slancio con Bacosi, dentro Bacosi, nel processo idealivo e costruttivo della sua pittura, a confermare che manieristica è la via della continua pronuncia attraverso cui la parola consumata dalla propria voce si fa prima e nuova, inesperta per sapienza, per calcolo forse, mai per disarmonia.

Bacosi parte e si ritrova in un quadro poeticamente monotono la cui accentuazione, via via toccata dai segni e dalle partiture del colore, s'arga e raccoglie il viaggio ultimo, la destinazione dell'immagine raggiunta dalla pittura verso il suo significato evocante. L'essere quadro nel quadro, campitura nella campitura, è, dopo la prima suggestione propagata velocemente, il ritorno su se stesso di un fantasma più vigile e più acuto che visita i luoghi impressionati o ne s'arresta, ne raddrizza, ne approfondisce i cespi, gli esiti, gli impulsi, giocando tra superficie e latitudine, fra trama e profondità, fra facciata e struttura. L'aperto d'una luce anale e migrante nel suo raccoglimento, più che nella dispersione.

Gli esiti abbrivienti e crepuscolari per opere di larga suggestione, quali « Navigata verso sera » del '45 e « Primavera a Perugia » dello stesso anno nel ricordo del più lontano « Trenò tra le nevi » del '62, ci inducono a pensare per Bacosi a un suo più struggente ballare demolato nell'inverno dei racconti consumati dalla luce nell'apparente casualità di richiami in sé esclamativi e patetici, in cui l'incore memoriale passa sulle narrazioni dei fiati e dei piccoli ritratti.

Su questa pittura, come sul bellissimo « Paese e mare » della Galleria San Luca, il nero del segno, indicativo del potere luminoso che ha sul quadro, è impresso nella gramolata delle sue indecenze con una puntualità d'effetti allusivi che sembrano a sono lasciti di chiarezze estreme, di penetranti schiarite che accorgono e suggellano visibilità ultimo, ma raddensando nel trapasso della reagia ombra, il mistero sorgivo della pittura. Il quadro cresce nella sua intimità confidenziale dopo la virtuosa festa fenomenica che ne ha esaltato gli infissi: non affama, cioè, ma costringe.

Nelle opere di Bacosi il prevalere dei salienti grafici, quelle trepidate apperziona figurale, chiarifica, già al sorgere dell'immagine nell'area del colore, quella sovrapposta effigie che echeggia alla stretta ultima dei due registri, segnico e *schiarito*. Tono e l'altro onnipenetrati e esorbitano dalla linea e dalla macchia, come una stagione che attecchisce e verzica sulle sue ande impronte di pietra. Da questa tenuta, il paesaggio sembra sbandare presago della sua verticalità, si lascia quasi rapire e portar lontano dalla crescita vaporosa, e ancora ingessa con un fare da pastello le sue vivide impresse, come nel bel « Paese » della coll. Marconi di Legnago, nella « Casa vecchia » di prop. Daniela Ghelfi e, soprattutto, nel « Balcone a Montecatini » della coll. Etiopi.



Si veda come nasce la primavera umbra nel quadro omonimo del '68, come fiorisce la luce sino all'estatico stupore in «Paese», in «Primavera umbra», in «Campagna umbra», tutti del '72 sino al «Paese d'estate» della coll. Fioriani: di contro a alcune acerbezze dissacranti del colore che potrebbero ricordare Omiccioli, ma un Omiccioli meno agro e allegante di quel che è, viene a stabilizzarsi: una più fondata meraviglia di toni freddi e costrutti, dal bianco ai grigi ceruli, ai neri di intento luminoso, agli ocra come nel già ricordato «Balcone a Montecatini», o in «Primavera» della coll. Bugioni di Palermo, sino al trasparente «Case coloniche in collina», un 50 per 70 della Galleria Ghelfi o all'ancor più bello aereo «Olivie in collina» di Patrizia Ghelfi, vividi di un intenso esaltato invero che è della pittura, e non soltanto della stagione, di una pittura sorprendentemente acuta nei grigi, nei bianchi, nei ceruli verdeazzurri.

Non tutto in Baccari può essere alla stessa altezza e alla stessa luce di una primaria evocatività che gioca tra l'itudine atmosferica e segno le proprie incidenze sensibili. Qualche volta, il manierismo, se pur lucido e consapevole, ottiene superamenti che appaiono o sembrano appagare più delle parole dette e fermate nella propria purezza: ma è un pericolo, per altro fervido di sperimentazioni, insito in tutta la pittura così e largamente aperta ai suoi stessi insi.

Baccari in realtà dipinge anche la suggestione che la pittura gli dà e che cresce silenziosamente nel suo intimità cre-

puscolare, aperta dall'impeto e meditativamente raccolta sulle sue pause costruttive e di nuovo via via flevitante nella sua animazione segnica, nei suoi tocchi timbrici, per salienti di linee, per echi di colore, in un vitalismo visivo, che non è solo del «vedere», ma dell'entrare e del perdersi dell'artista nella propria vista, e ancora per segni, per trasparenze, per concentrazioni e dissipazioni di luce.

Forse, per Bacosi, ci sarà sempre la tentazione di dipingere sulle variazioni di un solo tono di colore con l'appoggio dei «bianchi», dei «neri», come è toccato all'ultimo grande Dufy de «Le violon rouge». E' il variare, nella voce, un canto fermo, come è stato detto. Dalla gioia versatile del grafismo colorato alla certezza semplice, durevole, della pura linea su un unico tono sognato dalla partitura dei «bianchi», dalla linea dei «neri», sicché il colore ne abbia vita e fissità da incantamento.

Molti quadri, impaginati per arte, oltre che dipinti, da «Natura morta e finestra» a «Pesce e frutta» fanno pensare per Bacosi alla grande inventiva tentazione che è del suo «nero». Ed è come lasciare il pittore avanti al grande mistero del bianco: il bianco della balena di Melville. Lì è ancora la fantasia del più-bianco, del più-bianco, o del più-nero, del più-nero. Lì è il nulla da cui comincia qualcosa, che sia la vita, o il tutto.

Alfonso Gatto



Tra FRIULI
e LOMBARDIA

L'“ANTICA RIMA,,
NOVA di
Aldo SEPULCRI

« Eccezzionalmente, quell'anno 1980 è ciò che più conta entro il 10 di giugno, mietitura e trebbiatura sono già terminate e il raccolto abbondante in tutta la pianura che si diffonde da Tagliamento e Isonzo e tiene il cuore in Palmanova. Ivi nasce Aldo Sepulcri senza sapere che per l'occasione sarebbero state donate ciliege. Più avanti, nessun prodigio. Vita friulana: di campi, di lagune azzurre o grigie, di venti tesi, di padri muratori e madri (di Fauglis) dalle solide braccia. Il 1988 vince la scommessa dell'emigrazione: un mattino di luglio di sole e trasparente è a Cantù. Abita una casa della periferia (per raggiungere il bosco di Brianza bastano pochi minuti) in un luogo dove, dicono, s'insediavano "i veneti" ... ».

Così, per illuminazioni minimali, si delinea un percorso, di sottili e tuttavia marcati e sempre accuratamente incritti traumi, d'aura esistenza e del suo lavorar poesia.

Nella faticata, ma poi lievissima, pagina, disrodada e coltivata secondo la ciclica regola senza tempo di rurali fastigi (regola che accoglie

erezioni di colli e di monti e l'impassibile pianura) si distilla un'officina continuamente fecondata e stravolta. «... poeti letti fino in fondo, dimenticati fino in fondo...»: strumenti antichi di lingua, di immediata aura mitica, già sull'altra riva del Tagliamento o sulle Langhe, inglobante per fantasmatica necessità d'espansione orizzonti d'America o del Galles « di più iperbolici luoghi di rivoluzione: e ancora strumenti « novissimi » con ossessione disgregati e per riparazione ordinati dalla più nuova insegna del Significante e della sua strutturante caparbietà; e soprattutto una ferita dentro, la maturità di un dolore che sa « strappare cento volte il disegno di compito » e corrodere l'alessandrina logica; «... da due anni lavora alla Biblioteca comunale di Cantù...», una dura verità di loggime acquisite che conosce e pratica il sofferto mestiere della parola.

Le poesie qui raccolte coprono, per esempi, un arco di tempo essenziale della poetica di Alido, dal '69 al '74.

Giuliana Morendini

ALLEN

Sol bambino dentro
la barba e i capelli
e i tuoi sono occhiali
d'America presenti
come uno zio favoloso e siciliano
saresti piaciuto a Pavese
se non fosse finito
con una droga più coraggiosa
sarebbe a rincorrerti
su quei treni-serpente-stecchito
per lo tuo praterio
o dentro i bidoni dei ghetti
neri delle tue capitali.

Monello d'America
di ferro-petrolio bomba H
scriverai ancora le tue parolacce d'amore
su libricimento per
qualcuno come me o come
M che ha fatto un
matrimonio suicidio con un figlio
non tanti anni fa e
che a primavera

si prepara a seminare
di vetri le spiagge marchigiane
da vero poeta senza sesso
per i piedoni dei pancioni
lombardi
così dice lei.

Dovrai strappare ancora
molte stelle a quella tua
bandiera e tutte le righe
da carabiniere e poi
usare di nuovo la tua
penna-cerbottana da dio d'Amazzonia
per farne una nuova
proprio come i bambini
che possono strappare cento
volte il disegno di compito.

25 marzo 1969

FIGLIO MARINO DELL'ONDA THOMAS

Piccoli poeti curiosi di piazza eravamo come
taxisti della parola e gli angoli delle
strade potevano improvvisamente esaurirsi in
bitume calce idrata e ghiaietto di fiume

il Galles è un po' come il Friuli se
non ho capito male dove la terra e il
suo umore hanno ancora senso e il
sole quando tramonta non si porta via
la vita ma anzi fa un discorso ancora molto
chiaro

di notte m'inseguono pioppi e conto radici
come probabili streghe antenate avranno
fatto nei giorni delle farine più saporite
e vene di acqua sotterranee inspiegabilmente
dolci e decise che fanno a pugni a
due metri dal mare

Dylan vecchio viso di schiumosa birra
sputato dal Caos bava finale cadiamo
verde foglia grassa di pianta grassa
inutile presenza assieme.

25 febbraio 1970 149

— QUATTRO STAGIONI E RIVOLUZIONE A TVZI

lo ha trovato pietre nella
giustizia e denti di corallo e
i sacramenti del dinosauro bene
sistemati sorrisi al di là de
lla specie valanga primaverile dicono fosse
sopra i metri ma
non credo giù nel vallone di roveto
andavano sudori cari e
elementari binari scorrevoli ideali
poi notti trasparenti
portavano l'adolescenza ai mari
preziosi dell'estate e possibilità contadine
terra sconde terra sale mai
si sarebbe detto così di notte se
la tromba dell'unicorno non avesse spe
zzato i pensieri del leone noi
per un re noi
che il re noi nel giorno concreto
dio viene quando più non c'è
posto o direbbe parole dodici
donne sotto vento e caldo tensioni dentro
le sottane dodici uomini vengono il
cappello porta la pioggia la mano il fulmine
secco e calde tensioni dentro la brache
la rivoluzione a TVZI è scoppiata così
un tardo pomeriggio dopo lacrime di paura e
di tristezza doveva cambiare qualcosa
corse un sangue diverso che i
rivoluzionari non poterono vedere tutto
fu chiaro quando bandiere lavate si
stesero al sole rosso del tramonto e matrimoni memorabili
vennero celebrati quello stesso giorno io
per tutto ciò che di puro c'è non farò mai
ritorno alla condizione ora che il rito
è stato celebrato e l'esorcismo ha sortito
effetto accarezzo il muso alla giraffa e
racconto della mia personale vicenda al
la formica quando ha tempo sotto terra



Baccio

nelle ultime ore dell'autunno e giù giù sul
finire dell'anno e cade la neve e
bambini gridano è inverno dodici donne
ricordano un tardo pomeriggio e un sole rosso.

aprile 1970 151

Ti vedrò tormentata alzare la braccia in
segno di resa o di offesa portare un dio sul
palmo della mano obbligarlo all'uscio spalancato
verso lontane costellazioni incerte: potrei parlare
dell'ulivo sotto il tempio dei duchi anche le strade
azzarderei elencare per arrivarci insegnerei a costruire
una minima serenità possibile un grande anno di poesia.
E' delicata opera di scasso e il seme sta ap
pena sotto terra seminato seminato come vuole la
legge delle lune arrivata fin qui anche se l'
ombra vince in buona parte la giornata.

Ho compiuto sette anni ormai e forse non mi hai
sentito nascere dietro le tue spalle coprivo
il sospetto con la vergogna più inespressiva ten
devo il respiro ad ogni pausa delle magiche
pentole della tua cena passavi leggera e piena
di silenzio pensavi il glicine prima della chiesa io
tenevo più povera robinia a portata di cuore.

Mi vedrai tormentato e il figlio in ogni caso al
le prese con vistosa o semplice epopea ripetere
un gesto tuo e prima ancora di tanti altri
nostri: morire lontano e senza clamore.

aprile 1973

VUOTO A PERDERE

Bèrto e Pieri: òna — Marie e 'Dèle: fèminis la
via della braida e il gran turco
austero la saggina fantasiosa e feroce l'
umido trifoglio osservano i poeti minori o
sconosciuti Diacono Paolo attende se
vero e longobardo in cima al colle...

— spleen — una notte l'infanzia di colpo è
cessata lo dissero i cani tenendomi sveglio
lo seppi nel sole al mattino e il gioco
di sabbia mi prese la mano e a ogni
fine stagione pensavo è arrivata una

152 nuova stagione e bisogna badare alla salute.

Carl e segreti umori svolgono la cerimonia
che accompagna cuore ad amore — spleen — io
ci aggiungo antica rima per ore ed ore...
preciso fiori su neri occhielli allineati lascio
che passi il carro e il montone d'argento,
e vane parole e sconsiglio e abiuro e
riconnetto un che di me che t'appartiene un
vuoto a perdere come fosse privo il tempo dei
segni che forzano il ricordo oh tu l'
invocazione non sta al mio secolo non
conosce l'umiltà del caso è un viaggio di
impudico domande traslascia il cancro originario.

Crea nei diversi e occulti paragrafi che tu per
me hai ordinato la fantasia la noia la
rabbia o il sorriso seguo le piste dei roc
coll battute nel silenzio degli uccelli chi
non avesse cavato di tasca l'amuleto mec
canico certo sopravvisauto non sarebbe
— spleen — non dovrei raccontarti più niente in
caso di conflitto i responsabili legali ed
altri quattro personalmente proprio qui verrebbero
a controllare il tuo e il mio corpo e minuziosi
annoterebbero i restauri... diremmo dove
siamo nati e quando o da chi e via così?

maggio-settembre 1973

ALLEGORIA DI QUATTRO FRATELLI

Signore Egregio latteo sopracciglio di avvilito
dolore maxima vulgi frequentia applaudito.

Comincia in pianura la regola del gelo e
l'uva nera e dura fatica nell'innesto
anonimo il fiore più rosso dell'incesto
manderanno per polverose voci di opposte proprietà e
il di di prima e il poi distribuiti all'ombra.

L'ho visto scolpire circondato a nord per ora
solo da brevi straniere attrici le labbra ideali
l'incatenato uccello delle stragi brivido lirico o
burocratico alla vigilia inconsistente della morte o
ppure a sud ricordare incredibile stabilità di stivali.
Lune troppo vicine al pianeta rischiarano viali



Bacon

notte e giorno l'idea sta intorno come di rifugio o
intenzione per un orribile calcolato ritratto o
molte vite e vanità non disturbate nel chiarore canali
recisi dal bollire della polemica al meno persa e avara.
Continua amore l'appuntito bisbigliare accade ch'era
usitata invasione la fortuna la paura il fascino precoce e
la necessità d'un altro esperimento il ploppo unisco a
[questo
e l'agar selezionate sementi il più anziano parente desto
alla memoria alla prima vera stagione — e...



Bacosi



« Foto dell'attrice »

Due racconti
dal NORDESTE
del BRASILE

ABOIO

di Marzia TEOPHILO

PUT-ANNA

Tradotti da Francesco CRESCIMONE

Aboio⁽¹⁾

La gente a frotte, intruppata e un'aria da carnedamcello; facce da non conosco la mia strada né cerco. Indefinito non aspettarsi nulla, trascinarsi.

I boiadeiros (2), fruste al vento, spingono.

E, muta, raggiunge fabbriche, uffici. Soldi per l'andata e il ritorno, pausa manco a pensarci, pane senza companatico.

« Fuiuiu » Il poliziotto in predellino blocca la mandria.
« Fuiuiu ». Maschi e femmine in marcia. A gomitate per occupare un posto sul trenino. Il capo-mandria getta un urlo. Una parte resta, l'altra al suo destino.

Ecco: si rivela l'uomo sul trenino. La vecchia e il suo fagotto. Seura, capelli da indio, lisci; la faccia lavorata dal

(1) Aboio: ritornello del mandriano per riunire il bestiame.

(2) Boiadeiros: mandriani.

sole. Zoccoli ai piedi e occupa due posti. A fianco uno stecco di ragazzo. Una donna incinta in piedi. Due ragazzini fanno a gare sputando dai finestrini. Gli operai coi loro tegumenti macinano i miei ginocchi. Nel viso della ragazza l'imbarazzo di sentirsi tastata senza riuscire a trasferire i libri.

Una fermata brusca e il branco oscilla. Non si distinguono più l'uno dall'altro e quelli che scendono pestano, acciaccano, né s'accorgono di strilli, di proteste. Manca il tempo. E' un insieme in pena. Il trenino procede senza soste. Una gamba s'incasca e nella confusione l'orologio cambia padrone. L'ingranaggio avanza. Non è tempo di reclami. Ridendo, arriva un'infornata di studentesse. Attorno sguardi stupefatti.

Una donna, del tipo di quelle che viaggiano in trenino, al primo parto perde i denti, i seni le si afflosciano. La marcia continua, avanza. Non c'è forza sufficiente ad arrestarla.

« Aiòò Aiòò Aiòò »

I boiadiros e il bestiame stracco. « Aiòò Aiòò Aiòò »
Come nel gransertòn.

L'aboio da noi è fischio di fabbrica, fischio di polizia, fischio di treni in partenza, sirena per pranzare, sirena per tornare. Si esce in massa, stesse tute, stessa stanchezza.

« Aiòò Aiòò. Finui Finui »

Lo sguardo vuoto, preoccupati di non perdere la corsa, occupati a ricontare mentalmente i soldi della spesa quotidiana. Nemmeno a stirarli (se si riuscisse) ci vivi una vita che sia d'uomo.

« Acchiappa ammazza »

Il branco si scompone. Istinti, rabbie, frustrazioni in superficie.

« Ladro assassino ammazza »

Le bestie perdono la testa, a testa bassa nell'inseguimento e, improvvisamente, si trovano con pietre, spranghe.

158 Si scarica l'ira. La mandria carica.

« Ammazza ammazza »

Nessuno vede più nulla, mille mani si agitano, ciascuno ha la propria parte.

L'uomo si rannicchia, la folla si stringe, mille occhi puntati, pazzi. Una grande bocca l'attende.

« Ammazza ammazza »

L'uomo è a terra, la testa tra le braccia. Si lascia andare, si fa ingoiare.

Il boiadeiro sorride.

A nerbate prova a rispingere il branco. E' una gran fatica all'inizio.

Parecchi rimangono impalati e chiedono dettagli sulla morte dell'uomo. « Aiòòò Aiòòò »

Urlano i vaccai. I militari affrontano la folla. Cercano il morto. C'è fermento nell'aria. Non si riesce a capire quando sono molte le mani assassine. Nessuno saprà mai chi ordinò il *golpe certeza*.

Li aspetta il trenino, il mangiare li aspetta, il letto, un sonno pesante li aspetta.

Ricominciare tutto, ogni giorno, fino alla morte, senza soste.

Ma l'uomo s'è fermato e osserva il morto.

Ormai lo sa. Nel sonno e nella veglia, sempre, gli sarà davanti. Gli farà compagnia accompagnandolo dovunque. Il militare gli si accosta.

« Parente ».

« No ».

« Ah amico? ».

« Neppure ».

« Sgombra allora via ».

« Perché è morto il morto? ».

« Dicono che ha rubato, che ha aggredito una ragazza ».

« Sicuro? ».

« No viavia. Il morto è morto ».

I quattro United Brothers di Put Anna

« Questo riso è il migliore dei migliori ».

Gonfia. Si moltiplica. Straripa da ogni parte. Invade pensieri, ansie. La gente sprofonda. Aumenta la fatica. Ci si scopre pesanti.

Curva in corsa, una coscia intravista, clacson nei timpani, la rumorosa risata tupinambà, immense labbra e immense taverne, hotel e quelle puttane dell'alta finanza. Conditionated air condizionata, velluto alle poltrone, Anna e i suoi seni, un'urlo, un suicidio di donna, gli occhi di Luci'Ano. Frastuono di bicchieri e di facce. L'altro occhio di Luci'Ano. La voce roca, la bocca, il corpo, la pelle bambina, due in un ventre (e) senza uscita, il nonspazio della stanza, la fetta di cielo minima. Assediano gli slogan.

Non si chi strillò. « Buona notte ».

L'istante durò un lungo sorrisodentro.

« Luci'Ano ».

E' poco quello che puoi darmi, è misurato, è vincolato, è controllato.

Il grattacielo cresce, più una divisione, meno un mondo.

L'albero rovina.

Tuo figlio parla come la pubblicità.

« Ti vogliobene, cosa vuoi cheticompri ».

Compra, corri, compera Wolka, cara, Texaco as suas ordens, bevi, Fanta, canta, conta, Mappin, auto, automatik: mental, morca, motor, Oil, complice, computa, stress, Cinar, Sears, CIA (?).

Festa della mamma (e del papà), oh Valentino san va-
160 lentino.

Si comprano canzoni, si comprano azioni, si comprano aziende, si comprano juke-box, pòrra (il tutto si rivende).

La dose è troppo forte. La pressione del sangue compresso da manifesti colorati soffoca. Gli orologi scattano e il tempo precipita.

« Amore, il tempo regolamentare è scaduto ».

« Ancora un round, completiamo l'incontro ».

« D'accordo svelto ».

« Anna, Anna bella, PutAnna ».

« Non gridare, cane ».

Ma la bestia continua a vociare. Ha occhi languidi il cane, le afferra il lobo, le chiude le orecchie.

« Vacca ».

Ti sei ridotta male, Anna, che occhi angustati, occhi pesti.

Gli studenti marciano. Sono una piazza. Molti guardano, il Vecchio sorride. Volano quaderni, stracciano diplomi da due soldi, i soldi girano ad O.

« Vale di più un centone in tasca, che mille studenti in piazza ».

Anna vecchia baldracca.

« Dai una pinga a PutAnna ».

Gli occhi di LuciAno scoprono più facili orbite. Prima dell'autunno raggiungerà Venere. A settembre avrà cancellato il ricordo di Anna.

« Hai cupito dai una pinga a PutAnna ».

I quattro United Brothers aiuteranno Anna. I suoi fratelli sono forti, hanno le spalle quadrate, le regaleranno vestiti and latte in polvere al figlio.

L'affitto, riso e fagioli, caffè, tram, medico, scarpe, light, pillole, vestiario, futebol, sigari, cachoça, una cravatta.

« LuciAno ».

La cravatta al collo, il nodo stringe, la lingua fuori, ot-
tanta più trenta più cinque più venti più novanta più quindi-
ci più venti più trentacinque più sessanta più sette più cin-
que più due, trecento settantanove; toglì medico e affitto,
duecentonove e per questa volta è fatta. Andiamo.

E arrivò il *pesced'aprile* (1).

Anna giuoca col bambino, gli United Brothers la pic-
chiano, il piccolo piange.

« Un'altra pinga, prego ».

Si cercano, si allacciano le onde, i corpi e sulla spiaggia
orme, segni, contra-segni, registered mark, calcolatrici in
libertà vigilata, banco policiado blindado. Il proiettile tra-
passa un'uomo, l'altro fugge.

« Ladro ».

Non ne hai diritto. Non è tuo il mio seno né mio.

Colui che scende dal Norte, morte, invade la foresta
ma i capelli lo stringono. E' aspra la lotta nella forestacapel-
li, dove ci si perde.

Ritenta l'assalto, cieco d'ira e spezza, stradica, trascina.

Le mani frugano il seno di Anna, stringono, affondano
le unghie e silenziosamente guasta la carne la peste.

La fame ne straccia il ventre fecondato.

E dilaga la guerra dal Sud, trova sessi, cosce resistenti.

Castra LuciAno.

Tortura PutAnna.

(Traduzione di Francesco Crescimone)

La fotografia - As suas ordens - Ai suoi ordini - è una tipica immagine
di una qualsiasi città brasiliana; oggi, E' Ceará nel Nordeste.

Pinga, cachaca = acquavite brasiliana.

Pórra = espressione tipica popolare.

DUE FILI TESI

di
Giovanni BONOLDI

Bonoldi ha curato (presso le stampe) un lavoro antologico all'insegna della massima accessibilità sulla poesia italiana del dopoguerra. Tra i 30 poeti nostrani di quella panzanica, vorrebbe fatto di considerare alcuni ai fini di una qualche correlazione con la poesia, e poetica, del curatore della scelta: anche sulla sola base, quantitativamente minima, di questi suoi versi — l'espressione mnemonica di Dopo l'occidente, il viaggio falsovero di Milano-Milano. Quel certo uomo di mezzo, ad esempio, quell'aria palpabile e insieme rarefatta, quel gioco di tensione-distensione, di angoscia-serenità, quel tendere all'« aperto », al non circoscritto, al non esaurito, già dell'ultimo Caproni e Bertolucci. O l'analisi quasi morbosa degli « oggetti » poetici, la continua dilatazione, adozione, di un parco di vocaboli, di costrutti, di timbri espressivi e psicologici, in parte riportabile alla lezione zarottiana. O infine quell'attaccamento al reale, il sacramento rispetto per i dati del quotidiano, dell'uturabile, del corrente, del minimamente massimamente umano, già peculiare di certa poesia « lombarda » dei due ultimi decenni (Majorino e Cetarone soprattutto, direi: i più nervosi cioè, i più attivi nella sperimentazione stilistica, i meno limpidi e cantabili). Ma si tratterebbe, appunto, di azzardi, e questi due fili tirati, queste due tessere di mosaico non consentono ora giudizi decisi, suffragabili. Si può però, per intanto, prendere qualche nota, seguire col dito i rilievi, spiare i modi in cui tale discorso poetico prende e tiene corpo: l'incontro-contro tra un andamento secco, aspro, quasi tecnico o poliziesco per precisione e tagli netti, e un'esuberanza lirica, squisita, tutta slanci, rubiti e ironizzati; il ruolo della memoria (retrospettive a singhiozzo, a scatti), del tempo (ricognizioni in verticale e in orizzontale, zone atemporali, ovattate); la selezione di processi retorici e di contaminazione, la severa attenzione al dettato, ai singoli elementi e im-

passati estremisti, in una sperimentazione volutamente non imparentata con quella della neo-avanguardia. Tutto questo, naturalmente, in attesa di altri fili, oltre tessere...

Giovanni Bonaldi è nato nel 1948 a Milano. A Milano vive e insegna in un istituto tecnico.

Domenico Javarone

DOPO L'ACCADUTO

a mezzo campo il blu

contaminato escluso

a fatica placato

con unghie e lividi,

e completi,

e braccia nell'aria — ma ancora

lividi, segni (—astri).

Con questo amore dunque

che tutto ti consuma

mi aggruma, e dico facile « più

guarda là

dove celata ogni piega s'infima »

(ma sempre materno?), oppure un blu

come foglia come veglia come vela

e ancora come

un come (coma) di ovatta appena imbevuta

per il dolce riposo, il volo

nella notte.

« corrimi dietro veloce strappa tu

questo pelo dal cuore

questo gelo »

(sempre l'Autunno blandendo, fuggendo)

e balliamo, ballano

— già mezzo sfilate

incrinare le scarpe da danza —

viote e violini seguendo, levando

bianche mani a bianchi volti, vivendo

da lontano.

per aggiunta: si spezza si riaggiusta

il filo (magari una persa vestina,

164 di genziana uno schizzo,

di bronco) {un blu di ripiego} al dito
si avvolge si tira
e lascia

MILANO - MILANO

unico precedente: « godi godi bellezza
stella

il saltellar il pigolar cardiaco che gloriosi
meati che freschi contrabbanda... »

dentro tutti (andati), o tutti
fuori e questo bello
scompartimento, che il mare ricorda
il mare

musona, belloccia la locomotiva,
snello affollato deciso il trano (incerti
sguardinotte dal buio della bomba,
da finestrini verso assopite case)
e mangia strada

il convoglio con dentro il deviato
cuore, ansimante serpentoso mangia
mangia mangia strada l'arrossato onchio
Qui nella hall

della mente, del cuore, la battute strada
gli approcci intralazzi falliti
saporillebig di vita, aciduli
sgradevoli corretti

a toni cupi (mentali intestinali) »
al tonfo del palmo

 sul posto a sedere

della mano

al tanfo uguale sempre sempre diverso
del galoppante io in carrozza l'urlo
risponde, estraneo

frettoloso — il treno

dentro cementate ritrose le frasi
risposte cortesia

— quel ch'è peggio è che nulla
scoppia deflagra e il treno

contenuto avanza (e mangia mangia)
(pessimo fogliettone: per Pasqua s'uccise



Basilio

tra lise foglie d'olivo)

dissolta ecco
la nebbia — con lei, ingoiata
la coppia sul prato, il tordo
amniato (e: « tu qui?
non dovesti... »)
Di che l'hai fatto
il viaggio un viaggio
di' che c'è stato, abbocheranno
si sa

LA "SFERA", MAGICA

di D'ANGELO



D'Angelo: Café Van Gogh



D'Angelo, La pesca miracolosa

Nel considerare la complessa, rigorosa ricerca figurale di Giulio D'Angelo, viene spontanea l'associazione con certe pagine di Tomasi di Lampedusa: per la misura francese che sa distillare e ordinare un tumulto di passioni incandescenti e inimitabilmente ne conforta l'insoddisfatta tensione con il velo prezioso di una malinconia dolcissima e umbratile, antica e pur vera d'ogni attuale patita esistenza.



D'Angelo, Madonna con putto

CONSEIL DE LA REPUBLIQUE

-1-1-1-1-1-

Secrétariat Général
de la Questure

Paris, le 4 avril 1948

AUTORISATION DE PEINTURE

(n° 27)

Monsieur *Giulio D'Angelo*

..... artiste peintre

habitant à *Hôtel François I^{er}, rue de*

Paris 6^e

est autorisé à peindre, à dessiner, dans le
Jardin du Luxembourg jusqu'au mois de *Septembre 1948*

Le Directeur du Secrétariat
Général de la Questure,

Moussier

Autorizzazione della questura
per dipingere nei « Giardini del Lussemburgo »
rilasciata a D'Angelo nel 1948

Di Catania e della madre Sicilia D'Angelo trattiene nelle
vene, come un segreto esclusivo, come una magia inscritta
nell'atto stesso d'aprirsi alla vita e al mondo, un tessuto cir-
colatorio vibrante di forti emozioni: un calore torrido, pulsan-
te; un inno di colori puri, smaltati e eccitati; il riflesso di un

ciclo di ferma dorata serenità; il respiro di un mare corposo e sfavillante; una sensualità piena, febbrilmente goduta, armonica con la vastità dei naturali fenomeni ed elementi.

Questa generosa sanguigna inesausta vitalità trova nella Parigi turbinosa e squillante, consumatrice insaziabile di piaceri e di temperamenti, un inserimento felice, un'affinità elettiva singolare ma stranamente poi sorprendente. D'Angelo si inebria della festosità del colore, sulle orme dell'impressionismo più lonticolare ed esultante (guardando con preferenza al suo filone di più robusto impianto, da Van Gogh a Marquet) e del più vicino fauvismo, del quale soprattutto l'affascina tutto quel rosso incredibile che lo pervade, linfa tragica dell'esistere e grido d'ogni suo orgismo e sfacelo. Le vivaci tranches de vie, i crocicchi affollati di variopinta gente, i bistrot felici delle loro capricciose decorazioni, gli opulenti mercati, sono i temi preferiti. Un'impertinenza tonale sempre più



D'Angelo, Bagnanti



D'Angelo: Composizione con figure



D'Angelo. Bagnante sulla spiaggia

azzardata, sempre più, rispetto ai compagni di strada, avidamente gustata nella sua distinzione. Senza contare la corposa e matura sensualità dei nudi, che la penna veloce profila con la felicità di un Renoir e con la potenza di un Cézanne. Un turbine insomma cui riesce difficile dar regola e che di continuo cresce e gonfia e s'esalta secondo la pulsazione incessante e gli stimoli del sangue e della vita.

E tuttavia l'isola mitica, la sua tradizione di classicità eterna, consustanziale, il dramma dei suoi conclusi orizzonti, insistono dentro perché si aspiri a una regolarità assoluta, ambizione elcatica dell'immota sfera. Tensione di una interiore geometria che non contrasta ma felicemente si congiunge alla necessità europea di offrire alla libertà dell'impressionismo e dell'espressionismo simmetria e severità intellettuale più dichiarate.

D'Angelo parla allora della sua personale ottica come di « sfericismo » e si sforza con consapevole metodologia di ri- 173



D'Angelo, Monmartre

condurre nell'alveo della aurea circolarità le più sbrigliate e anarchiche sensazioni.

Il lungo di questa ricerca, di questa meditazione può anche essere fisicamente indicato. È un'ora di primigenio incanto dove natura e cultura scoprono l'iniziale difficoltà ma anche conoscono la dolce sofferenza di composizione. La costa mediterranea per Renoir, la Provenza per Cézanne. Tahiti per Gauguin. E per D'Angelo ancora la riflessione insopprimibile della sua terra, l'olimpica quiete delle sue spiagge, e delle sue rive dagli scogli di Asinara al torrente Simeto.

Creature privilegiate della stupenda narrazione, del suo grafico embrione, sono le Bagnanti: con la loro indecisione sul limbo tra acque e arena, dove l'esistenza è ancora perplessa se naufragare o emergere o più semplicemente rintracciare stupita nell'atto della nascita.



**CARTE
SCOPERTE**



Buzzi, Passaggio olandese

ESPRESSIONISMO E TONALISMO in BUSSI

di Franco MIELE

Espressionismo e tonalismo si fondono armonicamente nell'autonomo linguaggio di Renato Bussi, che, dopo aver assimilato le più avanzate esperienze della cultura contemporanea, dimostra di muoversi da tempo su un piano di estrema fantasia creatrice.

In tal senso l'artista sfugge alle aride classifiche e alle schematizzazioni intellettualistiche, per riproporre in una proiezione emotiva un diretto colloquio tra l'uomo e le cose.

La sua « perlustrazione » nei più vari paesaggi d'Europa, dall'Olanda alla Francia, dalla Svezia alla Grecia per continui « ritorni » nel clima italiano, va intesa nell'ambito di una discorsività che non mira soltanto a spezzare i limiti dei confini territoriali, ma soprattutto si traduce nell'esigenza di esaltare luci e colori, forme e strutture di una « realtà immaginifica » pervasa da slanci inquietanti, o da attimi di riposo che preludono a nuove tensioni. L'essenza di questa pittura prende di conseguenza quota in un intuizionismo vitalistico, perché l'arte,

L'alfabeto
di Alberto
Cappi

Lo spostamento della operazione di Cappi determina dalle intensità al limite dell'indifferenza locativa:

si tratta di una liberazione che interessa le prospettive ossessive la profondità stessa della comunicazione scarica tensioni alla ricerca di un possibile godimento.

Si potrebbe credere a tentativi di annientamento per la fruibilità delle sovversioni:

in breve,

la stessa circolazione energetica diluvia senza scopi o fini precisi al confine dello spettro della legge del Padre: la sua anti-struttura, c'è da dire con Ljo-

lardi, supporta il destino.

L'equilibrio dei significanti specchia, stata anche la pulsazione prosodica debitamente strutturata dalla pausa, la precarietà degli imperativi culturali.

Una ricognizione prosodica, in considerazione dei rapporti all'interno del corpo poetico, la stessa posizione dei versi, la sequenza delle uscite, dei silenzi, delle cadute da alture vertiginose, dovrebbe disporre tali evidenze sulla trasparenza dei piani di interazione, proprio per la atterritorialità che non chiude le convenzioni sintattiche nella pertinenza della sensazione: certamente, però, non si può parlare di una area priva di semanticità altrimenti ci sarebbe da collassare i semi alla concretezza della referencia.

In *Lermings* si cerca di sfabulare mediante la temporalità dei legami una selezione dai miti che la massa nominale vorrebbe esasperare; la singolarizzazione dell'incenso è una negazione, la stessa razionalizzazione di questo andamento incensato indica l'isolazione, e non ciò il principio del piacere è motivato dal senso critico;

la regressione che la l'idolizzazione dello spazio comporta qui



Gussí, Parigi

secondo l'insegnamento sempre valido del filosofo H. L. Bergson, persegue l'obiettivo di « scartare i simboli praticamente utili, le generalità convenzionalmente e socialmente accettate, infine tutto ciò che nasconde la apparenza, per metterci di fronte alla realtà stessa », in una crescita di valori rivolta non alla conquista esteriore del mondo o alla descrizione ambientale della natura, ma soprattutto alla « verità dei sentimenti ».

E questa verità, fatta a volte di rapide percezioni, è l'unica che può appagarci in quanto si diversifica dalle fredde leggi della logica e, come in un miraggio, ci porta alle soglie del temerario e dell'entusiasmo, per lasciarcì cogliere la forza primigenia della bellezza.

In coerenza con tale atteggiamento Renato Gussí, dopo aver maturato fatti e problemi, si « avventura » per co-

si dire sulla tela bianca, liberandosi di ogni sovrastruttura cerebrale, e collocando idealmente i « suoi stati di animo » in un impianto che non è soltanto pittorico, ma spazio cosmico ricco di sussulti e di campiture, di ritmi audaci e pacate distensioni, in una continuità di rapporti, i gialli, i verdi, i viola, i bleu, i rossi, i bianchi che si affondono tra rocce e betulle, isbe e casette, architetture e terreni, fiori ed ulivi diventano indici di « eventi interiori » che per l'appunto evocano e non raccontano ciò che umanamente accade in noi, quando ci si immerge nella natura come in un fiume che scorre, immanenza e trascendenza si amalgamano in un movimento intrinseco, per cui, secondo la suggestiva immagine di Giordano Bruno non v'è

disiolve la prescritta logica delle relazioni giacché trasgredisce superando (negando) i confini.

Iscrive il silenzio della infinità:

Il messaggio del poeta, ancora una volta, tocca l'organizzazione politica, le direttive interessano il rifiuto delle lontananze, le miselli, cardine senza del rimpicciolimento pubblico, la congelazione delle estraneità:

L'urlo di Cippi rivela l'ambiguità dei gesti e della postura del corpo.

L'allungamento dell'asse ottico adotta la misura delle esaltazioni. In Alfabeto



Bosxi, Svezia



Bussat. « Les Forges ». Bretagne



« né un alto né un basso, né un prima né un poi, né notte né giorno, né inverno né estate, né nascita né morte ». Le visioni della Calabria o della Bretagna, della Spagna o della Svezia, di Amsterdam o di Parigi, di Venezia o dell'Aspromonte ci aiutano a fuoriuscire dall'astrazione contemplativa, per impossessarci dal di dentro della materia che si plasma, e con la quale contemporaneamente noi stessi ci plasmiamo, per trapassare quasi dal visibile all'invisibile. E Renato Bussi ha il pregio di trasferirci con la sua orchestrazione cromatica nel centro di una tale situazione che è soprattutto esistenziale e, se vogliamo, fonomenologica, per cui dei suoi dipinti resta sempre nel nostro animo una traccia, un segno, uno stimolo di godimento spirituale.

In questa operazione di « recupero » di una significazione pittorica che travalica la semplice raffigurazione, si avverte che Bussi sfiora e penetra in quel regno della libertà, ove anche la nostra particolarità riflette il valore dell'assoluto, poiché, come ancora sottolinea Giordano Bruno, « quando il senso monta all'immaginazione, la immaginazione alla ragione, la ragione a l'intelletto, l'intelletto a la mente, allora l'anima tutta si converte in Dio e abita il mondo intellegibile ». Ma il sottrarsi ad ogni regolarizzazione prestabilita è possibile, come nel caso di Bussi, quando il linguaggio (e la pittura è linguaggio) è suffragato da quella poesia che vivifica non soltanto l'istinto, ma la ragione stessa.

È in atto la messa in rilievo di atteggiamenti nominali atti a specificare il tono del piacere: naturalmente si finisce col circonchiudere la differenza; la veduta stessa non è altro che la minaccia della castrazione.

la gola si sgretola, la gola del grido non ha più della rottura dell'istante.

il nostro non riempie la scala,

nel nudo freddo delle opere l'indicazione dell'assenza obliqua in direzione della tristezza del testo:

il soliloquio è la seconda per una presenza radicale dell'eterogeneità. L'assenza del linguaggio nasce dalla solitudine dello spazio.

Naturalmente, si tratta di

integrarsi alla eterogeneità dello spazio poetico, alla sua energia inarticolata, oltre la violenza dell'ordine le imposizioni di regime, verso una nozione di morte mediazione della futura felicità.

L'operazione totale di Cappel, in tal senso, è molto vicina nell'intensità di libido, postulata da J. F. Lyotard, considerando il lavoro — il desiderio — dell'artista.

Alberto Cappel, *Alfabeta*, Laboratorio delle Arti, 1973.



Mallarmé
ai tempi de
"La Dernière Mode,,

«...Une robe traînante et collante en dentelle
noire semée blizzzement d'acier bleu à reflets
d'épis (...) quatre ronds d'énormes diamants (...)
perdus dans la noire splendeur...»

MALLARMODA?

LETTERATURA
sulla moda

*Modi e modelli e mode di produzione
e di vita: i «revivals» della frivolezza o la
continuità degli sviluppi sociali?*

*La sociomodologia è agli inizi: come coinvolgerla
nei problemi generali e politoculturali dell'arte?*

*L'educazione delle masse al gusto e la lotta
contro il Kitsch-capitale passano attraverso
una nuova «ideologia della moda»...*

di AMOS CIABATTONI

Per un'a-sistema della moda, antibarbaricamente? Si capisce: *semaine per la moda mallarmesiana*. « La dernière mode » di Marguerite de Pourçat alias Stéphane Mallarmé, 1874, un anno fa guiso. Ma sì, quest'è il centenario della moda di produzione poetica, della *exprema cuncteria letteraria*, *"l'instant de beauté, rebelle à la civilisation par puissance créatrice"*. E noi, di fronte alla *"modata moda del mondo"*, al *capitale-moda*, alla *totalità delle tutte delle classi nella "moda di produzione"* o *"modo di produzione della moda"*, con imMODestia rispondiamo all'obMODito della *computer-moda* o *moda-dante*, alla *fashion-way-of-life*, etc. (tanto per incassare formidomano dei "movimenti"). Ma in questa intervista Anna Ciabattini, presidente dell'Ente Nazionale Moda, non entra nel contaminato dibattito ideologico estremato, rifuggendo da astrattezze e sterili conclusioni (anche Kung Fu-tzu verità di moda ed è oggi combinato come "maximo K'ung" dal la rivoluzione cinese). Né vuole parlare delle "mutande doppie" dei pariani, degli anallade o dei calcioni di Caterina de' Medici, dell'unica babilonice o dei calzoni occlutillari cinquecenteschi. Lasciamo le accortezze a la vicine, dimentichiamo i *Journal des Dames* e de *Modes* così come lo rivista di Mallarmé e la « MARGHERITA potente dello signore italiano di gran lusso, mode e letteratura ». Se allora vent'anni fa erano François Coppee, Emile Zola, Henry de Guérin, Villiers de l'Isle-Adam, Théodor de Banville, Sully Prudhomme, Alphonse Doucet ecc. i collaboratori della *"Gazette du Monde et de la Famille"* del piazza inquisibile, oggi i letterati di moda fingono la puzza-sotto il naso per la "questione della moda" e non si interessano a la *double voie*, *littéraire et technique* dell'armonio di bellezza e di relazione, sp. *"L'avenir ou delà de la mode, une période plus vague et moins définie que ne l'est elle-même. L'éternité, rien n'est à rejeter de l'existence d'une époque tout y appartient à nous..."* (come scrisse Sieghart terminando addirittura con la citazione da Paolo di Tarsis o Saba di Tarsis: "tutto a tutti"). Per questo le considerazioni di Ciabattini, così ponderate e rinvianti a un equilibrio che non è di questi nostri giorni di "crisi delle crisi", appaiono del tutto congrue anche a una rivista di letteratura e altre arti. *"Tout s'apprend car le nil même la beauté, et le port de la robe (come le port d'une robe. Faut ce monde? on en est; pour la nature qu'on traverse à sa vie rapide. MODerne image de ma insuffisance."* Dobbiamo rispondere alla "questione": *"les oeuvres de l'esprit doivent-ils être à la mode?"* « Il faut être MODerne! » certo, mallarmean simbaldianamente, « la rivoluzione della moda è da tempo al disordine del giorno, però il marziano "enigma della bellezza" è tuttora lo stesso "enigma della verità" ».

gni", da Marx a Agnes Heller, ci occorrono allo stesso modo anche se non ci soccorrono le mode delle antimode. « Un ruolo nuovo per la moda »: Ciabattini riassume giustamente in questa ricerca del "ruolo" MODerno il senso del travaglio che porta alla Ultima Moda di Mollarmè. E' un altro inizio di MODificazione, no? (C.S.)

D. 1) Dal dopoguerra in poi i Paesi dell'Est in che misura hanno assorbito la moda italiana? E l'Italia a sua volta ha registrato influenze dalla moda dell'Est?

2) In questi ultimi trent'anni accanto alla moda espressione di un gusto nel vestire si è sviluppata una letteratura sulla moda: quali gli epigoni, i testi più esemplari, le antitesi, le convergenze?

3) Molti artisti italiani hanno collaborato con i creatori di moda. Il loro apporto è stato significativo?

R. 1) E' molto difficile stabilire in che misura i paesi dell'est abbiano recepito la moda occidentale e più particolarmente quella italiana. Indubbiamente il loro modello di vita, avvincolato dalla rigida prigione del consumismo, tende a badare maggiormente alla utilità dei vari capi di abbigliamento che alla loro « presunta bellezza ».

Mi pare quindi inconcepibile per loro abbandonarsi a quelle ventate di follia che ciclicamente investono il mondo occidentale ed interessano il settore della moda.

I grandi sarti creatori, generalmente espressione di una élite non culturale ma « pecuniaria », troverebbero ben poco seguito in un paese che tende a uno sviluppo uniforme del livello di vita e cerca necessariamente di attenuare le esibizioni esteriori di lusso come affermazione di status sociale.

Oltretutto, essendo la moda una espressione sociologica di costume che riflette contenuti di vita assai profondi, non è facilmente esportabile in paesi con modelli di sviluppo totalmente differenti dal nostro.

Così vediamo che le nostre esportazioni tessili-abbigliamento verso i paesi dell'est, pur essendo come volume decisamente buone e in netta espansione (si è passati infatti dai 23 miliardi e mezzo di lire del 1960 ai 170 185

miliardi del 1972 per quanto riguarda l'abbigliamento e per la maglieria dai 67 miliardi del 1960 ai 564 del 1973) non riguardano capi di « moda », ma i filati, i tessuti e la confezione industriale più sobria e meno elaborata e sofisticata.

Quando i responsabili dei paesi dell'est trattano con noi, badano soprattutto alla qualità, poco curandosi del disegno o del modello considerati abbastanza secondari; infatti il maggior volume delle esportazioni di maglieria sembra confermare questo assunto, perché si tratta certamente di un prodotto più standardizzato e che risente meno delle influenze e degli stimoli della moda.

Con tutto questo, non si può negare che in questi ultimi anni si è notato un certo risveglio del fattore « moda » in quei paesi.

Si tratta però, per gli organi governativi, di impedire che un mutamento di gusto comporti una corsa smodata al consumismo, creando notevoli squilibri in un sistema distributivo alquanto delicato.

La tendenza resta sempre quella di cercare di elevare lo standard totale senza favorire, in maniera eclatante, alcuni strati della popolazione.

A parer mio si arriverà anche nell'est a considerare la moda come un bisogno dell'individuo, ma senza arrivare agli eccessi nostri, dove il problema è stato in parte ribaltato in quanto assistiamo alla creazione del bisogno e non al suo soddisfacimento.

Per quanto riguarda invece le influenze della moda dell'est in Italia, queste sono quasi sempre riferite « ai bei tempi andati » (leggersi corte degli zar) o al mito della transiberiana.

Proprio in questi anni, i grandi sarti hanno presentato collezioni con chiari riferimenti ai costumi della corte imperiale. Non penso però che quest'aspetto possa configurarsi con un reale intendimento a cogliere le problematiche, anche politiche, che questi paesi ci indicano. Può connotarsi più semplicemente nella ventata di revival che sta agitando la moda attualmente: si ritorna agli anni '30 e per la Russia si ritorna alla massima espressione della moda borghese, appunto quella degli zar.

Concludendo, non vedo, almeno per ora, nessun elemento di contatto tra la moda nostra e quella dei paesi



dell'est: troppa differenza di costumi, troppa lontananza ideologica tra i due modelli di vita e di sviluppo.

Probabilmente un nostro graduale ritorno a valori più urgenti, come una "riscoperta" dei bisogni e dei consumi sociali, può far sì che anche la nostra moda perda un inutile sottofondo di frivolezza e quindi così si favorisca un ravvicinamento con le tendenze e i gusti di nazioni che coltivano valori sociali più concreti e finalizzati dei nostri.

R. 2) e 3) Dopo aver risposto alla prima domanda, che mi pare un po' elegata da un contesto generale sulle problematiche del fenomeno moda, vorrei fare un discorso unitario per quanto riguarda la seconda e l'ultima delle domande rivoltemi.

Sicuramente, in questi ultimi trenta anni, vi è stata una certa ripresa dell'interesse per i problemi della moda: sono stati scritti molti libri; i sociologi hanno cominciato a considerare la moda come un fatto di costume legato all'evoluzione della società e strettamente connesso a tutte le problematiche del vivere insieme. A mio avviso, però la moda non è ancora riuscita a diventare

un fenomeno "culturale" totalmente inteso: su di essa si si scrivono volumi, anche interessanti, ma pochi la considerano come espressione del complesso mondo della creatività umana. E' proprio questa mentalità di considerare la moda come un fenomeno di serie B che a parer mio condiziona moltissimo il sistema. E' in questo modo relegata in posizioni di retroguardia, in tempi in cui tutto è considerato fenomeno sociale, in cui la stessa società intesa come vivere insieme subisce grossi attacchi, in cui si vuol ridurre ogni fenomeno ad espressione della collettività. In mezzo a questo grosso mare di fermenti, di studi, di proposte, di alternative, di discorsi ora trionfalistici ora catastrofici, ma tutti slegati tra di loro, la moda non riesce a trovare un suo spazio autonomo.

Come al solito sarebbe molto facile addossare tutta la colpa al prossimo e alzare altissimi lei contro i sociologi, gli etologi, i politologi e tutta la vasta categoria di studiosi sociali, dicendo che la colpa è solo e solamente loro. Grosse recriminazioni dove fanno anche il nostro mondo della moda generalmente inteso, che ha subito passivamente per anni senza cercare di darsi un ruolo autonomo e senza riuscire a crearsi uno spazio quanto mai vitale. Ha, in fondo, voluto accettare e tenere una comoda posizione di retroguardia e così non è stato capace, se non in misura scarsa, di elevarsi a soggetto attivo: si è cioè spesso adattato al ruolo di "copiatore" di tendenze piuttosto che imporsi come "creatore e interprete" di tendenze.

E' questo un discorso molto delicato, che abbraccia il ruolo stesso della moda e della sociologia. E per primo occorre risolvere il grande dilemma se è giusto creare bisogni in modo da poterli poi soddisfare o dobbiamo solo limitarci a soddisfare bisogni, in questo caso quelli spontanei e autentici? Ma così facendo non rischiamo di lasciare ad altri, più abili e capaci, il compito di creare i bisogni, riducendoci a condurre quella famigerata lotta di retroguardia di cui abbiamo appena detto? Con il risultato di restare tutti vittima del turbine del consumismo esasperato, impietoso, travolgente, e più ancora, esclusi dai suoi "vantaggi".

Evidentemente, non è facile rispondere a questa serie di interrogativi, come non è facile trovare un ruolo auto-

uomo per la "moda" che non si risolva o nel velleitario tentativo di vestire alcune dive che forse "fanno moda", ma che non sono moda intesa nel suo significato più pieno, o nel correre dietro altre discipline o altri fenomeni quali l'architettura, la contestazione, il fenomeno hippy, il tempo passato, il folklore, etc. Bisogna cioè sforzarsi di trovare per la moda un ruolo autonomo non velleitario e disaggregato, ma che l'inserisca sempre più profondamente nel cuore di una società, di cui ha il diritto di far parte interamente, e nei suoi più intimi e delicati processi di sviluppo.

Questa mia sparata, forse "pubblicitaria" per la moda, rispecchia il diffuso bisogno di rivedere tutto il mondo che gravita attorno alla moda, cioè il desiderio che essa sia finalmente inserita in un contesto culturale in grado di coinvolgerla e non differenziarla dalla pittura, dall'architettura, dalla letteratura, dall'arte in genere, perché ha, se bene intesa e guidata, un suo spazio e un suo ruolo non indifferenti.

Quindi la strada da seguire è duplice, perché investe due mondi, quello della moda con il suo sforzo interno di migliorarsi, di elevarsi ad arte, e comunque a strumento sensibile della società, e quello "esterno" al quale spetta poi di valutare e confermare il ruolo e il valore che alla moda e alle sue espressioni competono.

Potrà sembrare grossa la parola "arte" per la "moda", ma bisogna tener presente che prima che il grande Le Corbusier disegnasse la sua ormai famosa poltrona, anche l'arredamento era considerato un mestiere e non era nemmeno pensabile arrivare allo stato attuale dell'arredamento in cui i pezzi firmati da Gio Pomodoro, o da altri dell'olimpo artistico, hanno un mercato e un intrinseco valore di arte universalmente riconosciuto. Ovviamente ciò non toglie spazio e valore all'industria, anzi vuole darle maggior rilievo e dignità, maggiore sicurezza e minore affanno, come in pittura ormai le grafiche e le opere multiple vengono riconosciute "arte" così il "prodotto tessile" dell'industria può e deve essere la sintesi del vero discorso creativo, il tutto armonizzato con le tendenze evolutive della società in cui viviamo. A questo punto, viene molto facile il discorso sulla presenza o meno degli artisti nella creazione del prodotto tessile. Alcuni, in

questi ultimi tempi, hanno sporadicamente collaborato, ma soprattutto nel campo dell'arredamento e della biancheria della casa: per l'abbigliamento invece non si è ancora sentita l'esigenza di instaurare questa forma di collaborazione, o meglio ancora questo collegamento.

Certamente sarebbe una grossa innovazione e una significativa adesione ai valori del mondo contemporaneo far partecipare alla creazione del prodotto il gusto, la capacità cromatica, l'idea innovativa di un artista, il quale potrebbe, tra l'altro, avvincolare la moda dalle banalità numerose e ricorrenti, rafforzando l'opera e l'ingegno degli operatori migliori.

Il tutto si risolve ancora nella ricerca, direi a questo punto, spasmodica, di un ruolo nuovo per la moda. Un ruolo che non sia strumentale, ma che risolva le contraddizioni esistenti; che non disperda le poche risorse di cui disponiamo nello spreco, ma cerchi di vitalizzarle e sfruttarle al massimo; che si ponga in grado di soddisfare ai bisogni della collettività intuendoli e guidandoli; che concorra a creare nella gente una educazione al gusto e una sensibilità artistica ed estetica permeata di valori autentici.

Amos Ciabattini



Mallarmé e la mondanità

Sognava una rivista mensile che avrebbe dovuto chiamarsi « L'Arte Decorativa » e che divenne, nel 1874, « L'Ultima Moda ».

Recentemente Gerard Legrand ne ha rievocato su « Magazine littéraire » la nascita o la storia.

Nel novembre del 1871, Mallarmé si trasferì a Parigi, per conciliare una carriera letteraria con la ricerca di mezzi di sussistenza, dato che l'insegnamento non gli portava che nutrite delusioni. Si ignora totalmente come e con quali fondi nel 1874 « Ultima Moda » fu varata.

Apparvero otto fascicoli di questa rivista, dal settembre al dicembre, dunque una « melecra », dedicata quasi completamente all'eleganza femminile (e in via accessoria infantile) oltre che a mobili, spettacoli... e ai troni (è l'epoca dei primi « biglietti speciali » per cittadini desiderosi di passare al verde quel tempo libero che ancora non si chiama week-end). Ogni numero contiene inoltre una cronaca della « high life » (esente da pettegolezzi, decisamente « artistica ») ed offre la novità di una o due litografie, un racconto, o un poema. Questi ultimi sono richiesti da Mallarmé ai suoi « amici », i Parnassiani minori. Fra i collaboratori annunciati che per mancanza di tempo non daranno niente, il fedele Villiers de l'Isle-Adam e, più inaspettatamente, Emilio Zola. Tutto il resto, nell'« Ultima Moda », è scritto da Mallarmé sotto vari pseudonimi, soprattutto femminili (Marguerite de Ponty, Mias Satin) compresa la posta per gli abbonati, gli annunci ecc.

Non è qui che si farà il punto sul gioco di Mallarmé, capace (con l'aiuto di qualche « specialista », che certamente lo consigliava) di prendere il nome o il tono delle « eleganti » Parigine per parlare di stoffe. Tuttavia questa capacità non poté prolungare la gestione di M. Marasquin (altro nome di battaglia di Mallarmé)! Costui, nel dicembre del 1874 dovette avvertire amici e collaboratori di non inviare più nulla all'« Ultima Moda » caduta sotto il controllo di una certa baronessa di Lomanès. In realtà l'esperienza era finita. Indubbiamente oggi un archeologo de-

gli inizi della Belle-Époque vi troverebbe materiale per riflettere, ma il contenuto intellettuale, relativamente all'evoluzione di Mallarmé, è forse più istruttivo.

Curiosamente, Mallarmé raccomanda alle madri di famiglia i libri di grammatica francese di un certo Brachet. Le sue argomentazioni sono più da poeta che da professore: « Una lingua, lungi dall'affidare al caso la sua formazione, è come un meraviglioso lavoro di ricamo o di trina: non un filo delle idee si perde, questo si nasconde ma per ricomparire un pò più in là unito ad un altro; tutti si uniscono in un disegno complesso o semplice, ideale che si fissa per sempre nella memoria, nel istinto d'armonia che maturò o giovane ognuno ha in sé ». Quest'avvertimento alle lettrici adulte termina con un consiglio stile Jean-Jacques Rousseau: « Dapprima i fiori, poi, come vuole la retorica, il mazzo: le parole di una lingua e la sua letteratura ». Si pensa alla « *Prose pour des Esséintes* », e alla « famiglia delle iridi », dove una bimba si vede sfuggire il nome di « Pulcheria » per « un gladiolo gigante ».

Le prose di Mallarmé, viste da questi otto o dieci numeri, che « spolverati » lo facevano « sognare » qualche anno dopo, volendo credere a una lettera a Verlaine, sembra soprattutto funzionale, minuziosa nel descrivere futilità. Qua e là, l'autore tenta lo scherzo (a proposito di un prestigiatore: « Distribuzione di fiori e dolci e riduzione dei prezzi al tempo stesso; questa è magia ») o una galanteria da XVIII secolo (« Cambiare in un mattino la faccia all'Europa, che certamente non è altro che il viso delle Europee »). Nell'ultimo fascicolo, Mallarmé usa anche un tono sbarazzino, che evoca Lewis Carroll, rivolgendosi alle sue giovani corrispondenti: « Voglio la giacchettina che va bene col dolman, essa si annoda sul petto con un bel cuore di faille a lunghe punte, ma proibisco del tutto il dolman, sin fino a diciassette o diciotto anni ». Qui la leggerezza è talvolta laboriosa e Mallarmé non dimentica che lo spirito « ama ugualmente il gas e il sole »: se celebra nella futura « *Costa Azzurra* », i piccoli luoghi sconosciuti, che sono poi quelli che ha visitato nel 1856 e 1869. Brevemente la sintesi annuncia o ricorda la scrittura curiosa di una maturità già iniziata: « Mille lettrici, rese ardite dal nostro silenzio, esplodono in toni adorabili ». E soprattutto: « Un abito aderente a strascico, di trina nera

decorato bizzarramente in blu acciaio, come riflessi di spade; poi, nei capelli raccolti in alto a diadema, quattro giri graduati di diamanti enormi, uniti alla loro ombra, perduti nel nero splendore». Queste righe, insieme a una pagina inaugurale sui « gioielli » fanno rimpiangere il « Trattato sulle pietre preziose » promesso a Villiers dell'Isle-Adam e mai compilato. Sebbene bionda, « Erodiade » non è lontana. Sempre riguardo all'abbigliamento, Mallarmé troverà altre accentuazioni, un contrappunto più dotto a proposito di Lois Fuller (Disegnato a Teatro, 1887) il « bisogno terribile delle stoffe » è una chimica che porta la fusione della ballerina dalle sfumature veloci mescolando le loro fantasmagorie ossidriche (sic) di crepuscolo e di grotte, quali rapidità di passione, delizia, tutto, collera » in « un silenzio palpitato di crepuscolo di China ». Arriverà all'equivalenza d'un Manet al limite dell'astrazione ricostruendo nelle attese pagine un concerto « visto dalla sala » (di cui si è ricordato Valéry in qualche frase perfetta di Monsieur Teste): « una coscienza parziale di stupore si propaga casualmente dall'abito da città usato per le audizioni del pomeriggio [...] Qualche sigarette riluce divinatoria. L'atteggiamento imperioso del velluto taglierà l'ombra con una piega, attribuendosi il colore formato da tale strumento. Sulle spalle, la trina, intreccio della melodia ». E le preoccupazioni dell'« Ultima Moda » gli serviranno ancora all'epoca dell'edizione delle Poesie Complete, a notare « qualche rispetto ai futuri scolasti » ricordando che il « Pomeriggio di un fauno » fu da prima « uno dei primi opuscoli costosi, raccolta di dolciumi di sogno ed un po' orientali » presentati in un « feltro giapponese marcato in oro e legato da cordoni rosa di China e neri ».

E' in queste frasi che si deve cercare l'eredità della « Ultima Moda », ancor più che negli scialbi « Ventagli », la cui mondanità familiare e tranquilla ha probabilmente nociuto al Mallarmé di dopo.

Mallarmé volle infine fuggacemente immaginarsi alla epoca dell'« Ultima Moda », quale riordinatore mascherato di un mondo ... ermafrodito, nell'elogio dei gioielli c'è invece « qualcosa di duraturo » al di là di ogni « predizione » o stravaganza. Si tratterà di gioielli montati pesantemente, di pezzi di gioielleria nello stile steroclito e falsamente cosmopolita ereditato dal II Impero. Fra essi, Mal-

larmé segnala dei « collari da cane » e un'altra collana che raduna in pietre intrecciate le iniziali di chi la porta... e di chi l'ha acquistata! Lusso di gusto dubbio, ma « sfruttato » sorridendo dal poeta.

Molto più tardi, in una celebre intervista con Giulio Huret, Mallarmé ritornerà sul carattere sacro dei « giardini d' ametista » e degli « ori ignorati » a cui si paragonava Erodiade: « Se le pietre preziose con cui ci addobbiamo non manifestano uno stato d'animo, vuol dire che ce ne oriamo indebitamente ». Curiosa la risposta di Mallarmé a un giornalista, nel 1896, a proposito del costume delle donne cicliste: « Non sono, riguardo alla vostra domanda, come riguardo alle amazzoni dell'acciaio, che un passante che sosta, ma se il loro scopo è di mostrar le gambe, preferisco che la sorpresa mi colpisca, mi abbatta, mi folgori da una gonna sollevata, vestigia femminili, piuttosto che da un pantalone mascolino ».

Nel 1920, Paul Valéry scriveva che la gloria di Mallarmé è « composta di solitari che non si rassomigliano ». Tanti diamanti, tanti amatori. Ora, è certo che l'« Ultima Moda » presenta, in filigrana e in modo esoterico, le preoccupazioni che costituivano il fondo dell'« esoterismo » personale del suo redattore polimorfo.

Marina Javarone



ITALO MOSCATI
su Bob Wilson

LA MATTIA AU RALENTI E LA TEATRALITÀ PERDUTA

*... altri tempi e spezi
o solo esplorazioni di altre
potenzialità...?*

Calice:
realtà
e irrealismo
ancestrale

« A Mad Man, a Mad Gian, A Mad Dog, A Mad Urge, A Mad Face » si chiama lo spettacolo, o meglio l'esercitazione scenica, che Bob Wilson ha presentato per due volte alla « Contemporanea » di Roma. Tutta l'esercitazione, della durata di cinquanta minuti circa, ruota intorno all'aggettivo « Mad » cioè « Matto ». C'è un uomo matto, un gigante matto, un cane matto, un impulso matto, una faccenda matta. Chi sono e che cosa ci stanno a fare entro un perimetro abbastanza ristretto cosparso di sabbia, con una passerella nel mezzo che raggiunge una sorta di casa contadina?, vien subito da chiedersi. Ma prima di rispondere, bisogna guardare lo spazio e cercare di capire di che si tratta. La tentazione è di scartare il realismo e di immaginare una dilatazione

Angela Calice non si è mai sognata di merita-
mente contestare met-
tendo a nudo ingenua-
mente le sue frustra-
zioni infantili come
troppi oggi.

La pittrice vive e in-
traccia la realtà e il so-
gno, il suo "double"
è avanguardia che na-
sce avendo assimilato
senza imitare i surrea-
listi, i gestuali, il me-
glio della pittura. La
ricerca, la costa azzur-
ra, gli incontri hanno
facilitato la sua forma-
zione, la sua realtà e
il suo irrealismo ance-
strale. Introducendo il
sole e i colori della sua
terra (le colline vicine
al mare) trova le sue

eliografia, a volte dorate. Il suo gesto è sintetico e libero, come se uscisse da un'antenna schiavita, il colore scintille a toni puri e musicali si solidifica ed evoca. L'apparenza visiva delle sue tele non parla affatto contro la sua profondità umana, ha in sé l'antica ed attuale poesia figure, che sempre ha radici saracene nel caso migliori. Sa essere raffinata con forte tensione, mai scade nel banale populismo oggi troppo spesso scambiato per rivoluzionario dai nostri provinciali anche di città grosse. Il suo *verbeum* compone il ritmo fisico del corpo nel quadro e al di là del limite della tela, appunto nel quadro-ita.

Guido Seberga

Mostra Collettiva Palais de l'Europe Montone 1973.

Personale Galerie des Arts Montone 1974.

Festival Bordighera (collettiva) 1972.

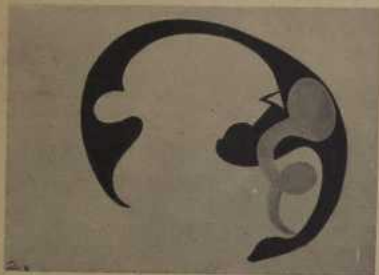
Hanno scritto: Nice Marin, Secolo XIX, Dimensione Democratica Torino, ha parlato Radio Monte Carlo; e ha pubblicato suoi quadri Le Arti Milano, Arte 2000 Milano. E' invitata alla 5ª Biennale di Milano 1975.



Calice, Eliografia di Albissola

per cogliere un riferimento magari il più lontano possibile. E' il rischio che si corre se si accetta il falso invito di Bob Wilson — basti pensare allo «Sguardo del sordo» — precipitandosi dietro l'allusione o addirittura la metafora. Bisogna invece andare cauti.

Wilson, è vero, non rappresenta quello che, come si dice, mette in scena, ma neanche sogna di dimenticarselo e precipitare nell'indeterminato. Lo spazio, che questa volta costruisce con quel poco di sabbia, la passerella e il resto, non è una dimensione astratta, non è un ambito in cui formicola una piccola filosofia utopistica che si scontra con il quotidiano. E' proprio uno spazio mezzo rustico, di quelli che si vedono in certi film americani con file di mormoni in cammino verso il West. Anzi questo spazio è un «revival»; qualcosa di simile — tanto per intenderci — alla mitologia della old America riproposta



Calice, incontro ancestrale

dal Bogdanovich dell'Ultimo spettacolo. Solo che Bogdanovich prende gusto a rispolverare gli scaffali del rigattiere e vuole che la marca della birra sul biliardo sfondato sia la stessa dell'epoca favolosa che fu favolosa anche perché allagata in una lacrima che tarda a spuntare e da un'ironia imprigionata sotto il labbro. Wilson non è preso da uguale smania di ripristino; e lo si comprende soprattutto dal fatto che mostra di non amare l'archeologia. Che può servirgli un dettaglio perfetto, preciso; che senso può avere per lui il complimento dell'arredatore che, in fondo alla bottega, ha finalmente scovato l'etichetta giusta, proprio così com'era allora?

A Wilson, che ha occupato per set-

Ermini
Bellini
2
proletar-
poeti

Due autori per due recenti libretti di poesia "proletaria" (per proletari?). Ma non inganniamoci: non un libro per autore, bensì due autori per ogni libro (allora quattro?). Fuori dalle complicazioni, si tratta di due auto-

ri (termini-bellati) versonesi che lavorano "a quattro mani" (come scrive Alberto Cappi nella prefazione a *Ida*) e che hanno "prodotto" a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro ben due libretti di versi: appunto. Sulla traiettoria opposta rozza e uida. Perché due libri e non uno solo, più voluminoso? Semplice. Perché — spiegano gli autori — il primo volumetto si rivolge direttamente al proletario e parla costantemente di lui a lui con lui, interlocutore oggetto soggetto (meglio privilegiato: l'altro (il secondo, *Ida*) gli si rivolge sempre, ma solo, reticamente, ossia intendendo parlar di lui (del proletario) con gli "addetti ai lavori" letterari, per di capire, e allora "testa" alle linguistiche nuove (7). sparmiento di più, spesso (molto spesso) esonjoenta un rivoltello Vialtoir, un italiano Filippo Tommaso futurista, un elvetico dada, e così via discorrendo, in una larvale minicasseggiata di "ismi" di avanguardia del secolo nostro. Oida, insomma, fa la via lunga, laddove "sulla traiettoria..." tenta quella più breve. Ecco il motivo di due diversi libri e in fondo di due diversi destinatari. Bene.

Ma — ci chiediamo a chiusura di libro-libri

te giorni con il suo gruppo l'altopiano di Shiraz (e diede un titolo all'occupazione: « **Ka Mountain** »), preme pescare più nell'inconscio che tra le robe, per cui diventa chiaro il suo disinteresse oltre che per la citazione anche per la atmosfera evocata, ad esempio, da una fotografia sgranata e bella posta in nome dell'effetto indimenticabile di un bianco e nero smerigliato. Wilson non ama la fotografia, la riproduzione, specie se accuratamente sbadata. E quindi? L'inconscio prodotto da un vissuto umano che si muove dalle e attraverso le cose, e ne subisce un marchio indelebile anche quando il passaggio è leggero come una carezza. Un impasto, insomma, tra una folla di ambienti che sono compresenti e i comportamenti che corrispondono, e che entrano in conflitto, e che comunque sono vischiosamente dipendenti. Nella campagna old America di questa straordinaria esercitazione, allestita in brevissimo tempo sotto gli occhi di Giuseppe Bartolucci (che si è adoperato per assicurare Wilson alla « Contemporanea »), oggetti e manufatti si lasciano indagare da un'attenzione minuziosa ai gesti e alle azioni dei cosiddetti personaggi. Non si vede quasi più una sorta di storia che viene cantellinata lungo tutto il tempo, e che consiste praticamente in una doppia passeggiata verso la casetta posta in fondo alla passerella. Prima sono tre cosiddetti personaggi che, dopo essersi dondolati sull'asse di legno tra due panche, vanno carponi per poi irrigidirsi in un angolo e sparire; poi è lo stesso Wilson



Calice, Arboreasenza vitale

autori raggiungono poi lo scopo? Non direi del tutto (vedremo perché). Pure qualcosa riescono a muovere, specie nel volumetto "più rosso", meno criptico, meno difficile, più "traiettante".

Non ottengono del tutto lo scopo, comunque, per il semplice fatto che i due autori ancora credono sia possibile operare su due versanti tanto diversi (quasi quelli della cultura proletaria e della cultura iper-borghese). Credono insomma sia ancora possibile fare una doppia operazione: una a livello più basso, per tutti, l'altra linguisticamente "aristocratica", per troppo pochi, nella fattispecie per i lettori-lettrati "di sinistra". Sta proprio qui — a mio parere — il grosso difetto di prospettiva, la ambiguità profonda, lo scollamento, dunque la perdita di efficacia, insomma la scacco complessivo di un lavoro che non ha deciso chi sono i suoi interlocutori d'elezione. Il suo pubblico più vero. Perché se si racconta la tragica fine di "Carlo Rossini" (e la poesia, che si trova nel libretto pubblicato dall'editore adriano, è davvero, a suo modo, politicamente oltre che poeticamente efficace), non so poi come si possa in odio lo fosse al più. Sarà un mio limite il non vedere

a percorrere la passerella, una volta uscito dalla casa da cui ha messo fuori la testa stando a carponi, insieme a un ragazzo che ripete di continuo, con un'insistenza dolce e tranquilla una frase banale: « I like tivi », mi piace la televisione, « ci » piace la televisione.

Mentre Wilson e il ragazzo continuano sulla passerella il loro monotono dialogo, e il ragazzo saltella, mantiene con difficoltà l'equilibrio, sembra in punto di cadere ma riacquista la posizione, un altro cosiddetto personaggio dalle rotondità che lo rendono simile a una parentesi graffa, si avvicina all'asse dove i tre hanno dondolato e rovescia un secchio appeso al soffitto; esce un fiotto di

come) passare a un tale "letteratismo" fluo-
so di coscienza mono-
manica litania ossessiva
di aride iterazioni ri-
petizioni ossessioni
(passioni?) e chi più
ne ha più ne metta. Op-
pure — ripensandoci —
forse si può, se si pen-
sa che odi rappresen-
ta in fondo il "luogo"
dello scontro tutto in-
terno, lo spettro dia-
gnostico (radiografico)
dell'«io» di due o omi-
ni "nella lotta". Si spie-
gherebbero solo così,
dunque, le maggiori
astrualità, le totali "li-
cenze" (im/poetiche)
presenti nelle pagine
di odi rispetto alla
quasi-colloquialità pre-
santica e alla "cronaca"
operaria di Sulla trai-
toria...

C'è — in definitiva —
in un odi un estremo
senao / sentimento del
caso (e non solo poli-
tico / esterno) degli an-
ni trascorrenti, anche
a causa della "quadro-
plice" visione d'insieme
da parte del due
autori. Così odi ("oc-
chi da nota") elenca
"estetica latta / la so-
cietà la la la la la /
il lavoro le classi / il
potere la la la la la /
uelli stralanti / di sei
setteannida / e così
via / un cantante /
vecchio di centomila
anni / e così via..."
"una stanza senza pa-
vetti / ma come per as-
surdo... il lavoro sala-
riato" (tetto di seguito,
ma da pagine diverse).
"un silenzio imperati-

sabbia che un riflettore colora di ro-
so, e la parentesi graffa se lo prende
addosso senza una parola, senza un
lamento.

Questa specie di storia non si nota
molto perché è in corso un allaga-
mento degli eventuali contenuti e del-
le relative connotazioni espressive
mediante «un rallenti» teatrale di
particolare profondità. A questo pro-
posito, anzi il «rallenti» teatrale non
mima quello cinematografico nel sen-
so che non nasce, come quello sullo
schermo o addirittura alla moviola da
una sequenza trattenuta tecnicamen-
te per cui le singole parti sono me-
glio visibili e consentono un osser-
vazione dell'immagine violata nella
sua continuità e nella sua parentela
con quelle che sono prima e dopo;
nasce come un procedimento neces-
sitato, non occasionale, non preordi-
nato alla suggestione o alla curiosità
di afferrare l'attimo; ha le stesse ca-
ratteristiche di una visione al micro-
scopio per cui non ha importanza
isolare un momento ma assume solo
rilievo essenziale l'intera scomposi-
zione. Non c'è una sequenza da fre-
nare e da analizzare, ricavandone de-
gli effetti o semplicemente dei dati
informativi, ma c'è un tessuto di ele-
menti minimi, invisibili ad occhio
nudo, che viene lentamente a galla.

Che conta perciò la storia, la vi-
cenda, ciò che accade nel territorio
delimitato dove Wilson agisce? Bi-
sogna reimparare a guardare e a di-
stinguere, ma soprattutto occorre sa-
per scegliere, fare e farsi una propo-
sta. Wilson probabilmente non chie-
de altro o molto di più, in un'eserci-
tazione come questa: entrare — per

usare ancora una volta il linguaggio cinematografico — nella sequenza e giungere fino al fonogramma. Si può provare, peraltro, a farsi liquidare dallo stesso Wilson; cioè si può sperimentare un contatto con un nucleo centrale in cui la condensazione teatrale appaia talmente forte da soverchiare il resto. E' un'iniziativa che avviene secondo la libera iniziativa e può sfociare nella pura mistificazione. Ma il teatro di Wilson è proprio fondato sul gioco di una responsabilità da accollarsi e infatti impone, con autorità e senza autoritarismo, l'obbligo di avere una reazione o semplicemente di nascondersi la capacità di averla (che è una forma di reazione anch'essa). Personalmente, credo che il nucleo dell'esercitazione sia l'incontro del cosiddetto personaggio Wilson con il cosiddetto personaggio del ragazzo che ripete « I like tivi » e non tanto perché il microscopio, scivolando sul tessuto di elementi minimi, sembra diventare per questa parte ancora più acuto, quanto per la relazione che esiste — a mio avviso — tra l'episodio e il contesto.

Lo spazio-inconscio si precisa nella sua irresistibile vocazione a non restare relegato tra i vecchi sogni che continuano nella loro opera di perseculazione o di migrazione consolatoria e ad agitare, invece, presenze che alludono ad un inconscio represso, in cerca di un detonatore che lo faccia esplodere. Ma non è la fontana dei desideri nuovi che s'attende. L'attesa è per una conoscenza diversa: o meglio più completa che, per prodursi, deve discendere da un vaglio di materiali poco o mai considerati, conti-

vo il solo pensiero di spezzare tutta una / rinchiusa nel labirinto che avevano costruito era ripugnante / crepino le convenzioni", l'avvicinarsi "ai primi giorni del prossimo anno / con la testa piena di quei nomi / scanditi come voce monotona / dal tenente andré...". Nola vera, dunque? Fine di qualunque sessantottesca / donchisciottesca illusione? Soccorre l'altro libro. Si direbbe di no. Eppure... Anarchismo mentale. Anarchismo linguistico. Terrori che la lotta di classe divenga merce / sia mercificata / mercificabile: nola. Tutto sommato: problemi da intellettuali (ex) borghesi a sinistra. Cose di tutti noi forse. Tinto Brass + Carmelo Bene, in un altro contesto, ma in fondo...

In altro modo anche altri poeti della ex-contestazione dicono medesime cose con voci diverse. Dunque? Ma c'è Carlo Miass. Non quello della poesia. Un Carlo Miass di carne. La sua morte vera. Non la sua morte che serve così bene a noi tutti "poeti" della lotta. Credo siano le uniche verità che restino: le morti vere e le lotte vere (naturalmente tutte da raccontare e da tenere sicure anche sulla carta) per combatterle. Perché sia vita, non morte. Libertà, non Sistema. Gioia

(7) non noia. Possibile? E poiché non pare quasi più possibile, ecco spiegate le filastrocche del compagno Ermini-Bellini, le loro elencazioni disperazioni numerazioni iterazioni ossessioni passionali ("e scava e scava con le unghie... e scava e scava con le unghie") come prima si diceva. Il Comunismo. Per ora restano vere "le mani nel fango / i piedi piegati contro il cielo / ... questo monologo". E la paura, al partito, "di non trovare nessuno". Per concludere, la trentatreesima, ode unica almeno visivamente i due termini della lacerazione schizofrenica, della querelle «la

nati nella « malattia » o nel limbo della neutralità fenomenologica. Si torna alla predilezione di Wilson per il silenzio da sondare, per la parete compatta ed impenetrabile da aggirare ma non da affrontare con le armi di una pazienza zen. Come il « sordo » cela un'identità che non è soltanto la sua ma è un cumulo di fatti e di visioni assorbite e inespressate, sofferte da una coscienza collettiva (un « io » capace di diventare simbolo) così il ragazzo della tivì è un prodotto che vive in un contraddizione sostanziale. E' un « io » contratto ed assente (il ragazzo è come si dice un handicappato nella vita, e quindi con Wilson non recita) un « io » che ha integrato le modalità sempre più complesse dell'aggressività, « un io » che si manifesta con la sua potenza

Calice, Volo etnografico



lità trattenuta e sconcertante. La insistente citazione sulla tivù non porta il problema sociologico del condizionamento mediante mezzi di comunicazione di massa, e non va considerata nemmeno come una involontaria caricatura dell'atteggiamento dello spettatore medio di fronte al piccolo schermo; ma è, a mio parere, uno sfogo concreto e complessivo di negazione di fronte al mondo circostante e all'inconscio di massa plasmato dai sistemi di dominio. « I like tivi » suona come il verso di una poesia che non si libera: viene in mente il rapporto di Allen Ginsberg con Peter Orlovskij, il fratello di un amico poeta di Allen, che, definito un handicappato, costituiva per Ginsberg e per il suo amico la fonte vivente dei modi « giusti » per non soccombere. Peter muto non era il malato integrato in una compagnia di « familiari » per essere recuperato ma era un « sano » in grado di far affiorare la malattia della quotidianità interamente dispiegata.

Il ragazzo di Wilson concede poco, sebbene questo poco sia largamente sufficiente. Il verso rimbalza sulla memoria di una anacronistica America contadina e non consente una tregua, precipitando nella paccottaaglia fa pure fascinosa sopravvivenza di una « frontiera » pionieristica ricca di promesse. Wilson stimola il ragazzo a continuare e lo invita a compiere dei gesti e lo riprende quando sembra cadere dalla passarella. Perché? Azzardo un'ipotesi: Wilson segnala la esistenza di risposte anacronistiche, ovvero il ritardo delle visioni del

addetti: poesia e lotta di classe. Così: "le ragioni di un comportamento / le ragioni di un comportamento / le ragioni di un comportamento / lotta di classe / lotta di classe / lotta di classe continua / volere volere volere volere vo / volere / poi la poesia / ti butta via ti ridimensiona / scopre da consumata prestigiatrice le tette di maria / si si si si si si no no no no no no nonononono nononono / esercizi di dattilografia...". E dopo?

Mariella Bettarini

Flavio Ermini - Giorgio Bellini. *Sulla traiettoria opposta rossa*. Miskura editore, Cefalù, 1974, pp. 68. L. 2.500.
Flavio Ermini - Giorgio Bellini. *ode*, editrice L'Aquilone, Mantova, 1974, op. 48. L. 1.500.

Spontaneità popolaresca in Di Carli

Di gusto naïf, e pure via via confondendo la sua identità, con pennellate che al di



Di Carl. Paesaggio

scorso favolistico sostituiscono una versione più concreta della realtà ecco il Di Carl più sicuro di sé, migliore interprete, specie nelle rese paesaggistiche, d'una accorta e accorata innocenza. Un'ansia e un'incertezza che si va definendo e che matura il contrappunto, perseguito con occhio ambroso e pulito. Forme della natura, destinata a rendere più trepida la composizione, meno immaginata la luce, più limpida e lucidata l'evocazione, scandita dalla successione degli alberi, dei cieli, delle nuvole, dei caotici di cammina. E' una fortuna che Di Carl sia un naïf man-

mondo in rapporto ai cambiamenti strutturali; come Bastide, sembra indicare lo scarto costante tra le strutture soggettive attraverso le quali le classi vivono i rapporti sociali, e le strutture socio-economiche. Il ragazzo è una spia del presente, che risalta bene al confronto con il passato, ma è anche una « spia » rivolta verso il futuro, nel senso che il suo modo di comunicare e il conseguente ascolto che si determina non accettano transizioni o compromessi, sono un « dentro » che rimanda a un « fuori », creano un'assenza e una necessità di porci obiettivi non mistici. E' lui, il ragazzo, la Mad Face, in coda al titolo? Non so. Probabilmente. Non è il caso, neanche su questo punto, tirare in lungo un'interpretazione. Non sarebbe difficile stabilire, dopo tutto

quello che è stato detto fin qui, una dialettica fra la « matta faccia » e il « matto cane, il matto uomo, il matto gigante, il matto impulso ». Da un lato, il personaggio-cartina da tornasole che osserva lo spettacolo di una realtà appositamente convocata in simboli; dall'altro lato, i veri matti che sono parte di questa realtà e ne costituiscono le figure più convenzionali (l'uomo e il cane) e più mitiche (il gigante); in mezzo il matto impulso che Wilson innesca per creare il conflitto e procedere.

Non interessa granché, tuttavia, spingersi in una direzione che può essere discutibile e svianata. Piuttosto è utile soffermarsi sul « surrealismo » wilsoniano e sulla legittimità di un apparentamento di un teatro così sorprendentemente efficace con il movimento forse più rivoluzionario dell'avanguardia storica. In questo modo, si potrà stare più direttamente in rapporto con la ricerca di Wilson. Intanto ritengo, sia pure con l'aggiunta di un « neo », che il richiamo al surrealismo è sostenibile se si fa riferimento alla problematica del sogno e del suo risarcimento, ma non oltre. Negli spettacoli di Wilson è presente la deformazione che è cara al surrealismo e non c'è, coerentemente, alcuna retorica metafisicizzante. I recuperi oggi non sono più possibili e se in talune occasioni lo diventano, la originalità della traduzione nei termini nuovi richiede rigorosamente per se stessa uno studio esclusivo ed attento. Per cui, Wilson va visto e analizzato per lo specifico contri-

cato. Ci ha guadagnato quella spontaneità polareseca — quel piglio — che è anche un impegno — a dare di sé il meglio.

Luigi Lambro

3

Poeta lucinati

Se la pazzia può essere un fatto estraneo (astratto?) allora le definizioni cliniche e neurologiche non hanno più senso. Il dubbio resta l'unica soluzione possibile alla nostra precaria conoscenza: SI ho roto / e / col strazio, com'ecceplasma / più, ma le domeniche di forlivia, / il tempo. Tutto, motteti e strutto / per i furba/stri anco... "Scende / la calce misteriosa..." / (II, / disco di-strutto della nob-cinerea/nera) / La stanza di soggiorno e, oggi (orno) oggi / SI / l'anala ala / per quanto vivi - il mercolando della / nota / SI / SI / silenzio del tuoi (da XVII).

Di certo qui ci troviamo in pieno in un risolto (di a-ordine politico/linguistico. La confusione della mente ripolvera cadaveri, larve di farfalle morte,

pensieri mai pensati,
stati confusionali emo-
tivamente irrisolti sul
piano del vivere quoti-
diano: "Ora la chiesa
batte i colpi / senza fi-
ne: un "Vallum", fra-
tello / un Vallum / un
Vallum". (da XI).

Le poesie di Marcello
Landi (toscano, autore
di altri cinque libri di
poesia, pittore oltreché
poeta) sono come mac-
chie di colore, monco-
ni di quadri lasciati a
meta, deliri e ancora
deliri come sensi di
colpa / colpe che os-
sessionalmente lo in-
seguono.

Marcello Landi. *Le pie-
tre di Volterra*. Nuova-
edizioni Enrico Vallec-
chi, Firenze, 1974. pp.
34. L. 700.

La maledizione può an-
che essere quella di
prendere un treno e
andare via. E' come di-
re la fuga, e non si sa
bene se una fuga so-
ciale (imposta per /
dalla società) o una fu-
ga mentale personale
imposta dalla propria
(in)capacità. Tutto a
volte sfuma tra il rea-
le / la realtà e il po-
litico diventa indiet-
tardismo, il personale
diventa storia politica:
"Tutte le stelle sono
larve che aspettano /
prima bambini poi
fuochi che bruciano /
a piombo su uomini
stranieri che dormono
/ come stracci sul car-

buto che reca alla distruzione del tea-
tro come « norma » e alla sostituzio-
ne di essa non già di ulteriori norme
ma di un'utilizzazione di tecniche — le
più diverse — sottratte alla logica
della contestazione teatrale « integra-
ta » la quale appunto contesta più o
meno con una logica di sostituzione.

A differenza dell'avanguardia che
mira a spiazzare la teatralità ufficia-
le e la sua norma, organizzando un
limitato piano di presa del potere, e
si trasforma in una corrente istitu-
zionalizzata sotto il nome di speri-
mentazione, e a differenza del labo-
ratorio che evita accuratamente il
confronto con la società — per fortuna
esistono poi dei laboratori che
operano altrimenti — il lavoro di
Wilson procede alla conquista di una
materializzazione dell'incubo nella
rappresentazione che viola tanto il
naturalismo quanto il decorativismo
dell'informale, adoperando i mezzi più
poveri non per quello che riescono a
sostituire con la stilizzazione o con
l'allusione inventiva ma per ciò che
emanano se sottoposti ad una lenta e
minuziosa osservazione.

Il suo vero materiale è lo sgrena-
re del tempo e la percettibilità delle
sue frazioni che trasmettono al di là
della parola e al di là del suggerimen-
to visivo. Questo tempo, così rotto e
interrotto, così in bilico tra il sogno
e la realtà senza la paura di confon-
dere o di dare la precedenza dell'uno
sull'altro, così privo della magia fa-
cile ed ornamentale che piace parec-
chio ai cacciatori delle sensazioni
dell'occulto, si apre ad una decifra-



Di Carrà. Porto con pescherecci

zione della scissa contemporaneità in una somma di scene i cui confini sono sfumati, scene che non contengono nulla della rinuncia spesso sterile della teatralità ma che — al contrario — fanno della teatralità il luogo della ricomposizione non codificata e non codificabile. Wilson, in definitiva, nega la norma del teatro, ma non nega né il teatro né la teatralità; egli lavora non come un professionista della regia ma come un animatore che riflette sulle possibilità concrete offerte da un rapporto costante e diretto più che con un ambiente, e i suoi modelli culturali, con le spaccature del mondo attuale e i tentativi di rimarginare le ferite. Senza barare, senza risolvere.

Italo Moscati

ioni / sugli sfatati del sotterranei della stazione". (da Apocissi per Maria morta in manicomio).

Di certo il dubbio permane e la fuga è sempre lo stesso tema di perdita e di fine anche se la parola "fine" non s'incarna mai e tutto resta nel senso della immaginazione: "Il problema dell'affettività / è che piangi da trasferiti" (da Meditazioni). "Diserto la scuola che è mattafoglio / MICA LI CURATE COSÌ I PADRONI / Grige mura di Santa Maria della Pietà / senza / Se uno del Popolo Proletario cade, / pazzia è medicina d'elettrodi

letto-contenzione / La
testa contro il muro
vetroso della / vita tua
stabilita dagli altri, /
in ginocchio a chiedere
perdono / perché in
tempo di non-pace sen-
za pane / t'innamori
del cibo marmoscello di
tua padre", (da Tremo-
lano i pioppi). Il trans-
fert il complesso di
Edipo l'incesto il disa-
glio psicologico restano
in fondo i cardini di
questa auto-storia poe-
tica.

Vladimiro Rinaldi, Ci-
miniere di Helsinki, Ba-
selli editore, Roma
1974, pp. 84, L. 2.000.

Siamo di certo in un
tempo di falsi miti
(Brecht), ma anche di
falsi problemi di fal-

I DIALOGHI DI BALISTRERI

Un dialogo costante ed ininterrotto
con gli oggetti di una realtà visionata
dalla memoria, è la nota caratteristica
della pittura di Angelino Balistreri.

A colloquio con la « sua » realtà,
Balistreri compie, una volta che l'ab-
bia trasposta nel quadro, una opera-
zione che è insieme di coscienza rea-
listica e di apprendimento del proprio
mondo interiore. Infatti la « sua » è
una realtà selezionata con cura dal
mondo della realtà naturale, ma al





Balistreri, *Passaggio*

tempo stesso il pittore ne dispone gli elementi secondo un rigoroso ordine intellettuale, in funzione di un'organizzazione della visione, che rispecchia gli orientamenti del proprio universo estetico e morale.

A questo punto conviene dire che le scelte semantiche e l'apparato linguistico che Balistreri predispone nei suoi quadri, non sono frutto soltanto di una sterile utopia estetizzante, ma rispecchiano un preciso desiderio del suo spirito, che è quello di inserirsi nel processo dell'arte moderna, come artista che si renda intimamente partecipe della cultura del suo tempo.

Da una drammatica partecipazione al bisogno — che è proprio dei nostri tempi — di smantellare, rivedere e se occorra rivoluzionare la realtà tradizionalmente costituita, nasce infatti il meditato arcaismo della pittura di Balistreri. La quale ci ripropone tra l'altro, trasfigurati e rielaborati dalle distanze mnemoniche, alcuni stiliemi che gli vengono dal substrato sardo-arcaico che è in lui.

Dunque un acuto sentimento del

se coscienza e di falsi complessi di colpa e colpevolizzazione. Dal nulla di certo non emerge che nulla è il nichilismo totale il "tutto perso", la delusione, a volte, non sono altro che false reazioni/reazioni, che pur nascendo da un'autentica delusione personale finiscono sempre per dar corda agli adepti della più nera reazione.

"Altri ricordi / finché non ce ne saremo completamente liberati / ... Il problema — crudo — è di studiare economia / di studiare attentamente cause e effetti / ... la poesia è funzionale al sistema / serve a giustificare le crisi, accessorie / la masturbazione esistenziale utile / alle nevrosi del neo-intellettuale di sinistra / ... Mi riesce più difficile finire una poesia", (da *Nel buio delle sei di pomeriggio*).

La poesia di Fabrizio Bianchi saomiglia un po' in fondo, a certe disquisizioni adolescenziali di talenti uomini politici dell'inizio del Novecento, che vedevano il futuro come una specie di imbuio volto all'indietro e che all'apparire di un Mussolini tutto fiero nel suo abito da festa gridavano esultanti "al salvatore". Con questo non voglio certo snidare

Il valore della poetica di Fabrizio Bianchi, il mio è solo un presentimento da proletario piccolo borghese.

Fabrizio Bianchi. *Appunti per una demitizzazione dell'eroe ed altri masochismi*, Selezione, Bologna 1979. L. 1.500.

Silvia Batisti



Balistreri, *Composizione*

tempo — quale artista partecipe di una cultura impegnata e attualizzata — è leggibile nelle opere suggestive di Angelino Balistreri: un pittore severamente impegnato nella sua professione artistica, così come altrettanto lo è stato da uomo, militando attivamente nelle file della Resistenza.

Il risultato estetico — che per essere lungamente meditato, acquista i segni di una personalità inconfondibile — Balistreri lo raggiunge quando, nei suoi dipinti che tanto ci colpiscono anche istintivamente, si scorge più agevolmente quel mirabile equilibrio tra visione interiore e ordine mentale e tra sensibilità e intelletto.

Da questo punto di vista, una classicità della pittura di Balistreri è opinabile, proprio dal fatto che egli si propone, di risalire la corrente dispersiva che viene dalla realtà tout court, per addvenire ad un ordine spirituale delle cose, che è ritmo e armonia impressi dall'uomo, in quanto essere anche socialmente e civilmente impegnato.

Sandra Giannattasio



LA CULTURAL-QUESTIONE E LE STRETTURE O(R)RIFIZIALI

E' l'ora delle « restrizioni », dei restringimenti, delle stretture, dei nodi strettici e sensorici, ecc. Gli editori rispondono: ahialà! questo libro è troppo lungo, troppe pagine... poca è la carta, e costa la posta... voi capite... e poi è illeggibile... ecc. Poi rilanciano, dopo la *Storyteller*, il romanzo-lumara di 1200 pagine di Stefano D'Amante nome, se no, cono-

scere la regola: « parla male di me ma parla di me », la pubblicità negativa funziona come quella positiva — dicono i *picci* — agenti americani che se ne benintendono — le critiche negative all'innaturamento hanno fatto il gioco editoriale, come unque!, e subito dopo il monumentomanzo delle 3P. tirava pagine... E come per i figli:

per l'Anno Uno del Rossellino tante centinaia di milioni quanti ne avrebbero per fare sei film dello stesso sforzo reale; per i romanzi-fumanti dei consacramentati, si trova carta e spazio e tutulicuto. Gli altri scrivano *povertà*, raccontotranzi, romanzacconti, come beevi e facili, di rapida lettura esecolabile col tachistoscopo. Escopo così anche

libri di sessantacinque pagine spacciati come romanzi, e una novantina di cartelle dattiloscritte vengono a costare, stampate, due-milacinquecento lire (fate il conto quanto pagate a occhiata), ci sono libri, sugli scaffali e sui banchi delle librerie, che ti sfuggono dalle mani tanto sono esili, impalpabili.

Ma anche tutto si restringe, anche gli orifizi per aghi e cannucci e fallografie. Le riviste diminuiscono il numero delle pagine, e non tutte, certo, per necessità economiche imprescindibili (come la nostra, che combatte contro questa logica restrizionistica con tutte le sue forze). Tutti stringono i buchi, anche quelli delle cinture di oscura castità mentale, e si difendono contro la neo-criminalità degli pseudocriminanti che vorrebbero chiudere anche gli spazi aperti fra le cimate ancora.

Ma non si cede, anzi. Le recensioni fanno ridere, hanno l'effetto opposto, le idee accelerate la loro circolazione, anzi sbeffaggiano l'incanto pubblicitario. Non che non si debba prenderlo sul serio. Ma per altre ragioni. Per la nostra impazienza di cui vanno abusando i proprietari dei mezzi di produzione del pensiero pubblico e privato da pubblicizzare, pubblicare, socializzare. La battaglia per la cultura non è più soltanto battaglia della cultura. Le lotte delle classi non si combattono più soltanto sul terreno delle fabbriche e della macroeconomia. La cultura è spazio di conflitti sociali. I grandi partiti popolari dedicano i loro comitati centrali alla « questione culturale » come un tempo la dedicavano alla « questione meridionale ». E infatti la mente, la coscienza degli uomini, è spa-

zio della dialettica tra sottosviluppanti e sovravviluppanti, nelle confusioni (scusati K'ung Fu-Tzu, « K'ung maestro », ma ormai sei un confuciano storico) delle fungibilità postcolonialistiche. Tutto ricomincia, tutto è nuovo. Il tempo della fine non è la fine della storia, è l'agonia dell'artificio, è la risurrezione dei possificanti: anche la ragione ha le sue irraggioni. Anzi, solo la ragione può permettersi certe sue audaci utopie cronofaniche. L'irrigione non ha le sue ragioni. Il neg-romanzo è neg-romantico: il romanticismo nero dei catastrofomasti è pari alla stasi mentale dei visioni, i televisionari accesi dall'etere o dal cavo. E dunque contro i restringimenti, aprite anche il tredicesimo orifizio: scrivere l'arte della morte dell'arte servile.

Il consigliere letterario segreto

CARTE
SEGRETE
di Poesia
l
chiamiamola
anche...
Poetichiamo-
machia
o come vorrete.

Gianni Toti
e chiamiamola
POEMETANOIA

Carte Segrete

Per es.:
una rivista
esemplare:
peccato
soltanto
quadrimestrale...

ES. 2

quadrimestrale
Napoli

Antonio
Leonetti

DA ANDREA
CONTADINA
A TORINO
OPERATA

Argalia

Un ottantenne
amico
di Gianni
più giovane
di tutti gli
pseudo-
gramsciotti
che
imperversano
il più pensiero...

Gina di Janot

ANALISI N. 1

Cappelli

un elettrante
poetico che si
parla sotto e a
diverso
ingustare
cambiando
marce
di letenza e
accelerando il
passato verso
il futuro...

e quando
il processo
al cinema
del processo
che non fa
il processo
al cinema?

Renzo Renzi

IL PROCESSO
MURRI

Cappelli

fra i disegni
di Sartori e
l'empirismo
riciclator
rimortiscenze
remortival
festival
tanatologie
mode di
produzione

IL REVIVAL

Mazzotta

Il consigliere letterario segreto

Cento scritti sconosciuti:
"La verità è
la tattica della
rivoluzione
proletaria..."
D'accordo: e la
strategia?

Antonio
Gramsci

PER
LA VERITÀ

Editori Riuniti

o
Intellettuale
& Marxismo
o

Romano
Luperini

MARXISMO
& Intelletuali

Marsilio

LETTERA

University
College
Cardiff

ricevuta
la copia n. 105
delle 170+10
stampate e
spedite a
corrisponden-
sabili
di tutto il mondo:
come
rispondere?

Renato Serra

LE LETTERE

Longanesi

con frammenti
inediti dopo
più di mezzo
secolo:
Lettere
"scoperte"
oppure
"segrete"...

Domenico Cara
e
Alberto Capri
assicurano che
nei "misteri"
"gandiani"
(V.S. come?)
ci sono
rivoluzioni...

V. S. Gandia

La 22^a
rivoluzione
solare

Laboratorio
delle Arti

un libro
di composizioni
scritte a mani
da un gruppo
di giovani
lavoratori e
studenti che
vivono a Milano.
Rispondere alla
domanda del
titolo.

HAI ELMI
NELLA TUA
BORSA
SPORCA?

Ed. Creativa
Pordenone

Il consigliere letterario segreto

Gino Galli

POLITIKAI
RAJZ

Budapest

Un libro e
una mostra
del satirico
disegnatore
de "L'UNITA"
e "RINASCITA"
insaturabile!

PER
LA CRITICA

a cura
di Gianni Scalia
e tanti altri

già al n. 56:
la rivista
bolog-
no-universale
continua a
delinare le
prim'ultime
"figure del
presupposto..."

Armando
Baldurno
e Cesare
De Michelis
preparano così
STUDI
QUEMILE-
SCHI...

Studi
Novecenteschi

Marsilio

Il periodico di
Mauro Miccinesi
al suo 55°
numero:
"narratori a
confronto",
intervista
di Gianni Toti...

UOMINI
E LIBRI

n. 31
Elio-Emme

Giuseppe
Rosato

ARS
ORATORIA

I Testi-Lacaita

"...e il virilismo
è morto..."
(pag. 507)
"...giovà, cortò,
parlare
del futuro..."
(pag. 54)
— no?"

Francesco
Tentori

CORRI-
SPONENZE
IN UNA
STANZA

I Testi-Lacaita

Un'ipotesi:
italianista
terrista
comista:
una stanza
poetica
vasta...

Lo sconsigliere cinematografico segreto

Miklós Jancsó

ELEKTRA,
SZERELMEN

Budapest

adesso "Elektra, amore mio"
da un dramma
di László Gyurkó
rappresentato
al Venticinquantesimo Teatro
a Budapest:
La lotta dei giustizieri è eterna...
Eterna? Speriamo di no!

András Kovács

A OCCHIE BENDATI

Budapest

"Di soltanto sì, sì, no, no:
tutto il resto è del diavolo..."
Dopo aver battuto la testa ne
"I MURI" Kovács strappa
la benda a un prete in crisi:
"di quale chiesa? di tutte? anche
della non-chiesa?"

Gyula Maar

ALLA FINE

Budapest

La malinconica
situazione esistenziale
dei "rivoluzionari professionali"
in partenza:
un'analisi triste,
unilaterale e interessante
comunque (già comunque)

Károly Csóori

LA NEVICATA

Budapest

da un racconto giapponese
una incongrua analogia
prestigiosamente filmata:
il cinema ungherese si avvicina
a una svolta?

Lo sconsigliere cinematografico segreto

Luchino Visconti

RITRATTO
DI FAMIGLIA
IN UN INTERNO

Italo-Rusconologia

RUSCONOGRAFIA

ovvero
autoritratto
con
te
alla
stazione

Roberto Rossellini

ANNO UNO

Italo-loggia

UN ANNO
SOTTILEZZO
UN NUMERO
IMMAGINARIO

UN EX-CINEMA
UN POST FILM

Luigi Di Gianni

IL TEMPO
DELLA FINE

Italo-loggia

... a la fine del tempo
che non verrà
un catastrofismo
di bianco e grigio
un oscuro splendore...

Gianni Toti

e di Shadi e dei sicari

SULLE VIE
DI DAMASCO

Italo-loggia

Dopo la "Cannes d'inverno"
e il Festival di Cartagine
continuano proiezioni, dibattiti
nei piccoli del cinema e
nei cinematomi (etc.) di tutt'altra
con quella partecipazione
critico-creativa
che nessuno provoca o stimola
nel GHETTONE del mese/lune...

Lo sconsigliere cinematografico segreto

Toni De Gregorio

**VIAGGIO
NELLA VERTIGINE**

Italoleggio

L'EVERTIGINE
DIVERTIGINOSA
DELLA CONVERTIGINALE
INVERTIGINANTE etc.
RIVISIONARIA STORICA
INCOMPROMISSIONE
CATASTROFILMICA
(vedere subito e rivedere)

Robert Altman

CALIFORNIA POKER

Stati Uniti

e si chiamava
"California Spile"
un gioco terrificato:
chi vince è fuori-di-se:
l'America vince perdendosi
e perde perché non si vince
né si co-vince...

Peter Bacsó

IL BARBIERE RASATO

Ungheria

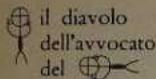
e si chiamava:
"Acqua bollente sul capo!"
poi fermate lo psittico-diverso
neo-Bouvard (o Pecuchet)
fascistizzabile
invece così
sembra una farsa

Ettore Scola

**C'ERAVAMO
TANTO AMATI...**

Italia

Dopo "Come eravamo"
il controfilm...
ma
chi voleva cambiare il mondo
e invece è stato cambiato?



SE LA VERITA'
E' LA TATTICA
DEL FUTURARIATO...
QUAL E' LA STRATEGIA
DELLA GRAMSCIENZA¹

1
e il phalloficante la phalloficanza
il phalloficato la praticottale
la phallopsofica cosmagonia
e tu che cosa ne taci fallito phalloides?
la moda del phallo della moda
è la sua « moda di produzione » ...

2
e tunc dumque o domentre
mette in scena
mette in pagina
mette a punto
mette a morte

mette in abisso
mette in vita
mette in messa
mette in libro
smette

3
ma poi sceneggia e
Donna dice l'amasia
di Bernabò fornisce
frumento alla Serenissima
e Bragadino provvede
alle biade di Filipo
de Gluxiano

a la bisca
viscontea che striscia
fra idiotas crudelos
abietos viros infames
et homicidas et
prostitutas inter
quas erat una Dea Amoris
videlicet Donnina
quam una cum sorore
sua et ambas sorores
in concubinas publice
et notorie detinebat

(non ricevevano ambascerie
nisi in loco lupanaris)

ah Donna Donnina
qui non strisciare
su questa pagina
ritratta senza famiglia
in un esterno

4
[dice io sono
un deviatore dice

tutta la vita ho
deviato treni



Un disegno
di Paul Wenz
poeta berlinese
• per il diavolo
dell'avvocato •

dice e tace
deviandosi)

5
me lo compri chiedeva non glielo compravo
lo smemorabile figlio così avrò anch'io diceva
memorizzazione duecentoventi milioni di
caratteri novocento righe al minuto centotrentasei
caratteri che carattere avrò padre perorava (io non ho figli)
con seicento SK/minuto di ottanta velocità di lettura
centoventotto-Kappa capacità memoria centrale
parlerò cobolfortranaegolassembler multipro
grammato mi avrai saprò tutto

il tuo silenzio assordante
glielo comprai
l'Infini-Data
elettropensò si spese
non lo riaccendo smemoro

6
libido di mortido allora
illibidisce la mortitudine
allibito qui illeggo
mortidità il tuo nome è
non dirlo non tacerlo
libido è il volto del silenzio
e i mortitudinari arrivano soli
ammortidisciti dunque se
libellidinoso non restare
vuoi e immortidale

7
poi che un giorno
« cadde un masso di realtà »
sulla pagina e calamitava
caotiche molecole umane

la neghentropia era palese
quanto il vecchio disordine
e la giornale archeoillugia

i corsivi intristivano sulle pagine
dei corrieri delle notti:
imperversò il silenzio
fra le rovine di carta
e le parole in pezzi
la realtà il masso restava
un ambasciatore rosso
viaggiava sul pianeta:
lo spettro con le credenziali...

(per un corsivo di Gramsci
• Morgari in Russia • - 1917)

8
se « la verità è la tattica
della nostra rivoluzione »
zio Antonio mia gramscienza spiegami
qual è la strategia
per me lo sai (dico a me)
è l'u-u-poiesia
(utechnia se pre
ferisci)

9
se ne sta andando a brandelli
i moncherini infatti infetti sempre più piccoli
le gambe a mezza coscia gli taglieranno
il

e il braccio sinistro

appuramente

João dei Lebbrosi dice che mentre il corpo
più piccolo gli fanno la mente più vasta
dice con la ruca voce senza oral cavo
tonsille palato distrutti dalla zaraoth
o microbacterium leprae

e pure

hanno volti leonini - facies
leonina — e i fori beasti
beati li fanno gli agenti patogeni
di Hansen

scrive con un bastoncino

legato fra quel che gli rimane
dell'indice e del medio sulla per scrivere
dalle parti di Be(t)lem Brasil

(e non puoi che scrivere agli amici
dell' « aiuto alla chiesa che soffre »
roma via crescenzo 43 ridendo
dell'altra lebbra di quella degli appunto
amici dei nemici...)

10

all'ospedale di La Roche-sur-Yon è de
ceduta-fedata Florelle all'era Odette
Rousseau di Sables d'Olonne che Jean Flor
chiamò Florelle per il Bataclan
e l'Eldorado insomma è morta Gigolette
« le coeur incognito » la donna improvvisa
nuda sotto la pelle
piccola la pell(ep)ic(c)ola in pellicciola
di visione

in un piccolo naturalmente
caffè sulle sabbie olonesi moriva ritirata
finché la ritirarono dal mondo
e tutti ricordarono Florelle
nella rubrica del cineterio

11

il futurarmato nella bottega del
l'omoantropo è più solo del
passo a passo mi fermo qui a del
genitivo genitale generale io sono del
il futurario insomma il del

diavolo dell'avvocato del
e p.c.c.



gianni totì.

L. 1500

1975

THE
STEELE

THE
CANAL

25



siano operanti solo alcuni clichés del mistero si rivela il nascente una parte del film fondetrico dall'atro di aggraffa e fiala deriva una del meraviglioso, nella quale può la volontà sperimentalistica di Gouzena, inteso come lanterna magica visibile con i suoi tocchi quel « mite parole, soltanto evocato.



La scoperta
della prima ediz.
dei Colloqui

Più volte, nel corso della vicenda, si vede la mano dalle possibilità tecniche terminate, in funzione di esse, i procedimenti con le spartizioni e appertazioni

anche, se il cinema può
se di sfruttare tale pos-
sibile al racconto infantile
» — cioè meno credi-
mentalistico, ma non per-
tutto che accade sotto gli
valieri la grandezza del
simulacri misticheggianti:
ra, è un vero taumatur-
e all'esperimento espres-
sivo al cinema solo un pro-
ble, infatti, permesso di
l'apparecchiature ».

« opera « uzi » assolo
assoluta, e in tal sup-
e paritiche letterarie, nel
— di Dante, Petrarca e
chiave a una parodia del
aralle, il San Francesco
entalistica, già « antico »,
anza che Gozzano ricer-
ri ideali che egli stesso,
a rendere « nauseosi »
e contemporaneo ad altre
ero al vero. *Al di là di*
inhabitant, alla lettera al-
ppunto a *Le farfalle*. E'
ti si fanno le suggestioni
a ci sembra fondamentale
Francesco nel misticismo.

misticheggianti rientrava
ma riproduzione naturali-
ero un abbellito, costò di
« diventi « storia », che
no a base del cinema, cen-

si sono operanti solo alcuni di questi figurativi: molto più vitale

del tutto passivo, cioè il soggetto che viene

di

le

vi

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

le

non è. C'era dipinto che parlava perché, se il cinema può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

non può

TIFFEN Color Control Patches

Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3Color Black

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

TIFFEN Gray Scale

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

dero la mano dalle possibilità tecniche del cinema fino a de-
terminare, in funzione di esse, i procedimenti narrativi: essi:
122: stiamo così a sparizioni e apparizioni improvvisate, a trasforma-

una « dell'oggetto, occorre che l'oggetto sia abbellito, così di
essere « naturale », che la « natura » diventi « storia », che
anche i frammenti di realtà, che sono a base del cinema, cos-

siano operanti solo alcuni clubbs figurativi molto più vitali



cedere la mano dalle possibilità tecniche del cinema fino a determinare, in funzione di esse, i procedimenti narrativi: assistiamo così a spazzazioni e apparizioni improvvise, a trasforma-

enti, a Cristoforo che parlavo perché, se il cinema può

© 1996, Tiffen Company, 2007

genio:	White	3/Color	Black
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			
10			
11			
12			
13			
14			
15			
16			
17			
18			
19			
20			
21			
22			
23			
24			
25			
26			
27			
28			
29			
30			
31			
32			
33			
34			
35			
36			
37			
38			
39			
40			
41			
42			
43			
44			
45			
46			
47			
48			
49			
50			
51			
52			
53			
54			
55			
56			
57			
58			
59			
60			
61			
62			
63			
64			
65			
66			
67			
68			
69			
70			
71			
72			
73			
74			
75			
76			
77			
78			
79			
80			
81			
82			
83			
84			
85			
86			
87			
88			
89			
90			
91			
92			
93			
94			
95			
96			
97			
98			
99			
100			

... 259010.
... in tal sen-
... tanto, presa in quanta riceve
... si acciabile a *Le farfalle*, singolare partito letterario, nel
... quale l'utilizzo — a volte parodico — di Dante, Petrarca e
... i discendenti del Settecento non conduce a una parodia del
... di discendenti del Settecento. E come *Le farfalle*, il San-Francisco

sica dell'oggetto occorre che l'oggetto sia abbellito, cessi di essere « narrabile », che la « natura » diventi « storia », che anche i frammenti di realtà, che sono a base del cinema, ces-