

CARTE 29 SEGRETE

STRADONE
RUSSO
IL LOTTO
RINALDI
ANNONI
CONTE
RANALDI
SCANDURRA
GRECO
CIMA' TI
ALMAGNO
D'ERCOLI
CUCCARO
AVILA

RECITAL

UN RACCONTO TEOLOGICO di Virgilio FANTUZZI

Mariano José de LARRA

OSO-COCCO

Jacquelin RISSET

presentato da
COSIMO

DÖPLICHER
CAUDORI
JAVARONE
PEDULLA
MANCINO
ALVAREZ
SASTRE
CREMONA
MARRA

*modi di
lettura
scrittura
(e)*
produzione
di
GRAMSCI

ORTISTA

UN SAGGIO di
Joseph BYA e
Jean Marie PIERRE

TESTEATRO
di Gilberto FINZI

LE inSENSATE

A LISBOA di Evgheni EVTUSCENKO di GIULIANA MORANDINI

LUGLIO SETTEMBRE 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'Aracoeli, 6
00196 ROMA - Tel. 67.90.146

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: **Piazza d'Aracoeli, 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**.

Impaginazione: **Stefano Maffei**

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 1965.

Spedizione in abbonamento postale Gruppo IV — Stampa
T. E. R. - Roma — Direttore responsabile: **Marina Javarone**



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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

p

CARTE SEGRETE DI POESIA

p

FINALISTA AL PREMIO VIAREGGIO

l'ultimo libro di poesia di **Gianni TOTI**

CHIAMIAMOLA POEMETÀNOIA

...un continuo straniamento critico, una lucida dialettica. Nella giungla del linguaggio Toti penetra con una bravura tanto spericolata quanto regolata duramente nella sua sapienza inventiva, in un gioco di dentro-fuori di straordinaria libertà. Toti agisce i linguaggi magistralmente, da materialista, facendo esplodere il vecchio che li paralizza.

Mario LUNETTA - « L'Unità »

...fra i poeti italiani « nuovi », Toti è probabilmente quello che meglio e con maggiore coerenza di altri ha saputo affrontare la difficile strada di una poesia in cui i valori linguistici e la ricerca espressiva coesistono con le concrete urgenze... scardinando la lingua banalizzata, con lucida intelligenza e una forte carica di ironia... ai limiti estremi della deflagrazione...

Francesco Paolo MEMMO - « Paese Sera »

Poesia contro corrente, che crede alla funzione del linguaggio come fine. Una eccezionale abilità linguistica... politica e impegno si annidano nel campo del più ostico linguaggio, nel pieno senno del « totilinguismo ».

Gilberto FINZI - « Giorni - Vie Nuove »

...una tempesta verbale scatenata... una virulenta e aggressiva carica di rifiuto... sventaglia interi caricatori di lemmi in direzione di un rovesciamento violento dei valori... Una battaglia con le parole... dissoluzioni e circuiti cosmici, futuriose nevastanti esistenziali, bagliori e insofferenze della coscienza critica... Un discorso di aspro sdegnato altissimo livello civile.

Andrea GENOVESE - « Uomini e libri »

IL TESTO POETICO DEL 1975: un flusso di trasgressioni in versi... un affascinante superiore gioco... L'operazione di Toti è, alla fonte della violenza simbolica (sul linguaggio), quella politica della rivoluzione, della fusione poeticopolitica.

Alberto CAPPI - « La Gazzetta di Mantova »

CARTE SEGRETE

Anno IX — LUGLIO - SETTEMBRE 1975 — n. 29

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Edizioni di Carte Segrete

Vice Direttore GIANNI TOTI

Carte segrete

JOSEPH BYA, JEAN MARIE PIEMME: Un seggio su Gramsci, 19

EMILIO GRECO: Una poesia, 54

MARIANO JOSE' DE LARRA: Una pianta nuova: el faccioso, 57

COSIMO ORTEGA: Testro degli organi (presentato da Jacqueline Bisset), 61

GILBERTO FINZI: Testatro « L'anti-sole », 75

Sulle tracce di Massimo Amaro: « Cose gorkiane » appena dissegrete in casa Apres a Capri, 93

GIULIANA MORANDINI: Le insensate, 101

RITA MARRA: Poesie, 121

ALBERTO BEVILACQUA: I silenzi lunari di Vanni Rinaldi, 123

VIRGILIO FANTUZZI: Il santuario era vuoto (un racconto teologico), 129

CARLOS ALVAREZ CRUZ, ALFONSO SASTRE: Poesie dal carcere, 138

ANTONINO CREMONA: Il ricorso di Franco Ghesulfo, 140

EVGHENI EYTUSCENKO: Recital a Ljubov, 150

FRANCO MIELE: Le città e le periferie di Paolo Russo, 153

Circografia di Giovanni Stradone di Domenico Javarone, 8

Carte scoperte

La rivelazione ecologica di Annoni di Romeo Lucchese.	163
Ancora su Vito Rivelle di Paola de Paola, e Walter Pedulla	163
Le tempere di Cuccaro di Domenico Javarone	169
Recensione doppia a proposito di « CHIAMIAMOLA POEMETETANOA » di Fabio Doplicher e Giancarlo Calidori	171
Contenuti e linguaggio in Pino Conte di Domenico Javarone	172
La pittura fantastica di Novello Bruscoli di Giuliano Serafini	174
Una domanda a Pietro Cimatti	175
Quel maggio del '98 di Giuliana Morendini	177
Mode « Retro » a Parigi di Claudio Scorratti	180
I saggi critici di Gianfranco Cortini di Fabio Doplicher	184
La costante « Antropologica » di Manlio D'Ercoli di Guido Montana	185
Il gran custode delle Terre grasse di Mispia di Paola de Paola	188
Un Tórløes immaturo per troppa maturità di Claudio Scorratti	188
Nuove donne di Moravia di G. G.	191
Da Zanzotto a Ruffato: la « linea veneta » è in ascesa. « POESCIENZA » di Leonardo Mancino	193
La narrativa critica di Jean Pierre Faye di F.D.	193
Poesie di Antonina M. Corsaro di P.d.P.	196
Il cinema nero (o quasi) di Umberto Rossi	199
La pittura di Pasido Scandurra di Sergio Rossi	199
Libridine: L'exorcynusorchista	203
Il consigliere letterario segreto	207
Lo sconsigliere cinematografico segreto	210
Il diavolo dell'avvocato di Gianni Teti	213

Illustrazioni

STRADONE, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18

REZZATO LOTTO, 33, 35, 37, 40, 47, 52

GRECO, 55

ALMAGNO, 115

RINALDI, 123, 124, 125, 126, 127

PAOLO RUSSO, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159

ANNONI, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169

CUCCARO, 170

CONTE, 173

BRUSCOLI, 175

CIMATTI, 176, 179

RANALDI, 183

D'ERCOLI, 186, 187, 189

SCANDURRA, 199, 200, 201

AVILA, 203, 204, 205

CIRCOGRAFIA

di

Giovanni STRADONE



Giovanni Stradone: I vitelloni - Lito dalla cartella - Omaggio a Fellini - 9



Accanto a pagine pittoriche memorabili, che lo collocano fra i nostri più suggestivi artisti contemporanei, Giovanni Stradone ha espresso in una cospicua produzione grafica, quella parte di sè — affatto marginale — che meglio gli consentiva di premere il grilletto di una fantasia arguta e acuta, farnambolesca e amara, pungente per freschi e antichi sarcasmi.





Una presa diretta, un gioco di prestigio tra il vero e il grottesco, il reale e il surreale, che avanza a tratti rapidi — pochi colpi di bisturi — per identificare, sezionare, ri-pilogare, le tensioni di un mondo carico di dilemmi e contraddizioni. Ma pur sempre conteso, sfidato — si noti ad esempio: il pugile che si batte con la sua ombra — qui il



L'equilibrista





Ciclista

segno si fa crudele, tagliente, la polemica cede allo sberleffo. Fin dal lontano '38, Stradone è stato tentato dal tema del « circo » nel quale appunto, egli si sente — direi — quasi comicamente coinvolto, sdoppiando le immagini, non sai se al limite della vita o dello scherzo. Una incognita insomma. Una carica ambigua di umori che il faunESCO e il clownESCO, ti porge e sottrae il puro sollazzo graffiato sull'arena di un foglio bianco.

La sequenza del circo, nella sua interezza, Stradone l'ha definita nel '56. E' una cartellata di note capricciose, di rarefatte cadenze, un balletto che da un lato sembra strizzi l'occhio anche al fumetto. Poi ti accorgi che morde, sbrana senza riguardi gli ameni discutibili risvolti del nostro tempo.



Biografia

Giovanni Stradone, nato a Nola, ha sempre vissuto, studiato e operato a Roma. E' considerato, sin dal '42, il capo del "neo-espressionismo" venuto a conclusione di una specifica corrente della "scuola romana", quella di Scipione e Malai.

Stradone anticipa in Italia l'informale in senso però figurativo. Dopo di lui nasce la "nuova figurazione". A questa livida e drammatica produzione di Stradone, si affianca quella caratteristica dei suoi "capricci", che sono umori, satirici, polemici sul costume odierno. Tale contenuto hanno, molto spesso, i suoi disegni, i suoi quadri, le sue acqueforti, le sue litografie.

Ha scritto di Stradone il critico Virginio Guzzi: "a partire dal 1930 si comincia a delineare la sua personalità. Il suo segno, inizialmente asciutto (senza dubbi poetici) assume progressivamente una forma più movimentata, più aperta, perfluire di quel neo-espressionismo che costituirà uno dei traguardi della scuola romana.



MU.



Mentre altri pittori si orientano a loro modo ispirandosi alla decadenza romantica di Schopenhauer, o esasperano il loro "máximo", o si affermano attraverso l'impegno diretto del realismo, o attraverso lo strutturalismo di Cézanne e di Picasso, Stradone si dirige rapidamente (vedete ad esempio i suoi *tipos "colosies"*) verso una interpretazione della realtà come residuo informale. La ricerca della tonalità si assolve ad una continua mobilità dei segni trascritti su una materia molle. E' così che il pittore, anticipando dei particolari stati d'animo, denuncia lo svanimento d'una concezione stabile e certa della realtà: esalta uno stato di allucinazione, una visione fantomatica, trasvolando il presente e il passato, verso un identico destino e verso la medesima distrazione, riducendo le apparenze a dei chiarari fugitivi ed ambigui. I suoi monumenti sono delle rovine, i suoi uomini degli spettri, l'immagine diventa un cumulo barocco di frammenti.



Spiegazione

Un saggio di

Joseph BYA e Jean-Marie PIEMME

MODI DI LETTURA
MODI DI SCRITTURA
MODI DI (RI)PRODUZIONE
DI GRAMSCI

COMINCIA IL GRANDE DIBATTITO SULL'EUROPEIZZAZIONE DEL PENSIERO DI ANTONIO GRAMSCI NELLA SECONDA FASE DELLA RIVOLUZIONE DEMOCRATICA E ANTIFASCISTA CONTINENTALE

Il nuovo Gramscibile

Con questo saggio di Bya-Piemme, studiosi franco-belgi e autori di ricerche esemplari (pubblicate tra l'altro in « Le discours social », cioè nei Cahiers de l'Institut de littérature et de techniques artistiques de Namur », di Liegi), trasportiamo da un pluriverso all'altro del discorso un contributo particolarmente interessante oggi che l'edizione critica-filologica dei « quaderni di Gramsci » (« les cahiers gramscien »?) apre nuove « letture » del suo pensiero. Bya-Piemme non avevano ancora 19

avuto fra le mani l'edizione gerratamiana, evidentemente, quando hanno elaborato questa loro complessa e retorica « pratica lettorica », ma proprio in ciò sta l'interesse della fase di passaggio da materiali organizzati in un modo e materiali ri-assunti in quanto tali. Siamo entrati nella seconda fase della « gramscienza », e ogni contributo sulla « *société de l'écriture* » ideologica organica è più che utile: provocatorio quanto non basta mai. Il restauro linguistico del « *gramsciabile* » non comporta soltanto tutte le « *letture* » possibili (anche quella iperideologizzata post-althusseriana che chiamerei « *la lettura del taglio* », o « *la coupure de la lecture* », con tutte le conseguenze e le inconseguenze), ma ogni altro rischioso approccio. Questo di Bya-Piemme è giustamente rischioso, e non possiamo dire di dividerne tutte le implicazioni — il carattere ideologico non propriamente « organico » della « *lettura del taglio della lettura* » è a volte evidente — ma l'approssimazione è reale e positiva. La marcia di avvicinamento a un « *secondo Gramsci* » più complesso del primo (e tale che esige da ogni lettore una sua nuova edizione post-critica, un nuovo raggruppamento e riorganizzazione di materiali) è cominciata, e Bya e Piemme hanno fatto un buon tratto di cammino. Sia a noi lavorare su questa strada, ben gramscienti!.

Le foto che illustrano il testo si riferiscono a Giulia, Tatiana, Eugenia Schucht nella realtà del loro « volto storico » e nella interpretazione che tre brave attrici italiane (Valeria Sabel, Victoria Zinny e Annalisa Fierro) ne hanno tentata in « *Nonostante Gramsci* », una discutibile — e discussa — « operazione » teatrale femminista del Collettivo della Maddalena (Cambria, Di Nola, Guasti, Leone, Pansa). Claudio Carisoli ha pure tentato la « *figura di Gramsci* », con la « *lettura* » parallela di Claudia Rittore. Sia pure superficiale e pre-confutata la facile tesi « *riduttivistica* » del lavoro, appassionata e toccante — si deve testimoniare — l'approssimazione delle gramaciase gramacismaniche.

LE TRE SORELLE A MOSCA



Eugenia
Schucht



Schucht
Tatiana



Giulia Schucht



In piedi Valeria Sabel (Fatiana),
a sinistra Annalisa Fierro (Giulia),
a destra Victoria Zinny (Eugenia)

"A differenza di una scienza, un'ideologia è al tempo stesso teoricamente chiusa e politicamente flessibile e adattabile".

Louis Althusser, *Lire Le Capital*, I

"Identità di termini non significa identità di concetti".

Antonio Gramsci, *Il Materialismo Storico*.

"Una teoria è 'rivoluzionaria' nella misura in cui è elemento cosciente di separazione e di distinzione tra due campi, nella misura in cui è una vetta inaccessibile al campo nemico".

Antonio Gramsci, *Il Materialismo Storico*.

C'è oggi, in Italia, una « lettura viva » di Gramsci, una lettura che fa dell'opera uno strumento d'intervento immediato sulla scena politica: l'opera sua « parla » e agisce. La morte dà significato e il testo « rinasce » come parola, come discorso-guida: ricordi, manifestazioni, etc. Opera-presenza: fuga dal politico del testo attraverso la politica delle opere, attraverso l'ideologia politica, in una parola attraverso la politica.

Gramsci polemista: ricaduta fatale. Riduzione accidentale, attraverso una lettura un po' miope e affrettata, del testo gramsciano, a una dimensione che egli voleva saliente, certo, ma per necessità: la sua dimensione offensiva. Si sa come bisogna essere prudenti a questo proposito: lo statuto polemico dell'opera è storicamente datato nel tentativo gramsciano. E' evidentemente ad un altro livello di lettura che bisogna considerarlo: come particolare catalizzatore che precipita altre nozioni nella sua problematica fondamentale. Althusser — la cui critica non si deve fraintendere: essa non colpisce né mira al testo, ma ad uno dei suoi effetti — lo sottolineava bene, al momento di affrontare la sua analisi dei « concetti » di umanesimo e di storicismo, quali si sviluppano nel discorso gramsciano:

« Voglio prima avvertire di una precauzione elementare: mi rifiuterò di considerare Gramsci, in ogni 23



Claudio Carofali (Gramsci)
Claudia Rittone (ragazza)

occasione, per un qualsiasi pretesto o testo, dalle sue stesse parole; non prenderò in considerazione le sue parole che quando esse avranno la funzione convalidata di concetti "organici", appartenenti veramente alla sua più profonda problematica filosofica, e non quando avranno soltanto la funzione di un linguaggio, incaricato di assumere sia un ruolo polemico, sia un ruolo di designazione « pratica » (designazione sia d'un problema o di un oggetto esistenti, che di una direzione da prendere per impostare bene e risolvere un problema). Per esempio, sarebbe far proprio un ingiusto processo alle intenzioni nei riguardi di Gramsci, proclamarlo

«umanista» e «storicista» «assoluto», dalla prima lettura di un testo polemico come questa celebre nota su Croce (*Il Materialismo Storico e la Filosofia* di B. Croce, Einaudi, p. 159):

E' certo che l'hegelismo è il più importante (relativamente) dei motivi al filosofare del nostro autore, anche e specialmente perché l'hegelismo ha tentato di superare le concezioni tradizionali di idealismo e di materialismo in una nuova sintesi che ebbe certo una importanza eccezionale e rappresenta un momento storico-mondiale della ricerca filosofica. Così avviene che quando nel Saggio (di Croce) si dice che il termine di "immanenza" nella filosofia della prassi è impiegato in senso metaforico, non si dice proprio nulla: in realtà il termine di immanenza ha acquistato un significato peculiare che non è quello dei "panteisti", né ha altro significato metafisico tradizionale ma è nuovo e occorre sia stabilito. Si è dimenticato in una espressione molto comune (di materialismo storico) che occorreva porre l'accento sul secondo termine "storico" e non sul primo d'origine metafisica. La filosofia della prassi è lo «storicismo» assoluto, la mondanizzazione e la «terrestrità» assolute del pensiero, un umanesimo assoluto della storia. In questa linea è da scavare il filone della nuova concezione del mondo.

E' troppo chiaro, in effetti, che queste affermazioni: «umanista» e «storicista» «assolute» di Gramsci hanno dapprima un senso critico e polemico: che esse hanno, prima di tutto, la funzione:

a) di rifiutare ogni interpretazione metafisica della filosofia marxista; b) di indicare, come concerti «pratici», il luogo e la direzione del luogo in cui la concezione marxista deve sistemarsi, per rompere ogni legame con i metafisici precedenti: lo spazio dell'«immanenza», del «quaggiù», che Marx opponeva già 25

come « diessets » (il nostro quaggiù) alla trascendenza, all'aldilà (jenseits) dei filosofi classici » (1).

Stessa lucidità e stessa precauzione in Poulantzas, quando analizza giustamente le aporie dello storicismo gramsciano:

« E' d'altra parte innegabile che Gramsci presta il fianco alla disinterpretazione delle sue analisi riguardo al materialismo storico, più particolarmente di quelle concernenti la dominazione politica che è la dominazione egemonica di classe, in ragione della sua concezione storica del materialismo dialettico...

Tuttavia, è anche vero che l'opera di Gramsci presenta parecchie rotture teoriche, più particolarmente per quanto concerne le analisi riguardanti il materialismo dialettico e quelle riguardanti il materialismo storico: attraverso una lettura sintomale di Gramsci, che non rientra nel quadro di questo lavoro, si potrebbero certamente chiarire i tratti scientifici e originali che comporta, sotto la copertura polemica del suo "storicismo assoluto", la sua concezione dell'ideologia. Si possono già enumerare:

a) sotto la metafora della ideologia-*"cemento"* di una società, Gramsci pone in maniera originale il problema capitale del rapporto tra l'ideologia dominante e l'unità di una formazione sociale

b) Gramsci è il primo, nella storia del pensiero marxista, a rompere con la concezione della ideologia come sistema concettuale, nel senso rigoroso di questi due termini » (2).

(1) Louis Althusser, « Le marxisme n'est pas un humanisme », in *Lire Le Capital*, I, Petite Collection Maspéro, Paris, 1968, pp. 160-161.

(2) Nicos Poulantzas, « L'Etat capitaliste et les idéologies », in *Pouvoir Politique et Classes Sociales*, II, Petite Collection Maspéro, Paris, 1971, pp. 20-21.

Queste messe a punto pertinenti indicano con molta esattezza il punto critico in cui le letture affrettate vengono a incepparsi e ad accusare i loro errori, errori che comporteranno un seguito aberrante di letture opprimenti: letture riduttrici, veramente erratiche e propriamente abusive, nel loro effetto di alterazione del testo. Letture « militanti », che mutano il testo in discorso deistico, rimuovendolo sotto il messaggio carismatico: « Quella di Gramsci è davvero una straordinaria presenza... Il nostro maestro... » (*L'Unità*). La lettura incidentale e convulsa forza il testo e l'appiattisce in un presente di istantaneità dove il suo ufficio maggiore sarebbe di parola immediata, e questa parola, attività, azione. Ciò che queste pratiche « militanti » di lettura obliterano, nel disimpegno dove esse spostano dal luogo testuale i concetti « umanesimo » e « storicismo », è proprio la produttività concettuale del testo. Si tratta di una riduzione che non giudica più il lavoro scritturale gramsciano, e che impedisce di indicare ciò che questa scrittura *segnala*: ciò che questa scrittura indica *contro* la « rappresentazione » che ce ne facciamo, *contro* la lettura borghese che, percependo il testo come tanti « brani » d'autore, non può leggerlo come politico (3).

Scrittura frammentata-massiccia, spezzata-unita, contraddittoria-coerente, sparsa-ordinata. Scrittura postuma, rifatta a posteriori, resa liscia e continua dall'edizione, ma polverizzata e reincollata continuamente di nuovo (per esempio: negli estratti offerti al pubblico francese, che non può parlare di Gramsci che per brani separati). Scrittura *subito* già censurata, nel momento in cui è prodotta, dal fascismo al potere; ma scrittura attiva: soffocata-dinamica, confinata-efficace.

Scrittura della memoria carceraria: Gramsci, nella coesistenza fisica e morale, coglie come dialettica la situazione concreta in cui si trova e l'efficacia della clandestinità del suo

(3) Letture-apecchio, che sorvolano sul testo: quelle di Texier (Gramsci, Soghera, Paris) o di Portelli (Gramsci et le Bloc Historique, S.U.P., Paris).

discorso. Discorso costretto a parlare (della libertà; testo che s'elabora nell'approssimazione del testo di Marx, d'Engels, di Lenin: Gramsci tenta di rafforzare — citandoli il più delle volte a memoria, senza averli sotto mano: senza i libri che egli vuole e che richiede invano — le tesi, le posizioni scritte del marxismo, per diffonderle, fin dalla clandestinità, come spinta per la lotta politica. Scrittura della memoria: tutto, delle temute letture, si ordina in un discorso trasformante.

Sottolineare così le condizioni concrete della produzione del testo, è obbligarsi a descrivere il luogo della sua origine e a designare, nello stesso tempo, il fine che persegue: nella condizione carceraria viene abolita la nozione illusoria di autore-soggetto, di « persona ». Quest'« idolo », in effetti, si dissolve nell'esercizio del testo, che gioca di « astuzia », non solo per spostare e cancellare il soggetto, ma per trasformare la relazione « umana » pensatore-censore, prigioniero-guardiani. E il testo, che si declina sulla carta dell'amministrazione penitenziaria, elude la censura che può esercitarsi in ogni momento. Occorre, come ricorda la prefazione dell'edizione Einaudi, atornare il sospetto che i quaderni potessero servire da scritti politici, di partito.

« Bisognava... evitare il più possibile, particolarmente nei primi quaderni e nei primi fogli di ogni quaderno, di parlare di proletariato, di comunismo, di bolscevismo, di Marx, di Engels, di Lenin, di Stalin, del Partito; abbandonare la terminologia tradizionale dei marxisti, i termini di rivoluzione proletaria, dittatura del proletariato, società socialista, partito della classe operaia; rinunciare a citare i titoli di alcune opere fondamentali dei grandi teorici del marxismo e persino adattarsi a parafrasare, anziché citare letteralmente, brani di Marx e di Engels » (4).

Si può redigere d'altronde una gamma di perifrasi gramsciane, formule di sostituzione che egli adopera per eludere la censura:

- « il caposcuola della filosofia della prassi »,
- « il fondatore della filosofia della prassi »,
- « l'autore della economia critica » = Marx;
- « il primo e il secondo dei fondatori della filosofia della prassi » = Marx ed Engels;
- « la critica dell'economia politica » = *Il Capitale*;
- « la filosofia della prassi » = il marxismo;
- « Ilić », « Ilici », « Vilici »,
- « il più grande teorico moderno della filosofia della prassi » = Lenin. *Ecc.* (5).

Senza dubbio queste formule trasparenti non sono che « ricatti elementari per chiunque non voglia essere cieco, ma occorre comunque essere costantemente attenti a questo « gioco ». Lo testimonia, per esempio, il brano seguente:

« ... Il più grande teorico moderno (= Lenin) della filosofia della prassi (del marxismo), nel terreno della lotta (*rivoluzionaria*) e dell'organizzazione politica (= *il partito comunista*), con terminologia politica, ha, in opposizione alle diverse tendenze « economistiche », rivalutato il fronte della lotta culturale e costruito la dottrina dell'egemonia (*del proletariato*) come complemento della teoria dello Stato-Forza (= *la dittatura del proletariato*) e come forma attuale della dottrina quarantottesca (*la dottrina di Marx*, e non la falsificazione che ne fece Trotsky) della « rivoluzione permanente » (6).

Tutte queste condizioni di costrizione e di evasione nelle quali, per brevi tappe successive, il testo si elabora, deter-

(5) Ibid., « Glossarietto ».

(6) Ibid., Prefazione, p. XXIII. La frase è tratta dalla raccolta *La Filosofia di Benedetto Croce*, in M.S., pp. 201-202.

minano il momento storico e datato della sua impostazione: la questione incessante — la questione strategica — del passaggio alla teoria. E' ciò che sottolinea, in una acuta lettura, Jacqueline Risset:

« Al livello della formulazione teorica, è instabile effettivamente quello che Althusser chiama, in maniera efficacissima, l'appiattimento storicistico e il meccanismo dell'identificazione che ripiega i piani gli uni sugli altri. Bisogna allora introdurre qui, per non essere tentati di sbarazzarsi in modo puro e semplice (cioè, ideologico) di una questione ingombrante, proprio l'altra faccia del testo dove i piani si dispiegano, cioè lo spazio articolato dove essi si incontrano e agiscono — e che è precisamente ciò che dà all'opera di Gramsci quella dimensione "geniale" di cui parla Althusser, quell'andamento "prodigiosamente complesso e sottile" — che non rappresenterebbe nulla se fosse solo la giustapposizione di una qualità di tipo "letterario", espressione di un "talento" particolare, con un pensiero teorico limitato e deviante. L'interesse straordinario del testo di Gramsci dipende senza dubbio dal fatto che il taglio imperfetto, mal definito, che vi si rileva, comportando un complesso di scarti, di ritardi, d'ineguaglianze di pensiero, non è inglobato né ricoperto dalla pretesa di un discorso unitario, teorico e lineare, ma funziona all'interno di tale pensiero come un'interrogazione permanente sul limite, sulla problematica della chiusura e del passaggio, sulla possibilità stessa del teorico come tale, fuori della ricaduta e dalla reinscrizione nello spazio da cui esce, da cui forse non cessa mai di uscire. » (7).

(7) Jacqueline Risset, *Lecture de Gramsci*, in « Tel Quel », n. 42, 30 estate 1970, p. 50.

E Jacqueline Risset indica giustamente il terreno dove si produce e si riproduce instancabilmente la problematica gramsciana: terreno lacunoso e instabile, ma che indica esso stesso i suoi punti deboli e che propone un "organon" di lettura. Il testo gramsciano instruisce il proprio codice di leggibilità:

« Date le condizioni particolari della ricerca gramsciana, il suo squilibrio o equilibrio instabile tra una teoria impossibile e una critica "teorica" delle ideologie, bisognerà sottomettere questo testo ad una lettura "sintomale" — lettura delle lacune, ritardi, resti del suo discorso — lettura che, d'altronde, non sfuggiva a Gramsci stesso, nella misura in cui la decifrazione delle ideologie in atto nella società si presenta forzatamente come una lettura delle lacune e delle assenze, sotto la cifra della presenza piena e della coincidenza, ed anche nella misura in cui la frammentarietà degli scritti non è una pura contingenza dovuta alle condizioni di vita nelle prigioni mussoliniane, ma un atto testuale: l'affermazione della discontinuità del pensiero, la messa in evidenza delle mancanze, dei rinculi, degli scarti, affermazione, riconoscimento, che è una delle basi della pratica scientifica come Gramsci stesso la definisce: "*tener conto delle lacune che esistono all'interno delle conoscenze raggiunte*". A proposito di molteplici punti della sua lettura nell'ideologia, potremo vedere che Gramsci si avvicina talvolta in maniera sorprendente a una vera tecnica di decifrazione freudiana, ma è interessante intanto rilevare che la sua lettura di Marx, nello sforzo di sottrarsi alla influenza della lettura innocente e ideologica, si fissa un certo numero di criteri precisi, iscritti sotto il titolo "Questioni di metodo" » (8).

La coerente ricerca di Romano Rizzato Lotto

Romano Rizzato Lotto, pittore veneto vivente a Roma, dove insegna presso il Liceo Artistico, ha ormai alle spalle una importante esperienza artistica, con risultati e successi che testimoniano le sue qualità innate. Infatti già nel 1953 otteneva l'accettazione al premio Marzotto, e da allora riconoscimenti, borse di studio e premi gli sono stati assegnati con frequente regolarità, in varie mostre personali e collettive. Egli è, quindi — condizione rara oggi — un pittore con una lunga e profonda preparazione specifica che gli ha dato modo di esprimere al meglio le sue caratteristiche.

Preziosi sono stati per lui gli studi compiuti a Salisburgo seguendo gli insegnamenti di Oskar Kokoschka e a Venezia dove seguì le lezioni di Giuseppe Santomaso. Negli anni Cinquanta, egli ha fatto tesoro delle esperienze pittoriche degli artisti astrattisti, in particolare Afro, Santomaso e Vedova, che operavano soprattutto a Venezia e a Roma con il pieno consenso di Lionello Venturi ed erano appoggiati dall'editore Luigi De Luca.

Alla esposizione in corso di Romano Rizzato Lotto, nella nuova galleria Sestieri di Piazza Margana, sono presenti diversi dipinti delle sue passate esperienze, oltre a quella attuale.

Nelle pitture che rappresentano il periodo astrattista di Rizzato Lotto si manifestava già la sua inderogabile attrazione verso la realtà.

Come diversi artisti che si erano fatti già un buon nome nel campo dell'astrattismo, anche Rizzato Lotto ha sentito da alcuni anni la necessità di uscire dall'equivoco, perché la realtà sintetizzata e trasfigurata, cioè vista con occhio poetico, può sconfinare in ogni tipo di visione, compresa quella astratta. Così la pittura oggettuale di Rizzato Lotto (*Sedia a sdraio, Guanti rossi, Pennelli e pennellasse, Zoccoli, Calzoni*) « è di una oggettività decisa, ma il problema è sempre di colore », come egli dice. Anche i suoi disegni testimoniano questa ricerca, poiché l'accostarsi successivo dei tratti si fa luce, ombra e volume, potrei dire quasi colore.

Certamente le opere più significative di questo artista sono i suoi paesaggi, sia quelli veneti che quelli romani. Questi ultimi, in particolare quelli della zona del *Quo Vadis* sull'Appia Antica, dove domina il caldo familiare rosso mattone (*Magnano*), si adagiano sotto un cielo che nella nitidezza ha il suo incanto maggiore, mentre le predilette torri di guardia venete oggi chiamate *Colombari* (perché ci vengono allevati i colombi) che paiono immense nella loro perfetta misura rinascimentale, si alzano compatte e fascinate nella dolcezza della campagna verde presso placidi fiumi, in un vibrare atmosferico, altamente suggestivo per misteriosa virtù pittorica.

Romeo Lucchese

boue? Je t'aimais tant que la nuit je sortais de la chambre de mes parents pour te retrouver. Et vois-donc à quoi cela a mené! Ma langue s'est salie de paroles vaines et satiriques. Elle est devenue comique, notre situation, tu ne t'en aperçois donc pas? Je te l'enseignerais, mot par mot, désolée de ne pouvoir vraiment te convaincre. Partons, et finissons en. Adieu mirage de bonheur, adieu rochers silhouettés, adieu calme et tranquillité. Tout est dit, tout est décidé; les meilleurs ont eu leur chance de te sauver, mais comme toujours tu les a refusés, comme tu refusais mes baisers, chauds, la nuit, en me serrant fort contre toi dans l'ombre chaude elle aussi. Partons, soulevons cette fine jupe de coton, humble jupe de coton brodé, et partons mourir décidés pour l'éternité, regarder les couteaux descendre tendre sur nos poitrines.

Les étoiles jurent que ce n'est pas le cas de se venger. La pluie verse des torrents de larmes, les arbres se penchent gravement, le tonnerre gronde étonné. Voyez-donc les petites larmes sursauter! Le vent a brisé la montagne en deux; voyez donc la nuit se faire de plus en plus épaisse! Les morts sortent pour nous regarder, — souriants, soulagés, en face.

Un jour on va devoir embrasser tout le monde, qui se rit de nous, et porte un ruban noir. Cosmopolite, c'est à toi la loi! Il n'y a de plus profonde erreur que celle des envieux, loi éternelle elle aussi, et certaine délusion pour les enfants, dénaturalisés. J'ai le dégoût, voilà tout, et la fatigue d'être ici.

Ne m'en parle pas, la réalité est celle qui joue mieux son rôle avec les natifs. Pardonne-moi cette erreur, et livre-moi au bonheur d'être ici. Ma mère est morte; où est donc allé mon père?

Je n'en sais rien.

J'en ai assez!

L'électricité. Il partit, sans dire un mot. C'était clair qu'il n'y pouvait pas grande chose, lui, qui s'en fichait peut-être, pensa-t-elle. Voilà où est allée la musique! 151

metafora, si può dire che il linguaggio attuale è metaforico per rispetto ai significati e al contenuto ideologico che le parole hanno avuto nei precedenti periodi di civiltà...

Ma è possibile togliere al linguaggio i suoi significati metaforici ed estensivi? E' possibile. Il linguaggio si trasforma col trasformarsi di tutta la civiltà, per l'affiorare di nuove classi alla cultura, per l'egemonia esercitata da una lingua nazionale sulle altre ecc., e precisamente assume metaforicamente le parole delle civiltà e culture precedenti. Nessuno oggi pensa che la parola "dis-astro" sia legata all'astrologia e si ritiene indotto in errore sulle opinioni di chi la usa; così anche un ateo può parlare di "dis-grazia" senza essere ritenuto seguace della predestinazione ecc. Il nuovo significato "metaforico" si estende con l'estendersi della nuova cultura, che d'altronde crea anche parole nuove di zecca e le assume in prestito da altre lingue con un significato preciso, cioè senza l'alone estensivo che avevano nella lingua originale » (9).

Questa lunga citazione non nasce qui improvvisa né per caso. Non è proposta in vista di sottolineare, di sfuggita, l'interesse di Gramsci per certe ricerche linguistiche; non implica una allusione indulgente al fatto che avesse cominciato degli studi linguistici, prima di invertire la rotta. Si tratta piuttosto di valutare questo passaggio dall'attenzione critica che manifesta di fronte alla lingua come struttura storicizzata e come strumento di teorizzazione. Il linguaggio è dinamico e retroattivo: informa la nuova pratica, ma non avvia la nuova teoria se non attraverso vecchi usi. La nuova scienza si scrive sempre in parte nella vecchia lingua, ma questa non può essere pleonismo della vecchia scienza, né

(9) Antonio Gramsci, *Note critiche su un tentativo di « Seggio popolare di Sociologia »*, in *M. S.*, pp. 146, 147, 148.



Rizzato. Lotto.

della vecchia pratica: essa ne è la *metafora* e, come tale è da ridurre e da abbattere.

Al continuismo idealista bisogna volgere la critica della trasformazione storica: la lingua « si muove » davanti e indietro e da dietro in avanti. Ed ecco che ogni metafora cessa di presentarsi come felicità di linguaggio, cessa di figurare 35

come uno « scarto » grazioso, per qualificare se stessa: non c'è semplice trasposizione di senso, ma accrescimento di *valore*. Questa attenzione che Gramsci dedica al processo di trasformazione linguistica esige estrema cautela verso gli effetti stessi del proprio testo. Bisogna leggere il testo di Gramsci nella consapevolezza che designava la sopravvivenza ideologica della vecchia lingua, sotto andamenti metaforici. E' armati della critica gramsciana contro il « fissismo » linguistico, che bisogna rileggere i primi tentativi di Gramsci per una definizione della filosofia: la filosofia non è cosa difficile... non è materia da specialisti... tutti gli uomini sono filosofi... c'è una filosofia di tutti, spontanea, nel linguaggio stesso, « che è un insieme di nozioni e di concetti determinati e non già e solo di parole grammaticalmente vuote di contenuto » (*M. S.*, p. 3). Etc.

Se la filosofia è universale, comune e spontanea (« inconscia »), è perché dipende dal linguaggio nel momento stesso in cui lo mette in atto: lo mette in atto come pratica significante *determinata* - veicolo esplicito-implicito di elementi gnoseologici immediati (« nozioni »), e al tempo stesso teorici (« concetti »). Bisogna percepire di primo acchito, in Gramsci, la dialettica linguaggio-filosofia come tra inconscio e conscio, significante e significato, ma mettendo l'accento sulla materialità storica della filosofia (e del linguaggio) e sul carattere ideologico del linguaggio (e della filosofia).

« Il linguaggio è sempre metaforico ». D'accordo. Ma la metafora è sempre retrospettiva? La sua carica connotativa è immancabilmente passatista? Nessuna metafora può marcare una trasformazione, un balzo significante? Gramsci, in realtà, nel suo assillo continuo dello storicismo *idealistico* crociano, manifesta una tenace diffidenza di fronte alla stratificazione metaforica in atto nella sedimentazione del discorso filosofico, di *ogni* discorso filosofico. Egli si ricorda forse di un passo di Giambattista Vico, nella *Scienza Nuova* (oggetto, precisamente, di un equivoco speculativo-idealistico di

Croce): « Ogni metafora può essere presa per una breve favola... Tutte le metafore fondate su analogie tra gli oggetti materiali e i prodotti dell'attività mentale devono essere contemporanee agli inizi della formazione della filosofia » (§ 404). La metafora « all'inizio », ma ancora *nel proseguito* del testo filosofico, i cui conti quadrano, da Platone fino a noi, nel bilancio dei suoi effetti (10).

Ma, diffidare così dello *statuto* metaforico del testo, non basta ad annullare, nemmeno a rallentare, il *funzionamento* della metafora. Se si potesse rilevare l'insieme (e la combinatoria) delle perifrasi e delle metafore gramsciane, si vedrebbe meglio che non basta limitarsi « vedere in esse dei semplici » paraventi: questo « codice » difensivo-offensivo, di cui si valuta l'evidente ruolo tattico — e la cui chiave non è d'altronde lontana — opera di ritorno sulla fabbrica del testo gramsciano. Gli « sviamenti » ed i « travestimenti » agiscono così, all'insaputa dell'autore Gramsci e suo malgrado, alla maniera di generatori di altre formule di scrittura (dub-

(10) Questa stessa attenzione diffidente, la si può incontrare, prima di Gramsci, e in modo sistematico, in Nietzsche, in quella « decifrazione plurale, genealogica e critica: del discorso metafisico », che la lettura di Jean-Michel Rey definisce magistralmente.

« Il segno si offre alla decifrazione come il dispositivo complesso di condensazioni e di sovrapposizioni, di spostamenti e di rifusioni: non lo si può mai leggere nel campo di una logica della identità (che Nietzsche chiama "la credenza ai casi identici"), non è mai semplicemente inscritto nello spazio di una storicità lineare: tutto si svolge come se, nel significato filosofico, le diverse istanze in gioco s'implicassero mutuamente, scambiando le loro risorse, producendo così un annebbiamento del testo: il commento, se si concentra unicamente sul "senso" degli enunciati, non può che restare cieco a queste implicazioni di istanze (Freud parla di "intreccio di pulsioni" - *Triebsverschrankung* -). Solo una lettura che si rafforza attraverso una "risalita" genealogica, può mostrare il lavoro di rielaborazione che ha il suo luogo principale nel segno: il testo metafisico è, per riprendere una parola di Nietzsche, *paragonabil' a un palinsesto* la cui scrittura « originale » sia scomparsa da sempre, e quindi interamente costituito da sovrapposizioni: la sua lettura non può che operare una retrocessione indefinita di significati (come in Freud si legge il testo del sogno, della

bio, humor, ironia, preterizione, eufemismo, litote...) e, soprattutto, come modo di spostamento dei concetti: operazione per la quale il testo, insomma, può « farsi gioco » anche del suo autore.

Di un simile « gioco », si troverà traccia, specialmente, nel modo gramsciano di cogliere il concetto di ideologia, così come esso, scandendola, attraversa la raccolta *"Materialismo Storico"*. Non è impunemente che il materialismo storico vi si vede « chiamato » filosofia della prassi: la definizione del concetto di ideologia si iscriverà necessariamente nei limiti di questa designazione. Ma, all'interno di questi limiti, il concetto di ideologia è ben lungi dal colpire sistematicamente ed ogni volta lo stesso oggetto. Vedremo più avanti che la scrittura gramsciana, attraverso gli « equivalenti » con i quali parla di ideologia, produce delle *"discordante teorie"* importanti: *"Identità di termini non significa identità di concetti"*. Ora, risulterà che alcune anticipazioni concettuali saranno valorizzate, mentre altre si vedranno al contrario ri-

latteria, o si mostra che « il linguaggio della nevrosi ossessiva non è che un dialetto del linguaggio storico », o si iscrivono le parole « equivocate » come collegamenti significanti), la loro reinscrizione in altre catene che li situa in posizione di significanti...

...Ogni segno è già preso nella rete indefinita dell'interpretazione, ogni significato non può esser letto che in una area stratificata di significanti. Ogni segno è uno spazio in cui coesistono tutto un insieme di concetti negativi, di forze spostate, interpretazioni sedimentate. Ogni lettura genealogica non può essere che interminabile (nel senso in cui Freud lo dice dell'analisi; vedere, per esempio, *Dora*), non può operarsi se non tornando incessantemente su di sé: in questo senso, l'interpretazione nietzschiana eccede sempre l'interrogazione "Che cos'è", scava lo spazio di un'altra domanda, "Chi?". Questo eccesso può aver luogo solo nel campo d'una scrittura inedita che toglie all'autore ogni potere, ogni proprietà, che cancella il suo nome costituendolo come effetto d'una prospettiva, d'una interpretazione la cui economia è da produrre oltre ogni questione di essenza. ».

L'enjeu des signes. Lecture de Nietzsche, Edition du Seuil, Pa-

mosse: effetto, nell'un caso e nell'altro, non già d'un volere che troverebbe la sua origine nel soggetto scrivente, ma piuttosto nello straripamento d'un testo che prende in trappola anche chi lo scrive.

Il concetto di ideologia, secondo Gramsci, lo leggiamo in più luoghi: nell'esercizio della sua problematica, l'emergenza successiva di uno stesso significante — « filosofia », « concezione del mondo », ecc. — designa una flagrante polsemia concettuale. E' così che Gramsci stesso impone una lettura differenziale del concetto di ideologia, poiché sotto questa parola, egli assimila elementi della sovrastruttura disparati come: folklore, buon senso, religione o filosofia.

L'assimilazione non è d'altronde per nulla aleatoria. Il testo gramsciano dà a leggere una vera e propria topica dell'ideologia: il folklore vi occupa il basso della scala, mentre la filosofia ne costituisce la vetta; tra la base e la vetta si situano religione e senso comune. Un principio regola questa gerarchia: il grado di coerenza manifestata da ciascuna di queste forme sovrastrutturali. Folklore e filosofia occupano il posto secondo la loro sistematicità: l'una, debole, fatta di elementi sparsi prelevati dai differenti strati ideologici che si sono succeduti nel corso dei tempi; l'altra, forte, in quanto organizzata da un'attività intellettuale.

Proprio perché rappresenta un momento ideologico particolarmente omogeneo, la filosofia, più che il senso comune, il folklore o la religione, costituisce l'oggetto privilegiato delle analisi gramsciane. Queste analisi della filosofia sono attraversate da una doppia opposizione: filosofia storica/filosofia non storica, filosofia implicita/filosofia spontanea. Tale doppia opposizione, attraverso cui Gramsci parla l'ideologia, manifesta una particolarità: le due coppie concettuali che la formano non rientrano esattamente nel medesimo campo teorico. L'analisi di queste coppie bipolari lascia in effetti intravedere, nel testo gramsciano, la presenza, furtiva ma reale, differita ma evidente, di un taglio.

In questa doppia antinomia, la prima opposizione congiunge i due concetti seguenti: filosofia storica e filosofia non storica. Il criterio di storicità con cui viene definita una filosofia è posto da Gramsci nell'effetto di ripercussione sociale che questa filosofia provoca: « Si può dire che il valore



40 Azzato Lotto, Case azzurre + nero

storico di una filosofia può essere "calcolato" dall'efficacia "pratica" che essa ha conquistato (e "pratica" deve essere intesa in senso ampio). Se è vero che ogni filosofia è l'espressione di una società, dovrebbe reagire sulla società, determinare certi effetti, positivi e negativi; la misura in cui appunto reagisce è la misura della sua portata storica, del suo non essere "elucubrzione" individuale, ma "fatto storico"». (*M. S.*, pp. 23-24).

Ogni filosofia storica allaccia con il complesso sociale un legame propriamente organico, laddove ogni filosofia non storica si caratterizza proprio per la mancanza di organicità. Questo legame che regola organicamente il rapporto tra la filosofia e il complesso sociale è definito da Gramsci come una « pratica ». Storica è la filosofia che trasforma il reale in quanto rappresenta una norma di comportamento per la massa. Ma essa realizza questo obiettivo solo nella misura in cui la sua necessità è iscritta nello stato, in un dato momento, specifico, dei rapporti sociali. Ogni filosofia storica è una pratica seconda, seconda rispetto ai rapporti di produzione che la determinano, ma nondimeno detentrici di un potere reale, poiché deriva la propria storicità dalla sua capacità di trasformare, in un puro movimento di spirale, i rapporti di produzione da cui procede. Da qui l'importanza, in Gramsci, di una filosofia coscientemente elaborata che istituisce il secondo momento, senza il quale il marxismo è ridotto alla sua versione meccanicistica.

In altri passi del testo gramsciano, il concetto di filosofia storica si scrive tuttavia, attraverso un altro significato: « Le ideologie, saranno la "vera" filosofia, perché esse risulteranno essere quelle "volgarizzazioni" filosofiche che portano le masse all'azione concreta, alla trasformazione della realtà » (*M. S.*, p. 217). Notiamo ciò: per designare una filosofia che realizza la sua storicità, cioè una filosofia "vera", Gramsci utilizza il termine "ideologia". In questo contesto, "ideologia" è chiaramente caricata di una valenza positiva: 41

L'ideologia è la forza che contribuisce a minacciare lo *status quo* d'una data società. Fondatrice di un nuovo buon senso e di norme di comportamento rinnovate, essa accelera il processo storico perché la storia ne garantisce la razionalità.

Questa ideologia positivamente definita, Gramsci la chiama anche « ideologia organica », opponendola così a ideologie non organiche che egli chiama « ideologie individuali ». Questa opposizione contestuale occupa nella problematica di Gramsci, un posto importante. La si trova formulata, principalmente, in un frammento intitolato: « Concetto di ideologia », dove Gramsci ne fa una sintesi storica e propone una distinzione. La sintesi verte sull'origine del concetto e indica lo spostamento ch'esso ha subito con la teoria marxista. L'ideologia non è, come pensavano i materialisti francesi del secolo XVIII, riconducibile alla sensazione e, da essa, alla fisiologia. L'ideologia è al contrario un prodotto storico analizzabile secondo la topica marxista della struttura e della sovrastruttura. Dopo questo richiamo, Gramsci propone di distinguere le ideologie organiche dalle ideologie arbitrarie.

Qual'è lo statuto teorico di questa distinzione e da dove trae la propria legittimità? Per rispondere a queste domande, bisogna esaminare più da presso su cosa si fonda l'opposizione. Il concetto di « ideologia organica » funziona all'interno di un complesso di concetti che definiscono gli elementi di una formazione sociale. Questo concetto assegna al suo oggetto un rapporto particolare col complesso sociale, insistendo sull'unità che esiste tra i diversi costituenti di questo complesso. Esso permette dunque di pensare la posizione dell'ideologia riguardo a ciò che essa non è; permette nello stesso tempo di designare il luogo di nascita della ideologia. La sua organicità significa che rappresenta su un'altra scena la traduzione di ciò che è già stato iscritto una prima volta
42 altrove, da un soggetto storico e collettivo. Il concetto di

ideologia organica costituisce dunque l'oggetto di una definizione positiva e operativa.

Questa positività, in compenso, non è la marca del concetto di « ideologia arbitraria ». L'ideologia in effetti vien detta « arbitraria » quando è in rottura col divenire storico. L'essere priva di una base sociale è il segno stesso della sua inorganicità, ciò che la precipita nell'aberrante e nel teratologico. Perché, visto che l'adesione delle masse all'ideologia dà la misura della loro razionalità, ogni discesa implica immancabilmente l'irrazionalità di ciò che ha perduto il suo supporto. Così, mentre l'ideologia organica è un concetto positivamente pensato, il concetto di ideologia arbitraria non gode, nella sua definizione, della stessa valorizzazione. Non include nelle sue determinazioni la possibilità di pensare il proprio rapporto con altri concetti: tutto ciò che si può dire di esso, è che è la negazione dell'altro. L'ideologia arbitraria è puramente e semplicemente il fallimento della ideologia organica.

La distinzione gramsciana tra due tipi di ideologia è dunque costituita di elementi il cui statuto teorico non è omogeneo. E' una opposizione squilibrata in quanto mette sulla bilancia ciò che non può esservi messo. Ma questo squilibrio, va considerato come un accidente, una debolezza del pensiero gramsciano? Rispondere a questa domanda affermativamente sarebbe non vedere come l'ineguaglianza concettuale dell'opposizione ideologia organica/ideologia arbitraria sia congruente con la problematica di Gramsci. Meglio, si può leggere l'eterogeneità teorica di questa coppia concettuale come un effetto di tale problematica sui suoi concetti.

Nella analisi prima citata, Althusser l'ha dimostrato con la più totale chiarezza: Gramsci propone una lettura storicistica del marxismo. In essa il rapporto dell'infrastruttura colla sovrastruttura è pensato sotto la categoria dell'espressività: ogni piano di questa è la traduzione immediata o mediata, è la stessa cosa) di quella. Così, l'ideologia è colta co-

me l'espressione diretta dei gruppi sociali presenti in seno ad una formazione sociale. Lo storicismo deriva dunque dai suoi presupposti teorici — presupposti che si articolano in una concezione meccanicistica, che determina un'ottica spontaneistica — la possibilità di non pensare la natura della ideologia in quanto luogo di annebbiamento dove la classe dominante assicura, parallelamente e complementariamente al suo esercizio di repressione, il dominio necessario alla riproduzione dei rapporti di produzione. Allo storicismo, per essere coerente, basta porre una distinzione delle ideologie fondata sulla posizione storica del soggetto dove si originano. E' la distinzione stessa che importa, molto più dell'uguale validità dei contenuti. La definizione negativa del concetto di ideologia è poco imbarazzante in confronto all'interesse che presenta l'esistenza del concetto stesso: nel suo carattere negativo, viene ancora a garantire e a rafforzare la positività del concetto al quale lo si oppone.

La discordanza concettuale registrata non è né una carenza né un errore, ma semplicemente la conseguenza del non-visto di una problematica: essa favorisce il funzionamento della problematica storicistica in cui si inserisce. Non vi si può quindi porre rimedio. Trasformarla non significa affatto costruire ciò che non era costruito (il concetto di ideologia arbitraria nella sua positività) ma cambiare puramente e semplicemente di problematica, quindi abolire, in fin dei conti, anche il concetto di ideologia organica.

Ora, di questa trasformazione, il testo di Gramsci reca traccia. In effetti, nell'ambito della rete concettuale marcata dallo storicismo, esistono dei punti di fuga dove si abbozza una altra concezione dell'ideologia.

La riflessione di Gramsci si apriva su una generalizzazione dell'attività filosofica. Lasciando ai professionisti la pratica della filosofia come sistema, egli riconosce in diversi

44 strati la presenza del filosofico nella sua forma "spontanea".

Il linguaggio, il buon senso o il senso comune, la religione, il folklore, sono attraversati, in gradi diversi, dal filosofico: contengono elementi di una concezione del mondo, « perché anche solo nella minima manifestazione di una qualsiasi attività intellettuale, il "linguaggio", ad esempio, è contenuta una determinata concezione del mondo » (M.S., p. 17); essi costituiscono la scena in cui la filosofia cessa di essere l'attività specifica di un piccolo gruppo di intellettuali, per vedersi designata come pratica ideologica « propria » a « tutti ».

Perciò non ci si può ingannare sul carattere « spontaneo » della filosofia: essa non rinvia affatto a un'essenza dell'uomo (« Occorre concepire l'uomo come una serie di rapporti attivi (...) L'umanità che si riflette in ogni individualità è composta di diversi elementi: 1) l'individuo; 2) gli altri uomini; 3) la natura. Ma il secondo e il terzo elemento non sono così semplici come potrebbe apparire. L'individuo non entra in rapporti con gli altri uomini per giustapposizione, ma organicamente, cioè in quanto entra a far parte di organismi dai più semplici ai più complessi », (M.S., pp. 51, 52), ma designa una formazione sociale, sempre-già-là quando l'individuo se ne impossessa. Lo « spontaneo », è dunque l'artificioso? (*) Nasce dal di fuori e costituisce tuttavia, nello stesso tempo, l'interiorità degli agenti della formazione. Questa exteriorità-interiorità permette di considerare come proprio il discorso che tiene l'altro: lo « spontaneo », è anche il non-critico, ciò che è riconosciuto ma non visto, ciò che è riconosciuto e misconosciuto in quanto è *ri*-conosciuto. D'altra parte, essendo l'altro multiplo (il « chierico », l'« avo patriarcale », « la comare crede della scienza delle streghe », « il piccolo intellettuale »...), lo « spontaneo » è anche: l'incoerente, l'eterogeneo, il caotico. Lo spontaneo/l'artificioso/ il non-critico/l'incoerente, tanti ostacoli contro i quali il marxismo deve costantemente definire se stesso. « Avendo dimo- 45

strato che tutti sono filosofi, sia pure a modo loro, inconsapevolmente, (...) si passa al secondo momento, al momento della critica e della consapevolezza, cioè della questione è preferibile "pensare" senza averne consapevolezza critica, in modo disgregato e occasionale, cioè "partecipare" a una concezione del mondo "imposta" meccanicamente dall'ambiente esterno; (...) o è preferibile elaborare la propria concezione del mondo consapevolmente e criticamente? (...)» (M. S., pp. 3/4).

Gramsci apre qui un'alternativa dove la coscienza occupa una posizione strategica, poiché essa sembra essere ciò attraverso cui la coerenza si verifica. L'attività del soggetto in quanto esso riflette e fa la sua storia, appare valorizzata come solo termine accettabile dell'alternativa. Allo spontaneo, all'artificioso, al non-critico e all'incoerente, sembrerebbe che Gramsci non abbia da opporre che un volontarismo militante. Tuttavia, limitandoci agli accenti idealistici di certe formule gramsciane, si rischia di occultare un progresso teorico, quello di carattere materialistico. In effetti, nel discorso gramsciano, lo spontaneo non si oppone solamente al cosciente, ma anche all'implicito. « L'uomo attivo di massa opera praticamente, ma non ha una chiara coscienza teorica di questo suo operare che pure è un conoscere il mondo in quanto lo trasforma. La sua coscienza teorica anzi può essere storicamente in contrasto col suo operare. Si può quasi dire che egli ha due coscienze teoriche (o una coscienza contraddittoria), una implicita nel suo operare e che realmente lo unisce a tutti i suoi collaboratori nella trasformazione pratica della realtà e una superficialmente esplicita o verbale che ha ereditato dal passato e ha accolto senza critica » (M. S., p. 28). In un frammento intitolato « Filosofia-Politica-Economia », si trova anche: « In ogni personalità c'è una attività dominante e predominante: è in questa che occorre ricercare il suo pensiero, *implicito* il più delle volte e talvolta in contraddizione con quello espresso *ex professo* » (M. S., p. 92).



Rizzato Lotto

Questi testi sono capitali e decisivi per comprendere l'assimilazione gramsciana coscienza-critica. Essi indicano, in modo particolare, che la « coscienza », di cui si tratta qui, non è l'ultima trappola tesa dall'ideologia del soggetto, ma che essa designa, in una formula dagli echi idealistici, la teoria in atto, la teoria dello stato pratico. La coscienza implicita fa corpo con la pratica che essa nutre e di cui si nutre. Da ciò deriva che la coscienza è data da Gramsci come strumento di critica e come fattore di coerenza. La coscienza è critica perché è legata alla pratica: attraverso questa passa la sola forma reale di conoscenza del mondo. Di più, essa forza la coerenza nella misura in cui aderisce a una pratica che necessariamente l'implica. Il criterio della pratica resta dunque determinante, nell'opposizione allo spontaneo.

La coscienza implicita, che bisogna rendere esplicita per meglio organizzare la sua concezione del mondo, può dunque leggersi, attraverso un'altra terminologia, come la necessità di elaborare una teoria inclusa in una pratica, al fine di fortificarla in un ritorno dialettico. « Se il problema di identificare teoria e pratica, si pone, [scrive Gramsci], si pone in questo senso: di costruire su una determinata pratica una teoria che, coincidendo e identificandosi con gli elementi decisivi della pratica stessa, acceleri il processo storico in atto, rendendo la pratica più omogenea, coerente, efficiente in tutti i suoi elementi, cioè potenziandola al massimo » (M. S., p. 38). Per la stessa restaurazione terminologica, si vede meglio, ora, ciò che la nozione di filosofia artificiosa ricopre: è proprio l'ideologia nella sua funzione di essere proprio ciò contro cui il rigore della teoria testa sempre da conquistare. Il teorico è concepito come il risultato di una rottura iniziale che bisogna necessariamente compiere sotto pena d'immobilismo. Poiché l'ideologia, anch'essa, regola una pratica: quella che fortifica la classe dominante nel suo dominio. « (La filosofia spontanea) riannoda a un gruppo sociale

48

determinato, influisce sulla condotta morale, sull'indirizzo della volontà, in modo più o meno energico, che può giungere fino a un punto in cui la contraddittorietà della coscienza non permette nessuna azione, nessuna decisione, nessuna scelta e produce uno stato di passività morale e politica » (*M. S.*, p. 29). Sotto un vocabolario psicologizzante si trova così marcata l'efficacia dell'ideologia: essa non indica più un'appartenenza, non è più il segnale di un gruppo, ma è colta nella sua dimensione politica come strumento di sottomissione della classe dominata a quella dominante.

Necessità della rottura: la teoria si costruisce sulle rovine dell'ideologia. Ma, per Gramsci, arriva un momento in cui la costruzione volge al termine: l'unità della pratica e della teoria, allora infine realizzata, avrà definitivamente messo fine al regno delle ideologie. « Anche l'unità di teoria e pratica non è quindi un dato di fatto meccanico, ma un divenire storico, che ha la sua fase elementare e primitiva nel senso di "distinzione", e di "distacco", di indipendenza appena istintivo, e progredisce fino al possesso reale e completo di una concezione del mondo coerente e unitaria » (*M. S.*, p. 11). Così, l'ideologia è proprio ciò contro cui la teoria deve lottare, ma la lotta stessa è assimilata a un processo irreversibile che espelle l'ideologia man mano che la teoria si stabilisce. L'ideologia non ha, dunque, per Gramsci, che un carattere transitorio: è un luogo difficile da conquistare ma, una volta invaso, non oppone più alcuna resistenza a chi lo percorre. Posizione rigorosamente coerente nella problematica storicistica: la fine delle ideologie è la conseguenza inevitabile della risoluzione delle contraddizioni. Una volta passati dal regno della necessità a quello della libertà, si vede l'ideologia cedere il passo alla « trasparenza teorica ».

Seguiamo qui con mano la linea dove il taglio che traversava il testo gramsciano è propriamente rimosso dal peso delle formule tattiche/polemiche utilizzate da Gramsci per 49

designate il marxismo contro la censura carceraria e contro le riduzioni crociate.

In particolare bisogna dare tutta la sua importanza all'espressione guida con cui il marxismo è chiamato: filosofia della prassi indica i presupposti teorici che fondano la lettura gramsciana di Marx. Il marxismo è un « momento » filosofico, certo completamente differente da quelli che l'hanno preceduto, ma, come essi, storicamente superabile. La sua differenza è nella storicizzazione del pensiero: « Pare che solo la filosofia della prassi abbia fatto fare un passo avanti al pensiero, sulla base della filosofia classica tedesca, evitando ogni tendenza al solipsismo, "storicizzando" il pensiero in quanto lo assume come concezione del mondo, come "buon senso" diffuso nel gran numero (e tale diffusione non sarebbe appunto pensabile senza la razionalità o storicità) e diffuso in modo tale da convertirsi in norma attiva di condotta » (*M. S.*, p. 23). Ma questa differenza è anche ciò che determina la transittività del marxismo: la filosofia della prassi corrisponde a un dato momento del grado di sviluppo delle forze produttive e del grado della loro socializzazione. Essa è la filosofia per cui « lo stesso filosofo, inteso individualmente o inteso come intero gruppo sociale, non solo comprende le contraddizioni ma pone se stesso come elemento della contraddizione, eleva questo elemento a principio di conoscenza e quindi di azione » (*M. S.*, p. 93/94). Così, la sua esistenza come filosofia è legata all'esistenza stessa delle contraddizioni. « Dunque, se si dimostra che le contraddizioni spariranno, si dimostra implicitamente che sparirà, cioè verrà superata, anche la filosofia della prassi: nel regno della "libertà", il pensiero, le idee non potranno più nascere sul terreno delle contraddizioni e della necessità di lotta » (*M. S.*, p. 94).

Dal momento che il marxismo è assimilato a un momento
50 storico superabile, e tutta la sua differenza si riduce a non

essere che un'altra filosofia, è finita la sua scientificità. In seno allo storicismo, questa parola non ha il suo posto, se non a titolo metaforico, per sottolineare la superiorità del marxismo sulle filosofie precedenti. Si comprende facilmente come in un tale contesto l'opposizione ideologia-teoria non sia vitale: il suo mantenimento fonda in effetti il marxismo come scienza, mentre il suo sgretolamento è legato assolutamente alla problematica storicistica.

Così dunque, il taglio, appena segnato, si vede subito mascherato: il testo non sfugge al peso della problematica che lo genera. Ma, per furtivo che fosse questo taglio, importava tuttavia notarlo chiaramente nella nostra analisi; denuncia il carattere ideologico di ogni lettura lineare che prende il testo per l'espressione coerente di un soggetto omogeneo. (E si sa che, di rimando, ogni lettura psicologizzante coglierà come carenza formale e sostanziale le discontinuità testuali, in cui essa non può vedere, d'altronde, che il riflesso meccanico di una espressività errante: incoerente e incompiuta).

Leggere il testo gramsciano non consiste nell'appiattare uno sull'altro i diversi livelli che lo costituiscono, ma, al contrario, accentuarne fortemente tutte le discontinuità che l'articolano. A proposito di un solo concetto preso come esempio, abbiamo tentato d'indicare delle rotture determinanti, laddove altre letture non vedono che armoniosa continuità: nella qual cosa riteniamo di aver seguito le prescrizioni di Gramsci stesso. In un estratto intitolato « Questioni di metodo », che costituisce per più motivi un vero protocollo di lettura dei testi, egli non indica, forse, la necessità di una decifrazione che sottolinei le differenze, e non si lasci prendere nella trappola di una falsa unità scritturale?

Già prima vi abbiamo insistito: non è impunemente che il materialismo storico si vede chiamato « filosofia della prassi ». Non è senza effetto che questa definizione — tra altre — 51



Rizzato Lotto, Forbici + grigio.

rinnova e rilancia la lettura di Marx, d'Engels e di Lenin. La valorizzazione, per opera di Gramsci, di tale significato, modifica precisamente lo statuto della « metafora »: il segno gramsciano non funziona nella sufficienza strumentale di uno

scambio (dove degli « equivalenti » si incrocerebbero, per identità reciproca, sul terreno della comunicazione), ma come strumento tagliente di trasformazione del senso: trasformazione del senso (della lettura di Marx). Con lo stile di una grammaticalità usuale e comune (la prosa italiana discorsiva: lingua liscia, senza rilievi marcanti) si elabora, più o meno controllato, un lavoro di approfondimento della significazione (anche se — e soprattutto se — un tale lavoro si compie a scapito della sola « comunicazione »).

Resterebbe da valutare, attraverso una lettura più esatta e più serrata, applicata ad altri oggetti, come Gramsci, senza rilassamento, pagina dopo pagina, nella ripresa indefessa — quotidiana — delle sue brevi analisi, dialettizzava la *storia* stessa del suo testo: testo la cui trasformazione procede, precisamente, dalla critica delle « equivalenze » linguistiche: tutti questi significanti (« filosofia », « concezione del mondo », ecc.) Gramsci ci mostrava proprio che non bisogna laminarli al rullo della sinonimia. Questi diversi significanti hanno certamente un punto di riferimento originario, storicamente datato e ideologicamente determinato. I loro luoghi di nascita non sono identici e, dimenticare ciò, è obbligarsi a fare del testo la fossa comune di falsi gemelli. Se queste parole hanno un senso, ogni significato ha la marca di una storicità differenziale. La differenza della loro storia altera, per spezzarla, l'equivalenza speculare dei significati: tutta la pratica scritturale gramsciana, dal principio alla fine dei *Quaderni*, ordina e teorizza, a forza di sondarla e di spiegarla, questa superficie semica in apparenza liscia e continua.

Resterebbe da mostrare come l'analisi gramsciana della ideologia — tra molti altri concetti — realizza, proprio procedendo come pratica di lettura-scrittura, questa geologia differenziante che rende ad ogni *termine* la sua portata decisoria.

Joseph Bys et Jean-Marie Pierme

(Traduzione di Matilde Lezzi)

Una poesia di Emilio Greco

Ho atteso l'estate
per poter attraversare con te
campi di grano nel sole,
per poter camminare con te
sulle battige di sabbia fine
quando i gabbiani danzano
immagini di libertà
all'orizzonte del mare.
Improvvisamente l'estate
esplode in questo giorno senza calura
con i suoi profumi violenti:
con la gioia dei nostri sentimenti.

Questo itinerario d'amore
tra le vigne dell'Argentario
s'inerpica
Ossequioso il canto delle cicale
nella calura
ma il mare laggiù è azzurro
come i tuoi occhi.
Se le foschie dileguano
e all'orizzonte appare il Giglio
oh, come alla memoria
insistente ritorna il ricordo
d'un approdo felice!

Emilio Greco



Il « Greco Garden »
nell'Hakone Open Air Museum
Inaugurato recentemente in Giappone

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 ritrovarne 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 meneggiare 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 »).

CENTOQUARANTANNI FA

La grande scoperta letteraria di

UNA PLANTA NUEVA

⋮
EL FACC-IOSO

UNA PIANTA NUOVA

⋮
EL FAZ-ISTA

qualcosa come

il FAZ-IOSO =

il CARL-ISTA =

il FASC-ISTA = etc.

di Mariano José de LARRA

riscoperta e tradotta da

ROSA ROSSI e GIANNI SPALLONE 57

Mariano José de Larra riuscì a vivere pienamente quattro anni dei ventisette che durò la sua esistenza; gli anni dal 1833, quando con la fine dell'assolutismo si fu in Spagna un minimo di quella libertà intellettuale e politica di cui Larra — ateo antitradizionalista e "irregolare" — aveva bisogno per vivere, al 1837, quando si accise col "classico" colpo di pistola da romantico, davanti allo specchio. In stesso anno in cui si faceva uccidere Pushkin. Prima del 1833 era riuscito solo a "sposarsi presto e male" (è il titolo di un suo articolo) e a metter su due riviste personali. Dopo il '33 si guadagnò da vivere come giornalista, scrisse un romanzo e un dramma (mediocri), si innamorò di Dolores Arce, una bella brava borghese e sposata, che lo ricambiò, usò, si rifiutò, riattaccò e infine andò a dirgli di no proprio quel pomeriggio del 1837. (Si può aggiungere che "fu liberale, naturalmente, e, naturalmente fu deluso dalla pratica politica dei governi liberali").

Hanno certamente ragione tutti coloro che attribuiscono al clima importanza decisiva per lo sviluppo delle piante. E' per questo che ogni paese ha i suoi prodotti tipici: sono rinomate le pesche dell'Aragona, le fragole di Aranjuez, i peperoni di Valencia. Allo stesso modo sono famosi i faz-isti di Roa e Biscaglia.

E' vero che in Spagna sono parecchie le zone in cui i faz-isti allignano con sorprendente facilità: c'è chi sostiene che in certi punti basterebbe staccare un po' la terra e in un baleno ti spunta fuori un bel faz-ista. Non deve stupire questa straordinaria diffusione: è una pianta che si adatta sia al clima di pianura che a quello di montagna e che attecchisce, e lo si ripianta, con molta facilità. C'è chi infatti lo coltiva come pianta d'appartamento: se ne sono visti molti sui balconi delle case, e se ne sente l'odore acre e persistente per le vie del centro. Insomma si rischia di vederli spuntare un po' dappertutto: soltanto, come diremo, l'ordine e una accorta vigilanza ne ostacolano lo sviluppo, mentre una buona pulizia e l'odore della polvere pirica possono addirittura

Il faz-ista partecipa delle proprietà di molte piante: si tira indietro come la sensitiva quando si fa per afferrarlo, si richiude e si nasconde quando c'è la luce del sole e si espande invece di notte; allunga i viticci e le ventose come tutte le piante parassite in cerca di un punto d'appoggio (predilige a questo scopo i muri dei conventi), e come tutte le piante parassite si nutre di quello che succhia alle altre specie: emana un lezzo simile a quello dell'assafetida.

Gravi naturalisti inoltre, vere autorità in materia, hanno notato altre strane abitudini di questa pianta: simili a quegli sgradevoli acheni che si attaccano ai vestiti, così i faz-isti, soprattutto quelli di più alto fusto, si attaccano alle casse della pubblica amministrazione, e il danaro che arriva a contatto dei faz-isti perde tutto il suo valore, anzi sparisce. Singolare affinità chimica! Quando c'è vento di tempesta, interi fucsi di faz-isti, sradicati dalla loro terra, vanno a cadere lontano, in un altro paese: ebbene non passa tempo, e quel paese appare esausto, desolato e pieno di spavento. Riempiono le strade in quelle circostanze di un rumore assordante come quello di certi proclami, ed è infantilismo puro da parte di chi ha una qualsiasi ricchezza pensare di riuscire a farla franca: proprio come sarebbe follia per una donna che si addentrasse in un rovelto con un abito di seta l'idea di poterne uscire se non nuda e tutta graffiata.

Possiamo passare sotto silenzio le molte altre qualità di questa stramba pianta, perché le si può ricavare facilmente da quelle fin qui citate; come quella di nascondersi quando fa bel tempo tra le specie utili e non infestanti, come la zizzania in mezzo al frumento, e così via.

Insomma il faz-ista è una pianta che davvero si può definire nociva. Ma la natura, saggia qui come in tutte le sue cose, come quando crea i veleni crea contemporaneamente gli antidoti, così ha suggerito all'uomo noti e efficaci

rimedi a cui non c'è cespito di faz-ista che possa resistere: in primo luogo la vigilanza affinché appena e dovunque se ne veda spuntare uno lo si possa sbarbicare immediatamente. Le fumate di polvere pirica sono particolarmente efficaci nei casi in cui essi rischino di avere il sopravvento. Non si è provato a bruciarli come le stoppie, e tuttavia questo rimedio, che si è rivelato utile contro le streghe, dovrebbe funzionare molto meglio con i faz-isti. In ogni caso il rimedio migliore resta quello di promuovere un vero amore per la propria terra in tutti gli abitanti e fornirgli le adeguate informazioni affinché riescano a riconoscere i faz-isti a prima vista. Questo rimedio esige però tempi lunghi e riguarda il futuro. Possiamo solo aggiungere per concludere che si può anche ricorrere al sistema di raccogliarli tutti e appenderli poi in luogo chiuso, perché è risaputo che una volta preso e appeso ben in alto, lontano cioè dall'ambiente naturale in cui è solito prosperare, questo venefico arbusto perda tutta la sua pericolosità. Ha di male, questo rimedio, che per metterlo in pratica bisogna raccogliervi e appenderli uno a uno, il che costituisce un'operazione piuttosto lunga. E poi noi siamo contrari ai rimedi disperati, e a nostro parere il migliore di tutti i mezzi che si possono usare contro i faz-isti resta ancora un trattamento a base di lumi (della ragione) davanti ai quali i faz-isti vanno in crisi e soccombono scornati e abbacinati.

(trad. di Gianni Spallone e Rosa Rossi)

Jacqueline RISSET

presenta
tale e quale

Cosimo ORTESTA

con

TEATRO
DEGLI
ORGANI

sulla

PASSIONE

della

BIOGRAFIA

(o: vitascrittura)

La chiave di lettura del testo di Cosimo Ortista si trova nel suo titolo, se preso rigorosamente alla lettera. "Passione della biografia" non significa qui gusto narcisistico delle cose vissute, ma indica un ascolto (ascolto paziente, passivo, tremante) della vita scritta, o più esattamente della scrittura della vita, o più esattamente ancora dei punti in cui vita e scrittura, prese ambedue nel loro significato più immediato e concreto (vita come decorso biologico, sperimentato nei messaggi mandati dal corpo; scrittura come gesto che richiede una tecnica e un'esplorazione conoscitiva indefinita) si incontrano, e per un attimo quasi impredicabile si toccano e si confondono: l'istante si scrive nel corpo, la lettera emerge dagli organi.

"Vuole buone metafore si stacca dagli impulsi": ogni inizio di testo si presenta come volontà di ordine, come uscita e distacco dall'abbandono al flusso del vissuto. Allo stesso tempo quali possono essere le "buone metafore" quando l'oggetto scrutato è il testo corporale, quando le cose da "esprimere" sono i geroglifici dei sintomi isterici? L'inizio si presenta quindi in questo caso come volontà ironica di ordine e di tecnica letteraria: ironica proprio perché il desiderio di scrivere si prova e si riconosce nell'indiscernibilità assoluta tra atto e oggetto dell'atto (se si volesse tuttavia ritrovare nell'insieme del testo un livello metaforico "normale", lo si potrebbe individuare nel lessico della tecnica musicale: "partitura", "tastiera", "luga", "organo" stesso...: il corpo si percepisce come strumento, la voce si forma nel luogo dove Fonagy scopre "les bases pulmonnelles de la phonation").

Un tale ascolto come "passione" può essere descritto, nel rovescio, come "azione" da parte di attori in esercizio, e questi attori non sono altri che gli organi, isolati e illuminati sul
62 paleocremico del "corps morcelé": scrivere a partire da quel

punto remoto e minaccioso significa la rinuncia alla unità, e l'orrore dell'acefalo:

"la passione della biografia decapitata negli organi".

Una sorta di danza lenta e sospesa si svolge, in cui gli elementi grammaticali suscitano presenze femminili e maschili subito pronte a rientrare nell'ombra o a scambiarsi le parti. Così il "pupillo" legato al lei del testo in una rappresentazione storicizzata e attenuata dell'incesto madre-figlio, diventa più in là la "pupilla", rappresentante dell'occhio (organo maschile/femminile), "poupée", giocattolo.

Freud descrive la bisessualità come un livello induttore temporaneo della castrazione; e così il testo si chiude con questo brano di frase, con questo "inciso" chiuso tra due punti: "Lucia nel setto nasale". Tanto che si sarebbe tentati di scegliere questo punto (rapporto bisessualità-castrazione) come "chiave" psicoanalitica del testo.

Ma sarebbe misconoscere e fissare a un solo contenuto il gesto di ostinata interpretazione che continuamente fa, rifa, riprende, all'interno del buio corporale il movimento di estrazione e di messa alla luce del "frutto".

*"si ostina per tracce di ferite fino
al picco che ruota e ne estrae il frutto"*

Jacqueline Rissat

Passione della biografia

Vuole buone metafore si stacca dagli impulsi distende un lato e l'altro s'arresta nei prospetti scende il corpo vuole la mano si lascia correre tenta il contrappunto ricomincia dietro diminuisce conta una voce o altro si disturba s'allarga insiste si sposta si drizza per potersi calcolare chiara fino a toccare

conta il profilo con gli occhi non avanza è fitto già dietro sottomessa a foglie si piega. La fuga calma le inflessioni. Perde traccia s'inoltra.

Richiama la mano dal basso in alto — le arterie socchiuse nel ventre — richiama ripassa sottopone il palmo al moto ondulatorio, risolve la partitura fino al tallone, controlla l'esitazione, dispone, diminuisce il margine. Accostata fino al tetto si volge il collo appena gonfiato.

S'agita in avanti, s'apre a picco, vede che s'adagia e si volge nel calore. Stretta e riversata non può penetrare — nessun confidente si stringe a lei strettamente riversata.

..... sentendoli dire sentendoli conferire si sentirà più sollevata. L'insieme dei testimoni frantuma la percezione. Si flette con calma. La solita mania torna a illuminarla per modificarla. Si fa assente tanto da fornire il motivo del suo ritardo.

Prima sedeva leggendo. (egli ascolta)

Il gesto del pupillo la impregna, la respinge in fondo a sè, vista.

Attraversata intitola connessioni « mentre portava i bei pensieri celati, l'altra si china e non può guardarlo »

« il pupillo con la testa calva che un tempo mi sostenne si arresta in quella bocca che ora ha due versanti »

La prende nella casa fornendo nuovo materiale. Con tremore sotto il suo sguardo più libera esercita un'attrazione, si volge si avvicina, ripresa dal basso parla di un timore nervoso, consolata non tollera la perdita, non legge per timore di sfuggire alla relazione. Più pericolosa lo seconda e lo occupa abusivamente.

(il contesto affiora attraverso una serie di inclusioni vigilate)

L'estenua dopo averla riconosciuta e sa che sopraggiunge la varietà di distinzioni, il ricorso a rapporti bipolari, la codificazione di un rapporto che resta sotto aspetto o capacità.

Questo mi fa pensare al pensiero che la fece tremare sulla collina, lì dove s'abbatte il corvo e l'incontra nella sete, sola nella foresta dopo aver lasciato alle spalle la strada dei colloqui diatonici.

Ogni notte splende spalancata sulla porta della stanza occupando con le braccia incrociate la tastiera: ne scopri il taglio e il colore le labbra e le anche sporgenti e il culo come le mani diventate violente.

Retrocede con le unghie nel palmo

Non mi pongo domande né la prendo scostando il mantello.
Né sbattono ali.

Punta intermittente e mi respinge dentro nel manico di fibra spessa di colore pallido. Da un lato il prato risente ad uno ad uno dei sobbalzi.

Il muso aspro ed assolato si gonfia ingaggia accoppa.

Rilanciata (per punta ristretta o oscura?) emerge in vagina assorbe riso ed obbedienza. La circolazione sale in superficie e più avanti la lingua si scolorisce nell'acqua tutta gonfiata.

in basso la colonna vertebrale e l'interno un'interna frequentazione senza curiosità. — di misura in misura di dimensione in dimensione (la colonna vertebrale: altezza profondità) d'appetito in appetito (il desiderio lo spostamento). Non il corpo non il corpo, il corpo in dimensione.

In tutto lo stesso grado di presenza. Sottomessa alla quantità del corpo ma dietro il cuore, superficie miscolata dentro/fuori questo libro si perde con precauzione.

Rimanenza

1) persistenza della calamitazione in una sbarra di acciaio che è stata sottoposta all'azione di un campo magnetico.

2) proprietà che hanno certe sensazioni o immagini di sussistere per un certo tempo dopo l'eccitazione che le ha provocate.

3) il riso, l'accecamento l'obbedienza.

Non il fondo ma il bisogno di prendersi l'interna ripetizione
le palme folgoranti e il nodo che porta in basso.

Un corpo in più la curva che discende, perdita e padronanza della superficie.

Riverberi riverberi battiti pulsamenti palude che si sfoglia s'apre s'intravede lungo la linea delle radici e dei rami nella frequenza dei noduli umore di ferita principata non rimarginata che s'aspetta

il dolore ne parla non in questa vibrazione — nell'insieme attriti frizione sospensione dalle radici alla nuda nelle articolazioni. Non nella fronte e nel setto nasale.

perdita e padronanza della superficie nell'occhio (la parte più nobile il nobile soggiorno degli attacchi e delle perdite il nobile gioco). Lunghi legami di sbieco nel pannello in basso raggiunti nell'oscillazione di spirale che non si fa muta e non parla o riaccesi dove è già nuda contratta nello spessore di sperma che l'imbeve.

Ma al di sopra dell'occhio?

Il foglio sottile disteso piegato cancellato al risveglio o poco prima di addormentarsi.

di parola in parola nel cervello più grande di quel piano il ginocchio preme, la rotula viene fuori spillata nell'indurare
68 della gamba.

la passione della biografia decapitata negli organi e dove nel prolungamento si tiene avrebbe preferito essere seppellita e riunita. Lasciata sparsa poggia sui tasti e trema con scatti dall'interno all'esterno, condensazione spostamento.

separazione ricade né prima né dopo, altrove (qui) si ri-stabilisce senza le dita per funzionamento di verghe accostate di intervalli nella cappa gialla nella curva che discende al risveglio e non rimane chinata. Impedita d'impedimenti di scatti all'idea del movimento.

Né desiderio né volizione né percezione / simultaneamente il frutto si guarda da un tasto all'altro. La vibrazione cancella i segni, la debolezza.

il desiderio, ripresa

presa di sbieco nel cranio nelle sacche oculari inseguita risponde si spande illuminata a raggiata, con questo mezzo strofinata alla vita contro il muro inseguita in bilico piena di terra si riprende si volge per mescolarsi e non può giocare.

Le linee avanzano perpendicolari lungo la strada la piuma fino al margine la curva sale e discende con la forza che lo stesso grado di presenza ha reinventato.

davanti a tutti, sullo stesso piano. Dentro,

« non sono stata sempre qui »

Nella pienezza di terra, acefala si sposta nelle articolazioni si china diventa sottile per scatti all'indietro una membrana un lavoro all'insù scioglie i nodi fino al fuoco centrale. Respira, s'espande ricomincia. La separazione per funzionamento

non solo per funzionamento

Gli occhi aperti l'occipite in calore si tira in giù fino al coccige, si riconosce nel riso nell'obbedienza degli alluci che poggiano (non si risveglia)

« si parla molto di me » Ritesa del sentiero per impedimenti in rottura di sogno. Un pò agitata nel movimento

vede in mezzo al fuoco la distruzione il fogliame il punto che si solleva in andatura irrigidita e lo segue nella divaricata che sta trovando tutte le sue forme (non tutte le sue forme)

in fondo a forma d'uncino sfiora il calcagno in oscillazione che sta per cadere.

La prende nelle spalle nelle scapole divise (destra sinistra) e distaccandole ne scopre la forza in relazione.

Trasparente debordante percorre la pesantezza che l'illumina. Questo che se ne va.

Guidata dall'insieme introduce la mano da una tastiera all'altra. La colonna vertebrale *IL BASSO* nel polline scivola carpo e metacarpo nell'acqua annaspa spingendo pulsando grumi compatti nelle rotule nei denti nel clitoride, naviga in punti d'incidenza.

Non è pelle, ne spremere una piccolissima goccia di sangue, non prova alcun dolore ma riceve l'impressione dei residui che l'attraversano.

Le cartilagine intatta in corrispondenza di antri meticolosi le caverne retrattili gonfie di sangue hanno spessore si erge li pene con vibrazione di sostegni né s'immerge nella pianura dolce in pendenza sfoltita ai bordi.

Distacco ricognizione e inventario nell'urgenza del mantello. La trama spinge con piccole e grandi griglie che l'imbevono.

Si perde il tessuto, lo raccoglie (la testa è ghiacciata) e l'annoda alla nuca più fresca.

La permutazione da una tastiera all'altra.

La curva discende per investimenti s'arresta rechina ai bordi sfoltiti (ne sente lo spessore) e l'imbeve per cunicoli in scatti il sole l'attraversa e s'agita scavata nell'agilità dei tendini.

Beve a bocca in giù, l'alluce e la nuca provano la tensione dei muscoli sotto la pelle fresca (i fiori sono ben disposti)

il paesaggio è mutato fra le cosce conserva il colore appena alterato. Gli oggetti il desiderio il gioco la pianura la debolezza.

Il fondo rimonta per flussi a partire da questa permutazione (la testa nera e ghiacciata)

piazze foreste gli occhi premuti dall'uso e dall'incantamento la vagina e il pene assorbiti rimarginati

E' senza pericolo pare rifarsi tutta un blocco nell'acqua gialla che si tende balbuzie retrattile batte dall'interno con nocche dentro l'arco sopracciliare lì dove la curva discende e discosta due vertebre lì dove l'ascella sente scorrere l'articolazione nell'inguine.

E' senza pericolo. Il tutto si tiene. Congiunzione castrazione.

Intorno. La trama e il centro. (debolezza e risveglio)
Si ostina per tracce di ferite fino al picco che ruota e ne estrae
il frutto. Incisa nel setto nasale.

IL TRITAUTORE
Gilberto Finzi
e IL TRITAGONISTA
TESTEATRO
L'ANTI-SOLE

*Il testo-teatro di un Poeta come operazione
antipostsurrealista sul totem societario - l'oggetto di tutte
le alienazioni - o forse come gioco di parole
giocato con le parole del gioco culturalistico: insomma
un'ipotesi provocatoria interessante.*

*La scena si apre con un volo di palloncini che escono
da un oggetto scenico informe, alto quasi due metri, fatto
con stracci, carta, strutture di fildiferro. Forse vagamente
(molto vagamente) umanoide, forse fallico, forse divinizzante
la materia, forse totem, mito, società. Oppure niente
— nulla — zero, nemmeno un simbolo, ma solo quello che
è, un insieme di stracci carta fildiferro ecc. che la scaria luce
rende ancora enigmatico.*

Può essere questo il protagonista. Manca affatto il deuteragonista. Il tritagonista — una nullità quanto a strategia scenica — è sdoppiato in un primordiale poeta-mago dagli occhi sbarrati e in uno scienziato che — mani dietro il dorso — misura passi modernamente dissennati. (La donna di cui a un certo punto si parlerà non esiste, è assenza o falsa coscienza, sesso o cineseria). Tra i due — o uno solo? — non esiste rapporto.

Le parti A e B del tritagonista possono essere lette una accanto all'altra, o contemporaneamente, sovrapposte, oppure una dopo l'altra, o anche incernierate a battute responsori ecc., o viceversa sparse separate spezzate, o per uno cancellate e riscritte (come oggi si usa). Anche perché l'ansia di un prima e di un dopo qualunque ha impedito al tritautore l'apposizione del suggello: "fine".

Un'ultima Avvertenza: "anti-sole" ha senso per chiunque abbia dimestichezza con i manifesti del Surrealismo. Significato e significante hanno già una storia loro propria — parallela e per quanto mi risulta inscindibile anche all'infinito —, tradotti come sono da moderna lingua in nonsensese antico. Questa storia, ovviamente, non si fermerà né qui, né prima, né più oltre. Mai e sempre.

A

(*Voce stentorea*) Siamo chiusi! In una limpida giorno-notte di vetro! (*Canterella*) I pesci noi siamo della terra... i pesci noi siamo della guerra... (*Di nuovo voce stentorea*) Forza, forza! Si spogli della pesante giacca, questo grave in caduta libera. Ora (*inchino*) gentile signora, rispettabile signore, si definiscono le ibride cognizioni che possiamo ancora avere. Ma (*lieve pausa*) il mandatario resta sconosciuto.

Se volevi guardare il cielo azzurro dovevi aprire una finestra: avresti visto, con la vivezza dei chiodi arrugginiti, con le premure livide degli occhi, una gelosa pioggia, dal punto di vista del comfort.

Ma che cosa è avvenuto di così turpe, o di così straordinario?

Si era avvinti, fra noi; allora l'oggetto era un basiar-

B

Ah, mi sembra solo un pretesto.

Ma quando una settimana tira l'altra? Tira per i capelli, voglio dire? Quando con una lente deformante vediamo il coltello del tempo che ci divide in due, e la parte che resta è sempre più piccola?

Bisogna pensarci bene, prima di definire qualcosa. E poi, chi ci obbliga? Facciamo come sempre.

Cioè — come fanno tutti — come si deve fare: non decidere, non definire, non impicciarsi.

Non me ne importa. Chi è debole di vescica, faccia pure.

... Sembra piuttosto che si muova...

... Umanoide? Umanoide?!

Dal vostro punto di vista, forse, ma dal mio...

E' chiaro dunque che si tratta di varie dimensioni. Una differente prospettiva? Ma non verifichiamo — potremmo avere delle sorprese.

Sono sparsi, sparsi, fogli 77

do adottivo (tabù: non nominare!). Baciavo le seppie, le trote, i rospi delle rovine bagnandomi a cateratte varie assortite. Oplà! (*un salto*)

Io sono così. E tu sei così. E lui è così. Oggi temo che siamo sempre più così. Hai sete?

Sì, lo vedo bene. Ma ti ringrazio in nome del mio portafogli lussuoso.

Secoli fa, millenni fa! Ma rispondi: hai sete?

Sarà come dite — a me sembra una copia triste di tutte le solitudini — o i nobili resti di un capo famoso — o un impiegato chiuso nella sua chiocciola. Guardate meglio: adesso non c'è più volto! Ma qui non mi si vuol rispondere: c'è qualcuno che ha sete? Chi vuole bere?

stesi e collages rasciugati dal phon per capelli. Che storia è questa? Mi volete dire?

Adesso tace — ma prima, sentimenti! idee! rumori! prese di coscienza! utopie! pensieri! parole soprattutto! Così vorreste che fosse? Ma siamo matti?

Eppure — non so come — qualcosa si sentiva — a guardar bene (ma proprio bene, con intenzione) qualcosa persino — direi, sì, non so bene — s'intravede...

Non dico questo. No, non questo. Come una verde nuvola. O una faccia.

Misure vitali? Ma quali, ma che vitali? Sono a tre dimensioni solide — parallelepipedi a grinzhe, spigoli e curve come noi.

Cioè — intendiamoci — voglio dire manichio o modella. Le misure vitali oggi sono numeri, sono espresse da numeri interi — 87, 45, 113, numeri del loto sessuale — seno curve fianchi del parallelepipedo — altro che uomodonna a una sola dimensione!

E' ancora presto: fuori ci sono casalinghe e polizia. Nessuno si guarda allo specchio.

Logico: che vuol dire? Razionale? Merda!

Oppure? Oppure? — Io no: lo rifiuto. Ci sputo su. Ve l'ho già detto: è troppo presto, per me. Se siamo quello che credo, nessun passo è valido, niente, in nessuna direzione.

Non mi piace quello che...

Il parallelepipedo sexy delle controfigure dei marines, di coscia lunga — ecco l'ideologia a prima vista delle notti insonni e l'incoercibile senso del potere dei generali dal pensiero filosofico così fragile e poetico...

Dunque. Conoscete la favola di Cappuccetto rosso? Vieni che ti mangio — vieni che ti lincio — vieni che ti smantello le costruzioni logiche senza senso — vieni che ti corico sui prati della allergia — ho il freno a mano — mi fermo di fronte al cacciatore — ti lascio per un momento, ti riprendo, ti lascio ancora, ti libero a una sola dimensione, ti ritrovo a tre misure — quelle vitali (petto sesso e piano nobile) finché di corsa in corsa mi sento uomo societario e politico. Ti veglio, mentre dormi (ma dormi?) — ho orecchie lunghe unghie occhi lunghi armi affilatissime a lunga breve media gittata — ti voglio così asessuata modella senza sorci, depilata opera di sofisticazione e di fredda guerra nel sottobosco...

... non mi può piacere.
Selvaggio? ... civile? ... bello-
brutto-mediocre, tutt'insie-
me?

Andiamo, via. Ci sareb-
be da piangere su ogni alba
che arriva in terra - se aves-
simo mai il coraggio di an-
darla a consultare prima...

Immaginatevi il fiore, il
povero poetico fiorello vi-
sto in camera charitatis co-
me concetto del fiore o co-
me strumento di alienazione
disalienazione. Altro che

80 misticismo!

Naturalmente non c'è nes-
sun senso, in tutto ciò —
si tratta di originali televi-
sivi molto imprudenti, cen-
surati e tolti dalla circola-
zione.

Ma insomma — la favola
non finisce qui — c'è l'as-
suefazione e la rassegnazio-
ne finale, con banchetto e
lodi al cacciatore: la vittima-
lupo è squartata — si
balla sulla sua pancia — e
le fragole di Cappuccetto
rosso cresceranno sulla sua
carcassa: a questo può ser-
vire anche un lupo.

Ci siamo allontanati. Per-
ché? Ne avevamo paura,
ora che gli si scorgeva per-
sino una faccia, una faccia
qualunque?

Abbiamo assodato, co-
munque, che non è una mo-
della — né un marine. Già
qualcosa, no?

Proviamo a misurarlo?
(*Gli si avvicina con un me-
tro snodabile*)

Non si sa da che parte
prenderlo. Pare che non vo-
glia — eppure è lì fermo
che aspetta...

E' un progetto di lavo-
ro...

... Un progetto di uomo...

Immaginate la
scena: là con le foglie, alba,
silenzio, noi che ci integriam
mo nella corolla. Demistifi-
care. Evviva il magico, Al-
lah-il-Allah!

Insomma, l'avrete già ca-
pito: è un modo come un
altro...

... di porre o il problema
o il metodo stesso di porre
il problema. (*Canterella*) ...
Il vero modo di porre il
problema — il vero nodo
da imporre al glossema —
io proprio godo a nuotar
nella piena...

Lotta contro il silenzio!
Lotta contro il silenzio!

... del terzo dopoguerra...
la ricostruzione che parte da
zero... il grado zero dell'o-
pera umana... vista dal di
fuori e prima del tempo...
una (*tono sussiegoso, da cri-
tico ufficiale*) concisa an-
ticipazione del futuro pro-
blematico, una critica del
più avanzato dilemma del
tempo nostro, con implica-
zioni e pregnanze di vario
tono, a partire da un punto
chiave che è la base su cui
poggia — la sua significa-
zione sta nel principio di
adesione al terreno — di lì
sale, si dirama, sporge, gra-
vita, si spinge, con aperta
intenzione dirompente e sin-
tomatica nei confronti del-
la domanda che pone lui
stesso.

(*Tono normale*) Ecco
qua: finito di misurarlo.
Misure vitali: nessuna. Di-
mensioni: umanoidi (lo so,
lo si era già detto: il presup-
posto risulta confermato de-
finitivamente). Nessun mo-
do di incorniciarne i pen-
sieri con uno spettro solare o
con altra misurazione certa,
fisico-chimica. Dunque: non
comunica.

Devo proseguire — la 81

Qui necessita forse professore tedesco. (*Mima*) Herr Professor... Si potrebbe mettere un annuncio sul giornale. Di Norimberga, magari...

Surtetizio, Gottinga, Béthune... (suona bene).

Morte e trasfigurazione! Sentite qui: (con forte accento siciliano) il clima della modernità nei suoi contrappuntistici dissonanti appunti con disappunto della
82 *pregnanza disossata delle*

scienza non può fermarsi — poi, come si dice, la scienza è neutrale: non fa male perché non può far male.

Uffa! La politica — cosa c'entra la politica con la luminosa via della scienza? Analisi — esperimento — sintesi — giudizio. Metodo, metodo, altro che la poesia della politica.

Ma certo che è la scienza a dominare il mondo — la scienza non può essere democratica — ma solo aperta, e in avanti! Tutto il resto, compresi i fanatici e gli hitleriani, i versi e le bombette pulite o quelle — del resto modestissime — al napalm, tutto il resto viene dopo.

Cosa stavo dicendo — ah sì, le misure vitali. Sintetizziamo dunque le nostre impressioni: (*voce mugolante indistinguibile*) è "4" — (p o/ hkirgeza — è "tuttiti 1/2") — *m: ;, xwz "£\$ 1/2 \$& çll") £é" ' (—è/çà)) — * + IR = wxe/d (ecc.)

(*Voce udibile*) ...samente, per concludere che...

(*Voce di nuovo mugolante, indistinguibile*)...

(*Voce udibile*) ...per cui...

autentiche figlie della *Gestalt*, con un pizzico di Protestatario Pessimismus, una acrobazia, verbalismo, soliloquio stellare *et omnia quae exstant* (edizione di Oxford dell'omerica Odissea, opera aperta, autori vari, un solo lettore del venticinque, pagine sparse, testo aureo dell'epoca, verifica linguistica a vari livelli compreso il pellerossa moderno (AUGH!) *et sic et simpliciter* grado zero dell'appetito che, notoriamente, vien mangiando...)

... chiusa la parentesi però sarebbe da dire del verbigrazia nome sul frontespizio senza paura delle risonanze austroungariche — che timor panico, timor di Iddio vattelapesca altroda sé — ECCO (*grida*) ECCO LO ZEIT-GEIST!

(*Continua un suo monologo, come assordato da altri, che non ascolta.*)

se ne deduce che, ipotizzando... ogni frutto ha la sua stagione, i complessi vanno curati, e nella società e nel tempo/spazio TUTTO VA BENE.

Ma no, NO! Non esiste niente a una sola dimensione! Guardate qui! Due, tre, quatero, cinque, enne dimensioni!...

Quindi, obiezione accolta: le misure vitali sono le nostre impressioni.

Obbiezione, ho detto. Ma che obiezione, delusione, consolazione: sogni, giochi, rapine del sentimento infuriato...

Tu ci credi, alle streghe. NON DIRMELO! NON RISPONDERE! MI FAI IMPAZZIRE!!!

La scienza nuova è la pazzia!!!!!!

Lo sapete che vivo anche io? Lo sapete? Ve ne importa?

(*Grida*) Totem Totem!

Un totem indefinito. Totem societario del tempo aperto alla base per l'altezza diviso due o tre.

(*Più calmo*) D'ora in avanti scommetto che vi stu- 83

pirò: sarò dialettico senza ascoltarvi, attento senza guardarvi, logico senza bruciarvi — descriverò la storia di un oggetto della coscienza dal punto di vista esterno, parapsicanalitico e terrorizzante come una poesia d'amore senza nazionalità.

Tutto nei miei scopi. Lasciatemi proseguire. Riassumiamo. (*Intercala il discorso parascientifico con espressioni di disgusto*) Diremo che l'oggetto, un caso estremo di ipertrofica densità materiale (effusioni ignobili)... misurabile, come ho testé terminato di dimostrare... (passione, lunatiche pressioni del sesso)... ampiamente... su versante fisico e chimico (naturalismo! necessario luogo comune del nonsenso!)

... Tridimensionale, cioè, tetradimensionale, ossia pentadimensionale, in altre parole esadimensionale, ovvero sia ennedimensionale... (la confusione che mettono questi selvaggi abbracciamenti della natura non ancora superata dal sovrasen-

so scientifico — (puah!) sulla luna in gentili strette — cioè, scusate, ignobilmente lacerati dalle strette della misera carne non ancora razionalizzata...)

(Pressione — passione veleno delle Eve, mele, Adami di tutto il mondo unitevi nell'antidoto della scienza!)

(Luogo comune dei piccoli cervelli, delle teste deboli, dei piccioni — teste — dei testicoli...) (*Grida*) Necessariamente siete uomo e donna! Necessariamente io sono l'osservatore neutrale e logico. Ma non ho sensi, io?

Luna e passione, dicevamo — NO, NO! Tridimensione, tetradimensione, pentadimensi...

Ergo sum. Notizia che vi do, sia pure con ogni cautela, e vi scarica di qualsiasi responsabilità nei confronti miei e della mia latente infanzia vitale — lattescente vita che non si vede e non si sente: la bomba? Ma sono io, la bomba! Vi rovinerò mentre dentro una provetta i peggiori veleni tentano una fusione magmati-

ca a cui si deve ogni rispetto e riconoscenza. Uomini!

Proseguite pure, che a pensare ci pensa il mio proprio pensiero. Sarebbe a dire? Non sareste per caso un tantino ipercritici?

Mettiamo che qui al mio posto ci fosse un altro, per esempio un... non so... un... cavallo da tiro, un... campanile, un... sostenitore di breviari laici o moraleggianti assertore dell'opinione pubblica, comune o diciamo anche solo prevalente.

Le pretese crescerebbero. Niente tollerante in virtù della certissima minuzia delle ricerche elettroniche e cibernetiche... Niente influenze in nome dell'uguaglianza innaturale dei sessi e niente massicce dosi di comprensione per via di quella solita faccenda della natura... operazione naturale... genio della stirpe... continuità della razza, eccetera eccetera...

Hai proprio capito! Ti mostrerei io, che morì delle virtù! Ti farei... *(prende la donna che si rivolta: in realtà, siccome questa non esiste, lotta con se stesso)*...

Sul piano delle strutture la città del futuro senza chiesa o totem come questo, qui, che rappresenta la non-cognizione delle cose che non sono perché non possono essere...

Col miraggio dell'entropia...

Col girasole che ciruisce il suddetto al solo scopo di carpirgli luce eterna (amen) e prezzolati biglietti, poteri da verificare sulle nostre povere menti...

Ma quale tema. Un TEMA? Dove ci vorrebbe lo stregone e la luce di maglia nera, atreghe bianche e rosse, sabbia, « Come i fioretti dal notturno gelo... » Lo sapevate? Conoscete il vitreo lume della finestra chiusa? Il mondo delle rane nu-

mi costringerei... costringerei, anche con la forza, te, me stesso... e per amore vero o falso... (*continua a lottare*) per poterti (*lotta*) accusare come strega e farti beuciare poi (*lotta*)... Ma... (*La donna mesistente si libera: fine della lotta*)... sono un altro, un altro, IO. Aperta la porta di servizio al compromesso, mi ritiro. Attendo, ecco.

L'oggetto! Abbiamo perso di vista l'oggetto! Totem, totem! Colpa vostra, colpa vostra, malodesti! Esseri naturali! Guardate, guardate lì, si è inclinato, si è... (*stupore*)

... spostato...

Sì, sì — guardatelo bene — rivela qualcosa di diverso — ve l'avevo detto — è un totem — è proprio un totem.

I sentimenti, i sentimenti! E' colpa dei sentimenti!

E' un totem. Sensibile ai sentimenti. Ma no, Adam! Tutto rovinato, tutto sciupato per pochi, idioti, sentimenti!

Il lavoro di anni... secoli... di millenni... La verifica del totem societario... la

bili? Il foglio spento dello scrittore senza pace torturato dalla produzione, loquace in pubblicità, focoso nelle firme di presenza e in quelle — altrettanto importanti — di assenza, il solo uomo che non conti nelle assemblee dove si riduce il niente a oggetto di discussione e a fonte di pubblico benessere?

Salute! (*ieratico, rivolto all'oggetto scenico*) salute al nostro essere immondo, totalitario come una donna tuttadonna, un oggetto da dopoguerra, da questioni sociologiche, sociopsicologiche, psuicriptologiche. Salute a te mistificazione! Costume tratto dal tempo! Questione senza risposta! Nuova percezione!

Intendiamoci - volevo dire della intellettuale costruzione...

cerati i punti di vista... gli angoli di osservazione... la presa di coscienza... Maledetto! Maledetta!... Eva ir-reale, ladra di mele...

Ah, ma non finisce qui — non finisce così...

Farò una relazione, stenderò un rapporto... sì... così... (*fa l'atto di scrivere nel vuoto*)

...Dialettico? ...irraggiungibile? ...elevato di concentrazione e volubile di stile e *consecutio temporum* — al solo scopo di svergognare i falsi credenti... in nome di Averroè, di Copernico, del segno di Costantino e di pochi altri matti del loro stampo. Nessuna indulgenza per i tardivi, i cretinoi-di e gli epilettici... Siamo alla fine della storia: presto si dovrà viaggiare a cavallo! — a piedi! — pellegrini verso la Terrasanta! — Evviva le Crociate!

Mi sento venir meno — aiutate la scienza, i nodi al pettine della filosofia, l'apertura *mentis* delle cronache medievali...

O mio rispetto — o rispetto immensurabile di me!

No! No!

Ancora no! Era una semplice formalità, senza nesso: non fatemi rischiare...

Dicevo — lo confesso — che i formaggi crescevano sui rami nel silenzio allusivo delle concomitanze... (*grida*) NO!! La voce che manca, avvolta nelle bende di mummia senza carne - oppure ancora, la morale locale chiamata sensazione, psiche, o avanguardia (*Canta*) « Noi siamo la canaglia pezzente / noi siamo chi suda e lavora... » (*Il canto si smorza in un gesto*) Ribelli - ribelli - con le natiche a posto - con gli speroni di argento - i denti sani - la voglia di pepe e di sale... - il tonfo di corpi contro copriletti lievi, soffici, puliti...

Di fronte alla nullità di questi esseri dediti all'antica opera dei sentimenti... ecco un probante segno... (*porge qualcosa*) un biglietto di andata e ritorno per l'avvenire...

... La scienza scioglierà i dubbi, le ambiguità, le poesie: salite, salite, c'è posto anche per voi... (*fa l'atto di salire su qualcosa che non c'è*)

Oppure... oppure vi brucerò con la fiamma dell'intelletto (*accende un accendisigari e si avvicina minaccioso all'oggetto scenico*)...

Ah, ah! Eccomi: IO! il cavallo di Troia, l'opera nel ventre dell'avvenire... (*la parola è pronunciata come all'apice del coito*)

Oppure... No. Volare per voi, adeguarmi ai vostri succubi desideri di natura? Potrei, forse, avere funzioni naturali come mangiare, dormire defecare amare. Ma via! Suonano male persino le parole — queste parole — sulla bocca... dogmatica bocca di...

...Lupo, Lupo? Ho detto Lupo... Qui... Mizi piccoli 89

E allora sì, lo dirò, lo dirò proprio io...

E con ragione. Ragionevolmente. Razionale. Rationalismus. Ja wohl.

(*Canterella Stormy Weather*)

Io? In antagonismo a voi? Di fronte a questa (*indica l'oggetto*) nullità senza segno sesso sentimento senso senso eccetera eccetera...

(*Ironico*) Cose da restare dunque sconvolti, più che presi, risucchiati...

Cappuccetti rossi... Qui, nelle mie mascelle, nelle mie cavità orali, che vi disarti e vi laceri l'ignoranza... Venite a sentire come suona male la defecazione dubitosa...

Siete quello che siete? Sicuri? Allora abbiatevi riguardo finché non arriva il cacciatore. E anche allora fatemi posto, se mi uccide tornerò sull'altra sponda, con lo zero in mano, pronto a ricominciare il *nouveau roman* della volgare umanità.

Le cose che non sono? Io le trovo! Le cose come stanno? Io non le muovo! Fede, ci vuole, fede! (*Si ritrae come se qualcuno gli si avvicinasse minaccioso*) Come! Come! Che cosa? Ma che cosa? (*Si ritira lentamente indietreggiando verso l'oggetto scenico*)

No, no! NO!! (*Continua a indietreggiare*)

Aspettate! Un pari mio... dialettico... magmatico... monologico... I *quanta*... lo infinito universo... Io vi servo, vi posso servire!

(*Patetico*) Lasciate alme-

Più. Mai più la mia attenzione a niente. Nemmeno a voi. Se sono pazzo, adite le vie legali, interpellate i giudici, i profeti, oppure gli oroscopi. O chiedetelo a lui (*indicando l'oggetto*) — vi ispirerà in tempo e in spazio un qualche nuovo happening di hegeliana concezione e di libidinosa esecuzione... (*Resta silenzioso e in disparte fino alla fine. Le battute degli eventuali altri, se rivolte a lui, andranno così a vuoto*).

no che scriva il mio testamento... una lettera... Pensate alla madre...

Non toccatemi... non toccate-mi... Non mi ucciderete mai — rinascerò — toccherò le cose — le tramuterò in oro — sarò maledizione, Mida, economia, scuola, sensazionale ritrovato, scienza artefatta, arte tecnologica — vi dannerò l'anima — mi ritroverete in casa, sulla tavola, sotto il letto — non potrete più dormire mangiare far l'amore soli, senza me... Sarò Totem — Totem!
Via tutti! Totem! — i quanta — totem!!

Eccomi, totem, vengo —
VENGO!!!

(*Si butta nell'oggetto scenico mentre ti sente l'aria di Stormy Weather*).

Gilbertus Finzi



L'EROTICA

Rassegna d'ogni poesia si pubblica alla Spezia a cura di Ettore Cazzani

For K.



A Capitan via L. Moro 4 Genova P. I. For-
mazione e diffusione di Lettere e Letteratura

SULLE TRACCE di MASSIMO AMARO

"Cose gorkiane,, appena dissegrete
in Casa Aprea a Capri



Pura curiosità? Sia pure, se. Ma queste immagini gorkiane parlano anche così. Nella loro eloquenza di reperto puro. Per questo, Catullo Aprea, che li ha raccolti nella sua casa di Capri, fra i ricordi di famiglia (tutti gli Aprea conobbero e amavano Gorki, negli "anni dell'Amaro"), li ha dissestati per le "Carte" che scoprono la voce del silenzio storico. Una copertina di libro con firma, un ex libris prezioso, un disegno fotografico, fotografie di studio (Gorki che amava anche scrivere in piedi, come Hemingway), la traccia che la letteratura ha lasciato di un volto giovane con lunghe fedine e di famosi



buffoni letterari (i più famosi, i più immediatamente riconoscibili), documenti di gite capresi in luoghi, questi, molto meno riconoscibili: una coppa-vaso regalato a papà Andrea - segna gorkiani, che offriamo anche agli studiosi, se vorranno identificare gli amici della cerchia gorkiana. Intanto, abbiamo spedito a Capri, dagli Aprea, gli inviati dell'Unione Scrittori Sovietici che sono stati ospiti del Sindacato Nazionale Scrittori in occasione della firma di un protocollo operativo dell'accordo già sottoscritto a Mosca. Si sono tuffati nell'atmosfera gorkiana di Capri...













Massimo Gorki
da un disegno dal vero di Oumar Begas

IL TEATRO della FOLLIA del TEATRO

Un testo-stralcio
da
LE INSENSATE
di
Giuliana MORANDINI

Dalla mess-in-pagina
alla mess-in-azione

prima
dopo

Alcuni sostengono — e non possono avere ragione — che tutto è stato già detto o scritto. Conseguentemente la motivazione di un autore moderno, che riscriva un grande libro antico — tragedia, dramma o romanzo — sarebbe quella di tentare un innesto su di un tronco esistente, poiché si rende conto che piantare nuovi alberi e attendere che si sviluppino nuovi tralci non è più possibile. J. L. Borges arrivò a sostenere paradossalmente che è possibile riscrivere un'opera antica con le stesse parole, semplicemente implicandone i significati nuovi (Pierre Menard, autore del Quijote).

E' più ragionevole pensare, invece, che la riscrittura moderna di un tema classico sia motivata dal desiderio di dare per scontato il setting — risparmiando ogni fungibile invenzione — e di illuminare, invece, le differenze, le novità, i pensieri e le tendenze nuove che più

drammaticamente possono essere evidenziati dalla disparità fra il trattamento precedente e quello nuovo. Credo che si possa interpretare in questa chiave *LE INSENSATE* di Giuliana Morandini, una riscrittura moderna delle *Baccanti* di Euripide. Del dramma antico restano solo la figura di Penteo (che è sempre il quadrato rappresentante dell'establishment, opposto in Euripide alla religione innovativa e inebriante di Dioniso, opposto nelle *Insenzate* a ogni innovazione e a ogni liberazione: in particolare alla liberazione della donna) e restano le *Baccanti*, non più inebriate dal vino o dal culto di un nume dio, ma ebbre di opposizione alla finta ragione cieca che le opprime.

E' assente dalle *Insenzate* la figura di Dioniso-Bacco, dio nuovo, liberatore, ma ispiratore della violenza che portava le menadi a ombrare Penteo, l'oppressore. Possiamo chiederci perché nelle *Insenzate* Giuliana Morandini non abbia voluto usare il device del dio dell'ebbrezza, che unifica come in Euripide i caratteri del maschio e della femmina e che avrebbe potuto rappresentare con questa sua caratteristica un aspetto della liberazione della donna. La ragione probabilmente è che una trasposizione della figura di Dioniso-Bacco avrebbe rappresentato una salvezza proveniente dall'esterno, donata e non conquistata indipendentemente. Anche nelle *Insenzate*, Penteo muore, ma la sua uccisione è relegata in una breve descrizione di poche righe. Quindi non è tanto importante il modo della liberazione, quanto è, invece, importante l'astenersi dal sostituire le violenze tradizionali con violenze nuove altrettanto crudeli.

LE INSENSATE è un manifesto poetico di fede nella libertà, nella vita, nella giustizia — la follia liberatrice è, in fondo, più ragionevole della falsa ragione, che vuole difendere le tradizioni stagnanti imballate dalla saggezza convenzionale, che — se resta immutabile — coincide con l'ignoranza e con l'oscurantismo.

Roberto Vacca

Vedete questi muri. Potere misurate gli spazi inerti che limitano. Sentite le voci che li percuotono. Non vi sarebbe forse difficile abituarvi a prevedere la scansione degli echi che vi rimbombano. Sono muri, stregati, è come se fossero invisibile eppure terribilmente presenti.

Ora stanno accadendo fatti non previsti, ma quasi per certo esattamente eguali a tanti fatti che già sono accaduti.

E' qui da pochi giorni un personaggio singolare, a reggere le sorti degli antichi muri. Penteo mi pare sia il suo nome. Quando è arrivato, molti al principio gli storpiavano il nome; ma egli si affrettava a correggerli, con viva ansia, quasi che un altro nome non potesse sostenerlo, o sopportarlo. Penteo, Pent-e-o! E in effetti è come se si astenesse da qualcosa, dalle emozioni credo. Se ne sta rinchiuso come se proprio la presenza di quegli affetti di cui si occupa gli riuscisse fatale. Così vive: il suo studio, tutto sossopra, il suo registratore, lasciato come un prezioso. Calmo, quasi ossessionato da una barriera che l'impedisce. Ascolta le storie degli altri, ascolta e riascolta. Per ore. Che non riesca a far quadrare la sua? Di lui ancora non si sa niente. Solo si nota che prova disagio a guardare in faccia le persone. Sembra aver più scioltezza nel riflettere su voci senza volto.

Così la figura-prologo, la Signora del Gioco presenta l'antico interprete orfico nelle vesti rinnovate e riscritte, di moderno sconcerto, di una ambivalente lotta antiistituzionale e anticoncentrazionaria.

Il nome Penteo non è traducibile o sostituibile senza che subisca uno snaturamento, un'irreparabile perdita semantica. Il tabù, inteso come limite di cultura e società nella accezione più ampia, sembra dover, necessariamente, costringere Penteo in ogni sua espressione, in ogni stato d'animo: la stessa immutabilità del nome risulta elemento portante di tale condizione.

Per etimo Penteo è "colui che si astiene", che in nome della Ragione condanna ogni abbandono, ogni possi-

bile coinvolgimento da parte dell'irrazionale. Questa astensione appare motivata dal senso di colpa che la trasgressione comporta e, non per nulla, nel passaggio dal mondo greco a quello cristiano, finisce per coincidere con il pentimento, con l'elaborazione del lutto.

Penteco allontana da sé tutto ciò che lo turba, ogni cosa che sappia di non-senso: in questo sta propriamente la sua insensatezza. La sua preoccupazione è quella di definire, di edificare un'ipotesi e utopica Ragione; una Ragione che sia assoluta, che non trattiene ombre; una Ragione che sappia distinguere sempre con certezza la non-ragione e l'espella da sé o la reintegri a sé ma solo dopo averla redenta.

Penteco è altresì una figura profondamente ancorata a determinati contesti. Non è come Edipo riconoscibile quale invariante strutturale in tutti i tempi e in tutti i luoghi, o per lo meno non lo è in modo così globalmente estensivo.

Più simile ad Oreste, Penteco riesce emblema di certi momenti della storia.

Il razionalismo rinascimentale, con i roghi delle streghe, e il positivismo illuminista, con l'emarginazione della *dérason* nel senso di Foucault, rinnovano molto bene le preoccupazioni dell'antico signore di Tebe per il diffondersi dei culti orgiastici orientali.

Penteco vuol ridurre al suo senno le Baccanti, esattamente come oggi le moderne ideologie del controllo, sia pur sostituendo le scaltrite scienze umane alle brutali repressioni, tendono a ingabbiare e congelare tutte le pulsazioni disomogenee dai movimenti tutti che si prefiggono la liberazione e l'espansione delle coscienze. I figli dei fiori, i contestatori, gli anarchici, i fautori degli allucinogeni, le femministe e tutte le altre persone che vogliono vivere sino alle regioni più segrete e profonde dell'esistenza pongono infatti, nella nostra attualità, la stessa antica questione agitata dai tirsi delle

Così, dai tempi di Euripide ai nostri giorni, Penteo testimonia del duplice volto di ogni Istituzione, dell'ambivalente domanda che la sostiene. E, oggi come ieri, la sua posizione nei confronti dell'Istituzione non può che risultare contraddittoria.

PENTEО

Ci siamo sempre sbagliati, mi devo essere sempre sbagliato, proprio bisogna riconoscerlo. Sarebbe preferibile che nessuno più mettesse mano alle storture dei libri, alle loro inesauribili teorizzazioni e classificazioni: d'altro non si tratta se non di fare frammentazioni per difenderci. Ecco, la cosiddetta insensatezza: un risultato delle violenze sociali, nulla più... Quando il sistema attuale crollerà, il nuovo sole non avrà più modo di illuminare tutte queste terribili determinazioni che ci coinvolgono e soffocano...

Ed è sempre stato così! Nel Medioevo si lasciavano andare i folli alla deriva per i fiumi. Nel Rinascimento abbiamo bruciato le streghe senza ascoltarle. Infine, con l'avvento dell'Illuminismo, si sono chiusi nelle istituzioni tutti quanti offuscavano gli splendori, ossia gli orpelli, del Progresso e della Ragione. Ma poi è venuta la Scienza...

Egli dapprima contrasta coloro che sconsigliano le riforme discendenti dalla sua non scalfibile lucidità e che appaiono riluttanti al suo deciso approfondimento razionale.

Combatte così con gli Azzisti-Ragione, cioè con coloro che la società gli ha dato perché serva l'Istituzione.

La tensione s'articola subito di fronte a una paziente la quale se ne sta muta, "la donna che non parla" e che successivamente diverrà "la donna che non parlava" e ancora Lucibelle, protagonista femminile ambivalente e dai volti di continuo e illusoriamente varianti e cangianti.

PENTEО

(seccamente, quasi con rabbia)

Potete lasciarla, adesso. Avanti! Non avrete pausa?!

(tra sé)

Tanto la finestra è chiusa... E poi non fanno mai nulla, contrariamente a quanto vogliono far credere tutti i cosiddetti saggi...

PRIMO ASSISTI-RAGIONE

Non sapevamo che fare. Avevamo proprio l'impressione che si facesse del male, che potesse farci del male... perché era agitata, clamorosa, laceratrice, violenta, molto, molto aggressiva...

SECONDO ASSISTI-RAGIONE

Quando l'hanno portata qui a forza si divincolava, si dibatteva, ha gridato, ha bestemmiato, ha scalcciato, urlava « maledetti, maledetti »...

PENTEО

Tanto strepito per una povera donna!?

PRIMO ASSISTI-RAGIONE

Per imporle poi la divisa ha reagito ancora, disperatamente, e per mettergliela si è dovuto stracciarle i vestiti... L'abbiamo legata, fissata... Non si poteva più dormire, era un vociare continuo, assordante, come un rimbombo cupo, l'abbiamo imbavagliata... Si è dovuto stenderla, ubriacarla... Alla fine non ha più parlato.

PENTEО

(tra sé)

Mestiere dannato, non c'è ragione che riesca a dargli ordine.

(rivolto agli Assisti-Ragione)

E da quanto non parla?

PRIMO ASSISTI-RAGIONE

Sono tre giorni che se ne sta come una statua. Si è
106 cercato in tutti i modi di farla muovere, di farle inghiottire

un sorso, di farle aprire le labbra. Niente. La sua bocca è inchiodata e resiste a ogni persuasione. Quando le si alza un braccio (*fa la prova*) lo tiene nella posizione che diamo noi e quando si cerca di ritornarglielo come prima si oppone...

SECONDO ASSISTI-RAGIONE

Solo ieri per circa un'ora si è fatta viva. Ha di nuovo urlato. Ha di nuovo bestemmiato. Ha spaccato quanto le veniva alle mani, persino una Madonnina di gesso. L'abbiamo ripresa come una bestia feroce, con la hava alla bocca, col sangue in volto e gli occhi che non si potevano guardare. Poi è tornata ad essere così...

PENTEIO

(rivolto alla donna che tace come se nulla la riguardasse)

Come ti chiami? Quanti anni hai? Di dove sei? Come mai sei qui? Dove siamo? Siamo a casa tua? Siamo in un altro posto? Da quanto tempo sei qui?...

(la donna lo fissa, intensamente, non risponde: sembra sorpresa, a volte corruga la fronte quasi si chiedesse il senso delle domande)

Il Silenzio!... E' veramente una colpa, una malattia, il Silenzio, questo silenzio che riesce ad avere più peso delle parole, il silenzio sul quale da secoli si è recitato e si recita il monologo tragico dell'Ideologia. E non basta. Ci sono silenzi che segnano uno stacco, una distanza. Il silenzio di questa donna invece è come se mi invadesse, come se mi risuochiasse.

(la donna apre la bocca, sul punto di parlare)

PENTEIO E ASSISTI-RAGIONE

Non stancarti adesso. Hai tempo di parlare. Parlerai dopo.

Combatte anche Penteio con gli Osserva-Potere i quali 107

incarnano l'imperativo della società a che l'Istituzione sia perpetuata.

PRIMO OSSERVA-POTERE

Ci avete contestati, insultati, distrutti, ci avete preso il potere... Sì, la gente come te...

PENTEO

Il potere?

SECONDO OSSERVA-POTERE

Il potere, sì, il Potere. Ma continuate a tenerlo, il potere.

PRIMO OSSERVA-POTERE

Ed è il potere che perde, è il potere...

SECONDO OSSERVA-POTERE

... E' il potere che ci ha persi...

PENTEO

(ironico-sorpreso)

Il potere?

GLI OSSERVA-POTERE

... ed è il potere che vi perderà, è il potere che ti perderà.

PENTEO

Tacete, corvi miserabili. La rivolta chiarisca ogni trasparenza della Natura e renda vani gli spettri. Le vostre maschere di fango appartengono ormai al nulla della polvere.

PRIMO OSSERVA-POTERE

Non illuderti che il tuo potere abbia potenza per gli uomini, non credere nelle tue forze...

SECONDO OSSERVA-POTERE

Il tuo pensiero non reggerà e la follia ha in sé una verità terribile, una capacità di induzione insospettata.

GLI OSSERVA-POTERE

Comprendi tutto, previeni tutto, progetti tutto, ma non sei per niente saggio...

... il buio dentro di te rimane, il buio che tu non accetti, il buio che si proietta come piovra informe sulle persone e sulle cose, afoso malessere della coscienza... Ricorda. Anche la tolleranza è violenza.

Queste figure a Penteo opposte sono comunque, oltre che figure in carne ed ossa, storicamente vive, concrete, anche manichini-fantasma che recitano e rappresentano le parti resistenti al cambiamento di Penteo stesso. Il dialogo con gli Assisti-Ragione e con gli Osserva-Potere può essere dunque, in definitiva, un amletico monologo circa il riformare/mantenere l'Istituzione.

Il discorso "rivoluzionario" rivolto sulla donna che non parla, scopre per ciò stesso la sua sostanziale intenzione reazionaria e ben esemplifica la profonda scissione tra ciò che Penteo dice e ciò che Penteo agisce. Commenta.

LA SIGNORA DEL GIOCO

La parola non è ancora voce, ma ha un volto, inquietante, una bocca che vuol strappare, o essere strappata, divorare, e poi vomitare, che può farlo da un momento all'altro. Ecco perché forse la donna già si deterge le labbra e le risucchia macchinalmente. E' un corpo lacerato, un pezzo sanguinante, su un tavolo atroce: per la dissensione, per le trafitture spietate. Le gerarchie sono divise, è come se la coscienza dell'istituzione lottasse tra sé. Distruggerla o conservarla, reggerne le sorti, magari per perderle, o abdicarvi? Strana, sottile ambiguità.

Ma Penteo soprattutto, e per quasi l'intero arco dello 109

svolgimento drammatico, parla con le Insensate, sue naturali interlocutrici. Anche questo lungo discorso risulta, a ben vedere, più un monologo spezzato tra le parti disintegrate di una stessa persona che una reale interrogazione dell'Altro: anziché assistere a un'alternarsi di domande e risposte ci si trova infatti impigliati nell'avvilupparsi di una complessa trama associativa. Come ci ha rivelato Chapman per la "normalità" e la "devianza", così anche tra Penteo e le Insensate-Baccanti esiste un rapporto di complementarità dialettica.

Le Insensate mostrano a Penteo due aspetti, l'uno duramente sociale che giustifica l'azione riformistica, l'altro imprevedibilmente e fortemente santarmatico che attrae Penteo col suo fascino ma che non gli riesce né comprensibile né penetrabile. A un discorso di superficie, decifrabile, si oppone dunque un discorso profondo, indecifrabile per le posizioni che la Ragione assume, che è un "altro discorso", al di là del piano del reale, un discorso che non può svolgersi che su di un' "altra scena".

INSENSATE

Vedete i segni di chi cerca autonomia. La colpa, la colpa subdolamente indotta. Le piaghe, nel corpo, impresse di fuori e di dentro.

Ascoltate. Ascoltate dunque le nostre sventure, capite, vogliate infine capire, l'ombra che morde, disperata e crudele.

(una per volta le Insensate che compongono il coro vengono alla ribalta per riferire della propria vicenda)

A dieci anni lavoravo l'orto prima d'andare a scuola, a diciotto il lavoro mi aveva già distrutta.

Lavoravo in casa per una fabbrica. Mia madre era ammalata. L'accudivo da sola. Bisognava vivere...

Tutto è cominciato dopo la morte di mio padre, per un 110 incidente. La prima volta ci son rimasta un anno perché mio

fratello non veniva a prendermi. Poi me la cavavo da sola. Solo, quando mio fratello si è trasferito in Calabria non mi ha portata, perché lì sono gelosi e la donna non può uscire di casa. Così sono qui e non ho speranza di uscire.

Ho bevuto un bicchiere in più... Tanti che bevono ma io sono una donna... Chiusa per un bicchiere!

Sono una contadina. Il marito mi è morto in braccio. La casa s'è fatta, la campagna la si è dovuta abbandonare. I figli stanno in collegio e io mi sono rassegnata.

Mio padre mi ha portata qui la prima volta quando stavo con i partigiani, avevo vent'anni.

Volevo sposare ma mia madre diceva che non era pari alla nostra famiglia. Ho trent'anni e sono innocente, trenta anni, una pietra da dentro il cimitero. M'hanno derazzato dalla casa.

Mi hanno portato mio padre e mio fratello perché ho avuto un bambino fuori dal matrimonio.

I miei sono poveri, operai. Nessuno in casa può badare a me. Sono rassegnata a restare.

Per andare a casa dovrei tornare sotto padrone e non mi sento di fare tutte le ore di lavoro come una volta. Sto qui, non ho più nulla.

Hanno detto di me « non sappiamo che farne se non buttarla nel mondevaio ».

Sono qui da tanti anni, ho settecento lire, ho ancora una speranza.

Questo è un morire a goccia a goccia.

Vorrei almeno poter andare al camposanto.

Per me ormai è la notte.

Mediatrice del dialogo tra Penteo e le Insensate è Lucibelle, figura portante di tutto l'accaduto scenico e trascrizione moderna degli aspetti femminili, e profondamente perturbanti, di Dioniso.

LUCIBELLE

Non muoio, non devo morire...

Io non sono pazza, mi sentite, non sono pazza.

E' solo un fremito, un piccolo fremito, qui (*indica il fronte*), forse un poco più addietro, dove l'arteria pulsa e preme come una serpe oscura e turgida...

(*porta le mani alle tempie*)

La mia testa... oh!... la mia testa... come se un mostro s'ostinasse a rimanervi... no, no, vattene, vattene!...

(*vomita*)

oh!... (*guarda il vomito*)... oh! Non mi fate paura in setti che brulicate in questo fermento...

(*ride*)

... Avete toso ciò che è dentro al cranio?... Una crisslide svuotata dalla pioggia, una mummia che l'aria dissolve... Non so se pensate lo stesso degli altri visceri...

(*continua a ridere in modo stridulo*)

Lucibelle, biblica Lilith, lotta contro la ragione-istituzione vissuta come un modello di cultura fatta a misura del maschio: la denominazione Lucibelle riprende un appellativo di Lucifero, Lucibello. Si tratta quindi di una creatura oscura, lunare, come Diana, come Erodiade. Ma in questa sua lotta cupamente fisica sa anche essere portatrice di luce, lucifera appunto, è dunque anche Oriente, per continuare a seguire la simbologia della stregoneria.

Non a caso Lucibelle agisce il suo ruolo di mediatrice proprio nelle vesti di strega: si ricordi il parallelo tra stregoneria e follia stabilito da Thomas Szasz.

Identificata nella donna passiva e manipolata, la donna che non parla, Lucibelle riesce, con la ferita della propria umanissima storia, a catalizzare il furore contestativo delle

LUCIBELLE

Nessuna ferita ha esitato a tracciare la sua strada nella mia carne, come se voglie imbestiate cercassero, con lenta crudeltà, di ritrovarvi una risposta alla loro cieca furia. Come se si volesse chirurgicare anche gli affetti: ma degli affetti non si sa neppure se siano dell'anima o del corpo. Nulla mi è stato, nulla (*si volta di scatto verso il pubblico*) mi avete risparmiato. Io sono tutte le donne che hanno tagliato e abortito, abortito e tagliato, senza sapere perché e senza provare piacere. Io sono tutte le donne gettate su di una strada, sacerdotesse di periferia che accendono i loro fuochi come lucciole disperate. Io sono tutte le donne alle quali gli aguzzini hanno strappate le ovaie, interiora fumanti nei lager intirizziti dal gelo. Io sono tutte le donne che per passioni vere avete chiuso dietro le sbarre della vostra ferocia, e la vostra sì che è veramente mostruosa e criminale! Io sono tutte le donne negate, sfruttate, vendute, schiacciate, imprigionate, bruciate vive, uccise, storpiate dalle sonde e dalle mammane, legate sulle brande dei manicomi a urlare un impossibile amore. O, peggior tristezza, io sono anche tutte le donne innalzate come animali od oggetti di lusso, le più puttane per non aver mai compreso di esserlo. Nulla mi è stato, nulla ci è stato risparmiato. Ma la vita e la rivolta continuano a fiorire su queste labbra sulle quali avete distillato le vostre bave immonde, a crescere su questi ventri insozzati dai vostri sperm, a fissarvi con gli occhi che anche le fiamme dei roghi si sono rifiutate di consumare. Perché io sono anche tutte le donne che dal fango delle risaie e tra il frastuono dei telai hanno alzato il loro canto d'accusa, perché io sono anche tutte le negre del Dahomey che son cadute, tutte, sino all'ultima, con le armi in pugno, perché io sono tutte le donne che hanno eretto quelle barricate che nessun potere potrà mai illudersi di distruggere. Potrete smembrarmi, ci avete uncimate, ma questa nostra bocca rimane e rimangono i suoi sputi ed i suoi vomiti; e rimangono le sue parole e ri-

mangano i suoi baci. Non muoiono né sono mai morte: la Rivolta e la Vita.

E in qualità di strega, nella lontananza atemporale del sogno, Lucibelle attrae Penteo, lo trascina nell'insensatezza, gli fa accettare la parte femminile porgendogli l'abito della donna, lo fa salire, come in Euripide, al monte dell'orgia-sabbia.

Questo sviluppo della vicenda si declina nell'intermezzo dell'« altra scena »: perché la strega? I due Osserva-Potere srotolano antiche carte, passi della bolla emessa nel 1484 da Innocenzo VIII. Penteo consulta il Malleus Maleficorum e il Manuale degli Esercizi di Candido Bruznolo. Gli Assisi-Ragione procurano che Lucibelle sia confessata: sino alla Passione della Felicità!

Quando Penteo si risveglia e la sua parte insensata è stata rivelata in lui in modo insopprimibile, allora comincia la fase seconda, propriamente tragica, rituale e sacrificale.

INSENSATE

In nome del principio dell'oscurità.

In nome del principio della luce.

Sacre, onnipotenti sorgenti
di eterna, sacra vita:

In nome della sacra onnipotente terra
del sacro onnipotente Dio

in nome di tutti gli onnipotenti spiriti.

Nella luce, nell'ombra

sangue di tutto il sangue in tutto il ventre

sangue di tutto il sangue in tutto lo spirito

sangue di tutto il sangue in tutta la terra

spirito di tutto lo spirito in tutto lo spirito

spirito di tutto lo spirito in tutta la terra

spirito di tutto lo spirito in tutto il corpo

sacra terra in sacro corpo

sacra terra in sacro spirito



Roberto Almagro, *Figura distesa (Pietra)* 1974
Esposta alla X Quadriennale
(La Nuova Generazione)

sacca terra in sacco sangue
donna di tutte le donne in tutte le donne...

*Larve terrificanti, le Intensate abbandonano le inerti
crisalidi e s'agitano come allucinazioni sinuose, crescenti, di
aggressività dichiarata.*

PENTE0

Ora finalmente vi posso vedere senza veli.

PRIMA INSENSATA

Guardaci, sovrane incontrastate del desiderio, dee del
delirio. Una sfilata di povere donne accomunate dall'oppres-
sione di una cultura che costantemente ha privilegiato e pri-
vilegia gli uomini. Donne vendute per poche monete. Donne
stigmatizzate con la morale, e con la stessa tolleranza...

(pausa)

E altre ombre, non meno turbanti, avrebbero potuto
venire scritturate nel letame delle istituzioni e dei composanti
dove ci avete buttrate, streghe, femministe perseguitate di 115

ogni tempo, prostitute vittime dei vostri peccati, e noi, le folli...

SECONDA INSENSATA

Ma noi, le folli, non siete riusciti a confonderci con quei relitti, pietre del tempio che avete continuato ad erigere alla Ragione, un tempio che è costato più sangue delle tombe dei faraoni...

(*pausa*)

Le folli sono rimaste folli e invano avete predicato che una società diversa, efflorescenza del vostro discorso che da sempre ha parlato sui nostri silenzi, non avrebbe più partorito la nostra insensata superbia, la nostra risata di sfida, la peste contagiante di questo nostro vomito, questa nostra sublime infezione...

PENTEО

Non osate queste bestemmie. Non potete proporre l'assurdo di tale scandalo. Lucide certezze hanno poi tessuto il mio proposito di rivolta.

PRIMA INSENSATA

Ogni rivolta è nulla di fronte all'assoluto di questa nostra libertà, di queste fibre ebbre che hanno resistito al male sociale, alle strette d'ogni sorta, al soffoco, ai vostri infusi e alle vostre melate parole...

(*ride*)

Le vostre parole da confessori... (*ride*) Le tue parole... tu, confessore più ottuso di quelli che ti hanno preceduto con la croce e che tu irridi perché venivano incontro con la presunzione della dottrina, con la magia dell'esorcismo, che ci bruciavano o squassavano di convulsioni per maggior gloria di Dio e della Scienza...

PENTEO

La mia intenzione era di abbandonare ogni violenza verso di voi. Il mio pensiero era di liberarvi del negativo: un'operazione necessaria...

INSENSATE

Tu non hai più alcun gesto né pensiero da opporci. Nella nostra sconfitta abbiamo vinto e continuiamo a vincere. Per te non siamo più spettacolo, né oggetto d'arte, né dato di scienza, né verifica di un'utopia sociale. Siamo solo il tuo male, la colpa sorda che scondia ormai i tuoi giorni e le tue emozioni.

PENTEO

E' come la resa dei conti.

Il silenzio, nebbia leggera che sale a confondere i contorni distinti delle cose, delle immagini, dei simboli...

La paura, che ancora una voce accresca il brivido della sera che intorno s'aserra... Non fissatemi, liquidi aguardi, orridamente opachi... le vostre accuse, le accuse che erano le mie accuse e che ora si sono fatte vostre e ricadono su di me, rauche bestemmie, preghiere rovesciate, sconnesse, deinenti...

INSENSATE

Fan politica gli spettri?

Son mostruosi perché voi siete mostruosi.

Orgia esaltante e catastrofe, danza vertiginosa e ferocia cannibalica, il gorgo fatale procede e precipita sino alla tappa ultima della distruzione/catarsi.

Mentre infatti l'uccisione di Penteo e lo strazio della regressione si compiono inesorabili, gesti di un rito da sempre disposto, contemporaneamente si ritrovano i significati del linguaggio, si stabilisce la comunicazione interpersonale, si ristruttura la storia del soggetto. Le Insensate confluiscono in due semicori.

PRIMO SEMICORO

Il bambino inizia in un liquido? Le acque agitate cambiano colore.

SECONDO SEMICORO

Che cosa c'è nella testa? Che cosa fanno le convulsioni? Che cosa ci fanno i lampi e i tuoni?

PRIMO SEMICORO

Perché cambia colore l'acqua che sta intorno al bambino? Perché la madre è agitata. Che colore è l'acqua? Sappiamo tutti che l'acqua è neutra.

SECONDO SEMICORO

Prima si vede il lampo, poi viene anche il tuono. Son collegati al fuoco dei forni crematori?

PRIMO SEMICORO

La dolcezza e l'espressione delle parole contano più di tutto.

SECONDO SEMICORO

Non solo come dette ma anche a seconda delle lettere dell'alfabeto.

(Le Insensate si gettano fra loro lettere di plastica. Poi compongono, dopo questa schermaglia, con colori diversi, lettere di vernice su un pannello bianco in fondo alla scena)

INSENSATE TUTTE INSIEME

(con meraviglia)

Anche i colori hanno un loro significato!

PRIMO SEMICORO

Ad esempio il rosso è il colore che fa più effetto al bambino perché lo ha visto nel sangue materno...

SECONDO SEMICORO

E il celeste dovrebbe essere un colore riposante.

INSENSATE TUTTE INSIEME

Il cielo, il mare, tersi, possono essere riposanti o acciecati.

PRIMO SEMICORO

Il bambino nel grembo materno conosce il celeste ma, se sta bene, il celeste è sempre lo stesso e quindi è riposante.

SECONDO SEMICORO

Stabilire il giusto celeste non si sa se sia difficile. Forse è simile alla tersità dell'acqua. Quando ci si sente poco bene e acqua scorre, sembra di liberarsi di qualcosa.

PRIMO SEMICORO

Che connessione c'è tra l'urina materna e il bambino nel grembo?

SECONDO SEMICORO

Forse il bambino sente già quei rumori nel grembo materno?

PRIMO SEMICORO

Il bambino nel grembo riceve gli alimenti.

SECONDO SEMICORO

Il tubo è dall'ombelico della madre.

PRIMO SEMICORO

Sente scorrere l'urina della madre.

SECONDO SEMICORO

La sente solamente.

PRIMO SEMICORO

Non vede che è gialla.

SECONDO SEMICORO

E' un liquido che può essere acqua.

CORO

Il primo colore, quando il bambino esce, è il rosso.

PRIMO SEMICORO

Sente dolore.

SECONDO SEMICORO

Forse più dolore della madre.

CORO

Forse il rosso lo vede ancora prima... Il rosso... il rosso...

La morte e la vita scoprono la loro indifferente, simmetrica, posizione. Il liquido può essere liquido che genera e liquido che soffoca. Esso è l'urina e il sangue e ogni altra secrezione possibile, positiva e negativa. Dal grumo informe, livida crosta, l'esistenza continua a differenziare le forme. Armonia e disarmonia possono coesistere nella ciclicità, sempre ripetentesi, del mito.

Giuliana Morandini, friulana, vive ed opera a Roma. Si occupa di lettere, di poesia soprattutto, e di scienze umane. Ha appena scritto un romanzo: « Nel grembo di chi ». Svolge anche attività di critica teatrale. Colabora a questa rivista con assiduità.

TRE DI QUARTIERE

Poesie di RITA MARRA

1

Quando
disponi di me
come un oggetto
ti dico: hai tanto
bisogno d'aiuto
ma ti volti le
spalle
senza rimorsi,
ora.

2

Poca cosa
carte mie
poca cosa
in questa unica
grande carta
che è un mondo
sopraffatto
violentato
vinto
da chi deve morire
— non c'è altra soluzione —
per mano nostra.

Libri

staccati dalla vita

vi rifiuto.

Oggi

che ho fatto molto cammino

inorridisco

a guardarvi

strumento di traguardi individuali.

Non siete borghesi — voi

sono mostri

coloro che vi usano

in cotesta maniera

e sono in tanti

credete a me

che fui uno di questi

una volta.

Rita Marra nata a Pontecagnano (Salerno) il 1938 laureata in Lingue e Letterature Occidentali Sezione Inglese all'Istituto Universitario Orientale di Napoli col Prof. F. Ferrara, vive e insegna a Roma. Ha collaborato a Riforma della Scuola, Le Langue Straniere, all'edizione aggiornata dell'Enciclopedia UTET ed è stata assistente di lingua e letteratura inglese all'Istituto Orientale di Napoli e all'Istituto di Magistero de L'Aquila. Ultimamente ha tradotto per il festival internazionale organizzato dalla XXIX Sagra Musicale Umbra il musical americano Godspell scrivendo anche una prefazione critica al testo.

Nella sua militanza politica e culturale ha dato vita a Lotta Oggi, giornale di quartiere della Sezione Nomentano, ha scritto tra l'altro un Cabaret "Senza titolo" che è stato rappresentato con successo in una serata dedicata ad "Autori Salernitani", all'inaugurazione del centro di studi teatrali "Il Sgarbi" a Salerno il 1972, ha tradotto il sonetto del documentario "Inside North Vietnam" di Felix Greene per la libreria L'Uscita nel 1973.

Nei suoi frequenti viaggi in Europa — condotti con finalità politiche e culturali — ha realizzato tra l'altro un'indagine sul Movimento Studentesco in Gran Bretagna (pubblicata in parte su Riforma della Scuola).

I SILENZI LUNARI

di Vanni

RINALDI

Usiamo subito, per la pittura di Vanni Rinaldi, l'aggettivo *lunatico*, così da avere la possibilità di chiamare in gioco la faccia drammatica e l'altra comica. La prima è incentrata sul tema di una solitudine d'accostamento, tra figura e oggetto (o dettaglio di passaggio), che indurrebbe a memorie piccassiane (soprattutto nei profili dati come traduzione di uno



Vanni Rinaldi, *L'isola*

stato lirico) se non insorgesse, appunto, il secondo linguaggio, che tutto traduce e avvolge come in un sommosso riso infantile: il contrario dell'epos. E' una contraddizione cen-



Women



Angelo,
musico e torp



Sabba moderato

trale, dove un'evidente perizia del colore consente, da un lato di lacerare il tessuto e, dall'altro, di ricomporlo con il tocco malizioso e cantabile. Siamo di fronte, altresì, ad una pittura del *mito*, con reminiscenze minoiche, di graffito. Si noti come una programmatica elementarità tracci, a volte, le 125



Grande nudo giallo

curve di convivenze che sembrano perdute in un tempo molto remoto e dissepolto, ancora con sapore di sottosuolo. Un dispositivo scenico, direi, che non richiama maestri e lascia più che altro intuire sulla sua genesi. Il principio della mobilità impedisce al quadro di fissarsi ed esso resta come fluttuante entro un liquido o in un acquario la cui luce è di lusso e lussuria perduti, ma fatti di grazia pagana: di ingenua, e paradossalmente innocente, conquista della bellezza per strade sensitive. Elusione e illusione sono le carte del pittore. La sua idea della vita è che ci si muove brancolando e che il luogo eletto sono le acque materne, il ventre: dove tutte queste composizioni si prospettano quali accenni a ciò che sarà, vivrà, si svolgerà.

Quadri che equivalgono a profezie: una pittura che definisce — consentitemelo — del silenzio, quando crea stupe-

re in ogni creatura: un silenzio che è idioma di fatalità, di estraniamento, di religiosità, di rapporti altrimenti inespri-
mibili.

Certo, come è stato detto per i gioielli di Braque, il cu-
bismo lascia ai nostri occhi, sempre più, eredità impensabili;
e con ciò non voglio affatto smentire l'autonomia, poco pri-
ma sottolineata, di questo giovane artista, bensì chiamare in
causa più una musicalità che una lezione; così come non si-
gnifica affatto prospettare debiti scoperti verso Klee, dire
che qui si avverte una gioia bambina di giocare con i colori,
che fa pensare a punti di riferimento rimasti in noi da un'ot-
tica particolare, legata in certo qual modo al *fauvisme*.

Certo, ogni fiducia è, nel nostro caso, riposta nello stile.
Vanni Rinaldi opera esclusivamente con una percezione fe-
nomenica del sensibile. Crede nel magico, ma non se ne tor-
tura. Accetta il mistero, ma non lo penetra.



Due chitarre per pupo

Chissà che, al fondo di sé, non abbia nostalgie segrete per il cromoluminarismo di Seurat. Ma è un processo che, di questo passo, intenteremmo al pittore, e lui ne uscirebbe assolto, perché la percezione è sempre innocente, soprattutto quando la si pensa, ossessivamente, che « canta come l'uccello al mattino, all'alba », come scriveva Verlaine di Monet.

Punto fermo resta il valore grafico. E che esso induca a divagazioni, ad opposizioni, ma soprattutto a personali immaginazioni, è un ottimo segno.

E' la prova del nove della sua non staticità, dell'asenza — nella matrice — di un virtuosismo formale. Il sogno di un arcaismo, di un onirico persistente, spinge il pittore ad ideare presenze come ectoplasmi che rendono, della fisiognomia umana, le deformazioni implicite alla fantasia dell'osservatore. Ma non parliamo di semantica tecnicistica. Qui è in gioco l'ironia delle forme: quel sorriso, a miraggio, dell'altra faccia della luna, di cui già si è detto.

E su questo versante, si sa, non è difficile incontrarsi con una paradossale filosofia della natura, nuovamente tracciata, soprattutto senza quel gran male che è la magniloquenza. C'è un momento, albare, in cui qualcosa di noi ancora presi dal sonno, si risveglia per vie tutte sue, qualcosa che deforma persino la « realtà » del sogno, in cui il colore è stato biologico, sì, ma con molti allarmi su quanto, di spirituale, ci aspetta.

Ecco: è da un momento del genere che sembrano trarre vita le immagini di Vanni Rinaldi.

Alberto Bevilacqua

NOTE BIOGRAFICHE

Vanni Rinaldi è nato a Soverato (Catanzaro) il 18 settembre 1937. Dal 1950 è a Roma dove vive e lavora. Ha frequentato la facoltà di lettere e filosofia presso l'Università di Roma. E' laureato in scienze politiche. Ha esposto recentemente (maggio-giugno 1975) un gruppo di oli alla galleria Flegias, Via Spalato 12-33, Roma.

Un racconto

teologico

di

Virgilio

FANTUZZI

IL SANTUARIO ERA VUOTO

... il silenzio di dio... la santa disperazione... il sentimento religioso... l'assenza della fede... le tanticollogie settimanali... e gli eccetera Poetoclastici...

Virgilio Fantuzzi è noto soprattutto nel mondo del cinema e della saggistica critica. Dai festival alle tavole rotonde alle dispute cinematografiche, da anni Fantuzzi non manca mai all'incontro, allo scontro. Da quando ha cominciato a esercitare la funzione del critico letterario su "Civiltà cattolica", la sua "presenza" si è fatta più continua e il suo rigore comprofessionale gli hanno aperto spazi di colloquenza e dialettica. Ora, questo "racconto teologico" potrà far convivere un altro singolare aspetto di una personalità severa e discreta, magari sollevando o sollecitando curiosità ideologico-letterarie a proposito di questa "dimensione" della ricerca interiore, esperita con i mezzi delle arti linguistiche... Il silenzio di dio, la santa disperazione, i vuoti del tenir

religiosa, il lucere romanistico misto all'anxia metafisica, la disarticolazione del sistema della fede, etc. sono tutti capitoli di un « romanzo religioso » forse da scrivere, forse già scritto, forse solo pensato o presintito. La « valenza socialista della sofferta coscienza religiosa », direbbe ancora oggi un pentitore marxista, offrirebbe a questa ricerca altre profondità. Ma forse è solo un inizio, quanto mai aperto a tutte le avventure dello spirito, al di là (o al di qua) di ogni misurazione ideologica pre-avvertita. Certo, la letteratura italiana non ha ancora affrontato questo mondo enteleologico o entusiasmologico come invece, tanto per dare una indicazione, in Francia. Ma si spalancano curiose prospettive oggi, anche da noi, alla più audace e spregiudicata ricerca letteraria « spinta fino alle soglie dell'indefinito », come propone Fantuzzi. Appunto. Ap.

Sotto le volte della cattedrale la folla pregava in ginocchio. Bremond pensò: « Quanti sono quelli che pregano realmente? Se fossi padrone della mia vita, vorrei che fosse interamente dedicata alla ricerca di una risposta a questa domanda ». Poi si chinò profondamente e disse a fior di labbra: « Signore fammi trovare una definizione della preghiera che mi permetta di estendere senza limiti il numero di coloro che pregano realmente ».

Passava i giorni e le notti curvo sulle sue carte. Benché fosse di natura alquanto pigra, Bremond non amava il lavoro di terza mano. I pesanti in-folio, l'inchiostro mal rappresentato sulle pagine porose, tormentavano la sua vista. Per questo motivo aveva dovuto rinunciare a Erasmo.

Nella sua giovinezza aveva scelto, come tesi di dottorato, gli scrittori spirituali del XVII secolo, tesi di letteratura pura e di lessicologia. Ma ben presto, fissando la sua curiosità sulle cose della vita interiore, e non più sulle parole, sentì crescere in sé l'ambizione di scrivere una *Storia universale della preghiera cristiana*. In seguito, fatto più saggio, o meno dissennato, dall'età, si persuase che una sola parte di questo immenso argomento sarebbe bastata ad assorbire quel 130 tanto di energia che ancora gli restava.

« Ve ne prego — gli aveva scritto il Reverendo Padre Leonzio de Grandmaison — dateci un libro che possa stare tra le mani di tutti i credenti. Sarà più utile e più nuovo della logora diatriba sulla predestinazione e sul libero arbitrio ».

Già i primi sei volumi della sua *Storia letteraria del sentimento religioso in Francia* erano allineati con ordine nello scaffale. Il dibattito sulla « poesia pura » e la discussione sull'ascetismo lo avevano distolto per brevi momenti dalla compilazione di quest'opera monumentale, paragonabile a una cattedrale, « la basilica del dottorato di san Francesco di Sales ». Dai solidi basamenti si elevavano le navate a volta gotica. L'edificio era incompleto, mancava la torre.

Sentiva che il momento era giunto di dare all'opera l'atteso coronamento. L'autorità acquisita con le precedenti pubblicazioni gli permetteva di tentare un colpo più audace.

Malgrado i consigli dell'amico Blondel che gli raccomandava prudenza, credette di dover uscire, finalmente, allo scoperto. Nei precedenti volumi aveva cercato di mascherare le proprie idee, limitandosi a parlare con la voce dei diversi antagonisti che popolavano i suoi scritti (Newman e Manning, Fénelon e Bossuet, Bérulle e i Gesuiti). « Mi si vedrà passare successivamente attraverso tante metamorfosi, che si finirà col credermi settario » aveva detto un giorno in vena di confidenze.

Mise dunque in cantiere due grossi volumi (il VII e l'VIII della *Storia*) che verranno successivamente rafforzati da un'ampia appendice. Ecco il progetto della torre. Si trattava di scegliere un titolo, e fu *Metafisica dei santi*. Titolo provocatorio quant'altri mai, dove il termine « metafisica » stava ad indicare l'intenzione di evitare una pura e semplice riflessione sull'esperienza religiosa o anche solo il progetto di una teoria della santità.

Era una sfida lanciata all'evidenza. Volontà dichiarata di penetrare fino al livello più profondo del vissuto spirituale, 131

per porre a nudo ciò che si cela sotto i veli dell'implicito e dell'inconscio. Tentativo rischioso di sorprendere la Grazia al lavoro, spingendo lo sguardo al di là del percettibile, verso la prova irrefutabile del « credo quia video ».

« Nonostante tutti i miei propositi di mitezza — scriveva Blondel — questi due volumi sono quanto di più temerario sia mai stato osato contro l'estrinsecismo anti-mistico ».

Bremond sapeva che la pubblicazione della *Metafisica* avrebbe suscitato polemiche a non finire. L'abilità di schermidore e la naturale prudenza che lo aveva guidato, fino allora, nello scegliere i propri avversari tra i meno agguerriti, non sarebbero valse a evitargli una gragnuola di colpi. Non disponeva, di fronte a quest'opera, della libertà che gli era stata concessa in materia di « poesia pura ». L'autorità con la quale aveva a che fare non era soltanto quella del Magistero, ma anche quella di tanti teorici, elaboratori di sistemi teologici, alle elucubrazioni dei quali non aveva mai cessato di opporre l'esperienza indicibile della preghiera.

La sua posizione personale non era diventata più sicura da quando, nel 1924, era stato accolto tra gli Immortali. L'elogio che aveva rivolto sotto la Cupola dell'Istituto alla memoria del suo predecessore Monsignor Duchesne, nella cui attività di studioso aveva sottolineato l'acribia dell'esperto in scienze storiche e la docilità del fedele in materia dottrinale, non tradiva forse la preoccupazione di non riuscire a conservare egli stesso un così precario equilibrio?

Cercava di prevenire gli storici dicendo che si sarebbe comportato da filosofo, giocava d'astuzia coi teologi presentandosi come testimone dei dottori del passato, cambiava strategia secondo le opportunità, ma, in fondo, il suo desiderio era immutato. Negli scritti degli autori consultati voleva scoprire ciò che essi stessi non erano riusciti a discernere, cioè l'essenziale.

Un problema affiorava con persistenza sotto la sua penna; una domanda e una risposta che lo mantenevano ancorato al suo secolo e a quello di cui evocava lo spirito. La domanda scaturiva da una difficoltà che gli appariva come insormontabile: l'inadeguatezza tra la conoscenza religiosa, il sapere teologico, i dati stessi dell'esperienza spirituale, e il « reale assente » della fede.

Sul palcoscenico della sua *Storia* si presentavano personaggi che, sotto costumi e con nomi diversi, impersonavano ruoli invariati. Una delle coppie fisse era quella della santa mistica ispiratrice e del maestro di spirito, interprete dell'esperienza. Un'altra coppia ricorrente era formata dal mistico e dal dogmatico (Fénelon e Bossuet ne erano i prototipi). Talvolta questa dicotomia prendeva corpo (come nel caso di Pascal) in uno stesso individuo lacerato da due diverse personalità.

La precauzione con la quale tirava le fila degli eventi era pari alla puntigliosità che poneva nella ricostruzione filologica dei testi. Sorvegliava le entrate e le uscite dei suoi personaggi, spingendoli con risolutezza verso le luci del boccascena. Interrogava i santi e le sante come se fossero esploratori di ritorno da terre lontane. Si avventurava così egli stesso, per loro tramite, nel mondo dell'ignoto. Non era privo di astuzie nel condurre la sua indagine.

Voleva che le sue argomentazioni fossero basate sui fatti. La dottrina doveva nascere da un'esperienza autentica. Gli ostacoli da superare erano sempre gli stessi. Ovunque la tendenza spirituale si scontrava con le strettoie dell'asceti, lo slancio religioso con la rigidità delle formulazioni dogmatiche. Il suo ideale di inquisitore era di fare in modo che tutti i mistici ripetessero sempre la stessa cosa.

Procedeva per via di riduzioni successive. Aveva circoscritto l'esperienza religiosa alla preghiera, e di questa 133

si era accanito ad analizzare i momenti più difficili, quelli aridi, desolati, che si affacciano sul silenzio di Dio. Lo interessavano soprattutto i momenti di disperazione, le tentazioni di bestemmia, i dubbi contro la fede.

« Le anime elevate — scriveva — sono le più aliene da ogni gusto sensibile che si possa incontrare nella preghiera. La vera devozione non può essere confusa con l'abbondanza gioiosa dei pensieri e sentimenti spirituali. E' qualcosa di diverso, più alto e insieme più profondo. Vi è qualcosa di centrale nell'uomo, che permane unito a Dio anche quando il suo cervello e il cuore sensibile sprofondano nella notte ».

Una intensa inquietudine dominava tutto il suo pensiero. In un saggio giovanile aveva affrontato direttamente l'aspetto cruciale di questa « inquietudine religiosa »; aveva spiato i sussulti delle anime più tormentate; si era chiesto quale può essere il ruolo del sentimento religioso nelle crisi che conducono alla perdita della fede.

Aveva descritto con pagine di palpitante partecipazione le angosce spirituali del Lamentaire, da lui definito « l'uomo che più di ogni altro ha sofferto del silenzio di Dio »; aveva vergato un drammatico capitolo dedicato alla tentazione della disperazione in san Francesco di Sales; aveva sondato l'abisso dell'anima del Padre Sorin.

Tutto lo attirava verso ciò che egli chiamava « il santo dei santi », verso quella voragine alla quale volge le spalle il credente nel momento in cui cessa di credere, e che riempie di spavento il contemplativo, teso alla ricerca di Dio. In quell'abisso interiore avvertiva la presenza di un segreto: una presenza nascosta nel silenzio.

Non si trovava più tra le navate di una cattedrale gotica, ma in un tempo classico a pianta circolare. Muovendo dalla zona del peristilio verso il centro, era penetrato nel luogo
134 più intimo del santuario e lo aveva trovato vuoto.

Vuoto concettuale al di là di un vuoto reale. Che altro aveva fatto, durante tutta la vita, se non dialogare con assenti? Labili tracce d'inchiostro su fogli ingialliti, impronte lasciate da qualcuno che non era più lì. Gli assenti parlavano di un'assenza, e la loro assenza reale rendeva quasi tangibile quest'altra assenza incolmabile, infinita.

La sua non era forse la ricerca di ciò che non era, o di ciò che non era più? Il sentimento religioso che aveva fatto vibrare le grandi anime del passato non si opponeva forse, nella sua mente di uomo del ventesimo secolo, al dilagare dell'insidia neo-positivista, come una vertiginosa corsa verso il vuoto, in gara con un'altra corsa, ben più pericolosa, verso la negazione dello spirito. Ormai la partita era ingaggiata. Nessuno avrebbe potuto fermarlo.

Nella percezione di quella assenza che i santi gli facevano intuire, e che non mancava di comunicargli un brivido insanabile, Bremond presentiva che sarebbe arrivato a constatare un giorno ciò che è certo. L'ansia della sua ricerca si sarebbe allora appagata. L'esperienza decisiva era nella negazione di ogni pretesa di poter giungere fino a Dio servendosi delle proprie forze, con l'aiuto dei complicati strumenti elaborati dall'ascesi. Negazione totale che gli si presentava nei suoi due aspetti (recto e verso) anti-edonistico e anti-ascetico. Il « non sapere » si trasformava progressivamente in « non sentire », la frustrazione della volontà e del sentimento stimolava il desiderio di « lasciar fare » a Dio.

« E' un fenomeno costante — ripeteva tra sé — quello che si verifica in tante anime provate dal silenzio di Dio per ore, giorni, mesi, talvolta per anni, le quali sono indotte a convincersi, dopo amara esperienza, che la sola preghiera ad esse possibile è quella del Cristo morente: Dio, Dio mio, perché mi hai abbandonato? ».

Poi si sorprende a riflettere: « Come non accorgersi che tale situazione, per reale che possa apparire, urta contro 135

i principi più evidenti? Come è possibile che Dio abbandoni di fatto un'anima che non fa che cercarlo? ».

E gli pareva di capire: « Se tutto ciò che queste anime provano non fa che prolungare il loro lamento (l'intelligenza e la sensibilità, protese verso il cielo, non abbracciano che il vuoto, non odono che il silenzio), è necessario ammettere con tutta evidenza che la vera unione tra Dio e l'uomo sfugge alla presa delle nostre facoltà conscie ».

« In altre parole — credeva di poter concludere — per amare Dio non è necessario sentire che lo si ama ».

Aveva trovato! « Se la consolazione spirituale non è che una fonte di illusioni, perché genera una falsa sicurezza basata su fugaci impressioni, l'uomo interiore non ha il diritto di vedere nelle gioie e nei fervori, nelle illuminazioni e negli slanci mistici un segno certo della divina benevolenza. Allo stesso modo, la perdita della gioia e del gusto spirituale potrebbe diventare pericolosa qualora la si interpretasse come una prova della divina condanna ».

Si apriva allora davanti ai suoi occhi un orizzonte dapprima impercettibile e poi sempre più vasto e luminoso. La certezza, finalmente, di aver trovato la via segreta, la cosa giusta alla quale l'uomo aderisce d'istinto, quando accetta una « santa disperazione », quando il vuoto diventa luogo di un « amore disperato » (che non possiede e non cerca di possedere più nulla), quando la fede tramuta il sentimento di ripulsa in « disperazione amante ».

Mediante una adesione incondizionata a Dio, si accede ad uno stato « puro », che è con esattezza l'essenza della preghiera e della religione. « Amore puro » del tutto disinteressato, abnegazione totale, negazione accettata. Grazie che ogni uomo riceve a sua insaputa, sotto forma di assenza e di incoscienza, che si esprime nel vagito del lattante, come nello

Dopo la *Metafisica dei santi*, Bremond compose altri tre volumi, completando così in dodici tomi la sua *Storia letteraria del sentimento religioso in Francia*. Ma solo negli ultimi anni della sua vita avrebbe incontrato Michel, un giovane discepolo dal cuore sincero, lo sguardo penetrante, il futuro amico di Foucault e Lacan, di Barthes e della Kristeva, l'indagatore di miti, il distruttore di riti e di cattedrali, colui che avrebbe pubblicato, tanti anni più tardi, un opuscolo dal titolo *Il grado zero del sentimento religioso in Francia*.

Alla generazione degli ardenti centripeti stava per succedere una generazione di folli centrifughi che all'ansia metafisica avrebbero sostituito il furore semantico, alla sacralità dell'essere, spinta fino alle soglie dell'indefinito (tautologia pura, prospettiva fittizia, aperta su spazi inesistenti), avrebbero prefetito il trionfo profano della nomenclatura. La questione dello spirito stava per diventare di nuovo, forse per sempre, una questione di parole.

«I pezzi del sistema religioso — avrebbe scritto Michel — si disarticolano. Ciascuno di essi cambia di senso, restando qui l'espressione di una fede, divenendo là il punto d'appoggio di una conversazione, o lo strumento di una politica. Ciò significa che l'istituzione cristiana mostra le crepe come una casa abbandonata. I credenti escono dalla finestra; recuperatori entrano da tutte le porte. Questo luogo è attraversato da ogni sorta di movimento. Lo si utilizza per ogni fine. Non definisce più un senso, e non è più il tabernacolo, luogo d'incontro dell'uomo con Dio ».

Virgilio Fantuzzi

Dal «terzo braccio»
della PRIGIONE DI CARABANCHEL

Carlos ALVAREZ CRUZ
e
ALFONSO SASTRE
ci mandano
POESIE
DAL CARCERE

Esisti?

Lettera a mio figlio Juan

Mi chiede «Esistes?» e poi mi manda «un fuerte abrazo» dalla Prisión Provincial de Hombres (Carabanchel - Madrid), Tercera Galería (come un «terzo braccio»), Carlos Alvarez Cruz, poeta amico compagno che tanti anni fa tradussi in italiano e misi in pagina «libro».

«Esisto», rispondo e rinvio il «forte abbraccio» insieme con questa traduzione della sua «epistola dal carcere».

Le aggiungo, dalla stessa prigione, un'altra «poesia dalla cella», di un altro poeta, amico e compagno di lotte non solo letterarie, dramaturgo e scrittore di molte scritture, Alfonso Sastre, la «Lettera a mio figlio Juan».

Prove, anche queste, che esistiamo, non solo letterariamente, si
138 *capisce... (g.t.)*

Quando anche un solo uomo sta in prigione
in prigione ci siamo tutti,
e piove sulle campagne
miseria e fango...

lotta dunque con me nell'immensa prigione
perché la zizzania non soffochi più
il nostro grano!

Alfonso SASTRE

LETTERA A MIO FIGLIO JUAN

Caro Juan (lontano ma vicino
al nostro cuore in carcere e ferito)
sappi che nonostante tutto e infine
io resto nell'impresa della vita.

Tua madre ed io, compagni in questa guerra,
stiamo in piedi e coi piedi ben piantati,
con le ginocchia che non san la terra:
noi crediamo alla vita, ai suoi legati.

In questo ottobre, io voglio col pensiero
ricordare altro ottobre, senza fine:
nonostante la pena io resto intero.

Su tua madre gettarono empia bava
torve larve da un fetamaio nero:
però lei risplendeva dove stava.

Narratica catapostrofica
di
Antonino CREMONA

IL RICORSO DI FRACCO GHESULFO

Una macchina per scrivere impazzita secondo detta varietà burografica e militar catapostrofica (volto giù e indietro?), insomma delirante meridionale letteraria, lavori scritti e sfoghi purulenti del silenzio subalterno, etc. moltissimi e ancora da inventare gli elementi "costruttivi" della prosa avocazionale di Antonino Cremona, poeta agrigentino già noto ai lettori, dirigente del Sindacato Scrittori, promotore di "Nuovo Sud", rivista aperiodica, e molte altre cose. Ecco il "Ricorso" alla letteratura, l'antica pandemia. Che il poeta ci perdoni.

Ricordo

Signor Pro Curatore, io sottoscritto Fracco Ghesulfo, qui d'omiciliato e re-sidente in via dei Gallicani n. 10, bricchiere d'elle guardie a cavallo, s'ospeso — come a presso — d'al grado e d'al s'ervizio, mi permetto di esp'otre alla S'ignoria vostra ill'ustrissima:

Nel l'anno 1903, nell'esercizio della mia ri-conosciuta attività di ag'ente di polizia giud'iziaria quale bricchiere scelto a ca'vallo del Comune di Genzo, presi p'arte ad acc'ertamenti che poi culmin'arono nella imputazione di alcune persone, fra cui il sig. Fulvio Cocastelli allora d'irigente dell'ufficio comunale di razionamento, per procacciazione di m'erci v'incolate all'ammasso.

Con s'entenza del 7 marzo 1907, Coorte di Assise di Pacqua cond'annava — fra gli altri — il Cocastelli ri-conoscendolo colp'evole del reato di f'avoreggiamento negli eventi crimin'osi di cui s'opra, aggravato dall'ab'uso della qualità.

Il fatto che io av'essi partecipato, com'era mio d'overe, alle ind'agini sopra cenn'ate ha s'uscitato ingiusto quanto v'ivo ranc'ore nel rag. Alfredo Cimbrinetti, co-gnato del Cocastelli (il quale fu cond'annato a s'ei anni di re-clusione oltre le pene acc'essorie).

Dal cieco ranc'ore del rag. C'imbrinetti è d'erivata una cost'ante attività persecutoria di cui è chiara man'ifestazione il fatto che — essendo egli Pro S'indaco — d'urante l'assenza del S'indaco d'el t'empo, cav. Cipriano Cosmi, ritirò d'all'Organo di Contr'ollo per la Tutela degli Enti L'ocali la d'eliberà re-lativa a un b'ando di conc'orso per guardia scelta, s'enza alcun mand'ato da p'arte della Giunta Comun'ale e s'enza alcun m'otivo giurid'ico o am'ministrativamente ri-scontrabile. Ed inf'atti esplicit'amente egli ebbe a d'ire al S'indaco uscente cav. Cosmi e all'all'ora Consigliere geom. Giulio Annati, nell'atrio del p'alazzo m'unicipale, quando esso rag. Alfredo Cimbr'inetti era stato già not'oriamente proposto dal

P'artito Borcettale quale S'indaco, che avr'ebbe certamente avuto la m'ia t'esta

Al ch'è l'all'ora Consigliere cav. uff. Vincenzo Felici, pro-
posto all'a carica di Pro S'indaco, l'avv'entil s'onoramente
ch'egli non l'avrebbe per n'iente l'avorito in un'attività del
genere, ed anzi avrebbe ap'ertamente l'ottato le ingiust'izie
che — avv'alendosi della s'ua carica — esso rag. Cimbrin'etti
av'esse, come d'al s'opra espr'esso proposito, l'ent'ato di
inscen'are. Uomo retto e nobile, e d'alla d'ignità imp'crit'ura,
il cav. uff. Felici.

Tutto ciò si ri-all'accia al ri-tiro d'ella d'elibera di cui
s'opra, in quanto (con ogni cert'ezza da p'atte di tutti) il
v'incitore d'el concorso s'arei st'ato proprio io, così come
lo fui s'ucc'essivamente. D'ovetti, d'unque, sub'ire il ri-tanto
ingiusto e ingiustificato impr'esso al concorso d'al rag. Cim-
brin'etti, il quale — in quel m'omento — non ha c'erto fatto
il m'iglior uso d'elle proprie f'onzioni.

L'avv'ersione d'el ragion'iete nei m'iei confronti si è
poi acc'entuata, m'anif'est'am'ente, a causa d'el l'ineare esp'l-
etamento d'ella m'ia attività quale sottufficiale d'el Corpo.
Ed inf'atti.

Nel l'uglio del 1920, av'endo le funz'ioni di Comand'ante
del Corpo p'oi ch'è il Gen'rale Del Col s'i tr'ovava in l'icenza
— ed io s'ono l'unico appartenente al Corpo a l'ui imm'edia-
tamente inf'eriore, quant'unque sol'anto Bricatiere — il
V'igile Casimiro Brack mi pres'entava acc'ertamento contr'
avvenzionale a car'ico di t'ale Sara Franconi per costr'uzione
abusiva di un camerino pensile in via Balle Calde. P'ertanto
s'ono int'ervenuto pr'esso l'Uff'icio Tecn'ico Mun'icipale,
m'ediante re-golare l'ettera, p'er con'oscere se la contr'avven-
zione era da cons'iderare conciliabile in l'inea ammin'istraz-
iva. Avuta la ri-cuale risp'osta neg'ativa, ed acc'ingend'omi
a trasmett'ere il v'erbale con la d'ovuta imm'ediatezza alla
l'ocale Priatura, ho ri-chiesto or'almente al S'indaco Cimbrin-
etti di not'iziarmi se int'endesse em'ettere l'ord'inanza di

d' demolizione prescritta d'al Regolamento Edilizio Comunale; e ciò al dichiarato fine indicare gli estremi in verbale, per completezza d'ella pratica (infatti influisce sulla determinazione dell'eventuale pena il fatto che il preventivo abbia obbedito all'ordinanza di ripristino dei luoghi).

All'ora il Sindaco m'invitava a lasciargli temporaneamente la pratica, allo scopo di esaminare (insieme all'Ufficio Tecnico) la situazione della Franconi ed adottare i provvedimenti d'el caso. Diverse volte sollecitato da me oralmente a restituirmi l'incarto, affinché potessi completare con la dovuta estrema l'iter d'egli adempimenti a me emanati d'alla Legge, il rag. Cimbrinetti mi rimandava ogni volta con diversa motivazione. Finché, sollecitato anche d'al Generale d'el Corpo frattempo entrato in sede, dopo circa 15 giorni — senza peraltro adottare alcuno d'ei provvedimenti di sua competenza — il Sindaco restituiva la pratica al Comando tramite lo stesso Generale Del Col.

Quindi è chiaro che le mie doverose insistenze riuscirono a frustrare il tentativo, compiuto d'al ragioniere (pur reso edotto nei miei colloqui circa le sue e le mie responsabilità in proposito), di intercedere materialmente l'incarto; ma tali mie sollecitazioni non ebbero l'effetto di evitare l'ingiusto ritardo con cui la pratica dovette essere trasmessa all'Autorità Giudiziaria. Perdi più, l'invio dell'incarto all'Autorità naturalmente acuì l'avversione del Cimbrinetti nei miei confronti.

Con nota — se mal non ricordo — dei primi di agosto 1920, l'Ufficio Tecnico Municipale comunicava al Comando Vigili che certo Alfio Lebrù aveva iniziato l'abusivi di costruzione di uno stabile ad est d'ella Caserma di Cavalleria propriamente d'el Corpo d'ei Vigili, senza uniformarsi alla licenza edilizia ed occupando suolo d'el demanio comunale nei lati ovest e nord.

Per nuova assenza del Generale, espletavo le funzioni di Comandante; e pertanto mi premurai ad avvisare il 143.

M'isurat'ore add'etto all'Ufficio di Polizia Urb'ana s'ezione S'orveglianza Ed'ile il quale — accomp'agnato d'al vigile Giovanni Coluzza — s'ospendeva v'erbalmente i l'avori e redigeva app'osito rapporto indirizzato al Com'ando e all'Ufficio Tecnico.

Lo stesso M'isurat'ore inform'ava, altr'esì, la comp'ei ente ri-partizione s'ui s'eguenti f'atti:

— occup'azione di — credo — 180 m'etri quadr'ati di s'uolo com'unale s'enza aut'orizzazione;

— contr'avvenzione per n'on aver t'enuto sul posto dei lav'ori la l'icenza, e i calcoli p'er il cem'ento arm'ato.

— n'on av'er p'otuto accert'are l'ent'ità dell'usurpo di s'uolo d'emanale perché, oltre ai d'etti d'ocum'enti, mancavano s'ul pos'io i d'isegni regol'arniente v'istati dagli Organi M'un'icip'ali. Quindi, ch'indeva che l'Ufficio gli facesse p'ervenire copia del prog'etto app'r'ovato, aff'inché s'i pot'essero del'ciare gli acc'ert'am'enti.

P'erven'iva poi, al m'io Ufficio, l'ord'inanza sind'acale di s'ospersione dei lav'ori e di m'odifica d'elle op'ere in conform'ità alla l'icenza. Il d'attil'ografo e arch'ivista dell'Ufficio Com'ando, Gerlando Arcosier, avuta l'ord'inanza per gli ad'emp'imenti in'tenti alle s'ue m'ansioni, l'aveva p'ervenire al M'isurat'ore (sig. Defendente Aquile) un b'iglietto con cui lo p'egava di re-digere il v'erbale di rito nel caso in cui ri-tenesse che bis'ognasse app'r'ontarlo.

Contemporaneamente, mi p'erveniva la l'ettera di tram'missione d'ella copia plan'imetrica in conform'ità alla p'ecedente ri-chiesta sc'ritta dell'Aquile. All'ora il Sindaco mi cunv'ocava e mi ch'iedeva di es'aminare la pr'atica; part'ico l'arm'ent'e si s'off'erm'ava sulla planim'etria, in cui — con app'osite did'ascalie — erano s'egnalati a col'ori d'iversi i l'abbricati ab'osivi, quello di cui inv'ece era st'ata autor'izzata la costruz'ione, e la z'ona d'emanale. D'alla pl'animetria si ri-levava un'usurpazione di 612 m'etri quadr'ati di ar'ea, 144 che in quella str'ada ha p'rezzo di m'ercato el'evatiss'imo.

L'infrazione stessa s'uscitò particolare interesse nei Dipendenti m'unicipali che ne curarono l'accertamento, in quanto — oltre che una manifestazione di sfida agli ordinamenti e una palese lesione d'ei dritti d'el Comune — comportò per l'Ente un danno patrimoniale valutabile in non meno di 27 mila onze.

Gion'on'ost'ante, il Cimbrinetti — in calce alla l'ett'era di trasmissione della planimetria fatta pervenire dall'Ufficio Tecnico al Comando — apponeva l'ordine (dato e firmato, con aggiunta di chiaro timbro) di soprassedere all'invio d'egli atti all'Aut'orità Giudiziarja perchè, su richiesta d'ell'interrato, egli si riservava di procedere — personalmente — a nuovo accertamento. Sicchè mi restituiva il fascicolo, non fornendomi però ulteriori comunicazioni. L'indomani — dichiarando di avere ricevuto disposizioni orali del Sindaco in tal senso — il dr. Carlo Gismondi, segretario particolare del Cimbrinetti, ritirava la planimetria d'opo che io l'avevo controfirmata ed egli m'e ne lasciava quietanza.

Oltre un mese dop'o, il Sindaco faceva pervenire al Gen'rale Com'and'ante (rientrato in sede, e d'a me ampiamente relazionato) un'ordinanza di revoca d'ella sospensione d'elle opere di cui s'opra è cenno, motivata con un parere (non riferito) dell'Ufficio Tecnico, e inoltre col fatto che — accettando le condizioni poste da quell'Ufficio — il costruttore avev'a versato un deposito cauzionale di grani cento mila. Contemporaneamente, il Sindaco inviava una l'ett'era al Comando invitando a sospendere ogni azione giudiziarja perchè l'accertamento — ch'egli si era riservato di compiere — ancor'a non aveva avuto luogo.

Successivamente, l'ing. Stelio Gisi dell'Ufficio Tecnico sp'ediva al Comando notizia d'ell'eseguito accertamento risultante nella constatazione che l'usurpo era stato veramente consumato ma per soli centimetri 55.

Quasi ogni giorno, ad evidenti fini di giustizia e a d'isarcico d'elle mie responsabilità, ch'ied'evò ord'ini al Gen'rale circa l'invio d'egli atti alla competente Priat'uta. Ma la prat'ica tutt'ora g'iace; occ'orr'erebbe un'indagine circa i nomi d'egli acquirenti d'el pal'azzo costruito sull'area d'el L'ebriù.

N'el fratt'empo, e s'icuramente sp'into d'al suo r'ancore, il Cimbr'in'etti op'erava quanto nell'all'egato ri-corso amministrativo.

Sono conv'into che la nom'ina del Com'and'ante S'ostituto, di cui V'ost'ra S'ignoria l'egge in tale mio ri-corso, evita concet'amente — p'er quanto in m'odo d'el tutto ill'egale — la mia ing'erenza (che, come s'opra e come app'resso, è stata d'intr'alcio ai comp'ort'amenti ev'ersivi e di d'rottamento d'ai comp'iti ass'egnati alla Pol'izia Giud'iz'aria) n'el Com'ando d'el Corpo in s'istituzione del Generale. Ed oltre a c'io infl'gge d'anno — ame Uff'iciale di Pol'izia Giud'iz'aria e D'ipendente Comun'ale — in es'ito all'attiv'ità p'esercutoria di cui s'opra d'icevò.

Il 15 nov'embre 1920 pr'esentavo r'apporto al m'io G'enerale in re-luzione a quanto av'evò app'r'eso — p'erché not'orio in p'ubblico — di gravi irr'egolar'ità consistenti in ill'ecite d'ist'azioni di f'ondi e f'alse attest'azioni di s'ervizio, re-lativamente alle re-tribuzioni di cui qui di s'eguito. Tale in'iziativa, Ecc'ell'enza, ass'umevo — così com'ebb'i ad en'unciare nel r'apporto st'esso — in quanto la n'otorietà dei f'atti in'acca gr'avemente la p'ubblica est'imazione di cui gode il Corpo, p'erché la d'irezione d'el s'ervizio m'acell'eria (con i quali f'ondi erano avv'enuti tali f'atti) è affidata, per la p'arte amministrativa, ad un vig'ile. Pr'egavo, p'ert'anto, il Com'andante di ad'ott'are i pr'ovv'edimenti d'el caso.

Il Gen'rale esc'uteva, in m'ia pr'esenza, a verb'ale il vig'ile sc'elto Anito Bralli — d'irigente di quel S'ervizio — il quale forniva m'igliori d'ettagli, prec'isando che il D'ipendente comunale Giorgio Fendagli (p'agato con la cassa del

m'acello quale sal'ariato giorn'aliero) cui non eran'o aff'idata sp'ecifiche m'ansioni, e che di f'atto m'ai aveva esp'etato attiv'ità alc'una, cont'emp'oran'eam'ente pr'estava serv'izio (re trib'uito come cort'imista) negli Uff'ici Cat'astali di Genzo. In cond'izioni s'imili a quelle del Fendagli si tr'ovavano — ri-feriva Bralli — s'al'ariati g'ornal'ieri Gennaro Mlari, Marcello Prizsca, Ilario Tel Maurolo, Aldo Igin, Giulio Saveniril, Epifanio Lucà, Tito Amelj, Sebastiano Agnès, Paolo Sposalizi, e t'utti gli altri ind'ividui s'egnati a v'erbale. Di c'ìd si può av'ere pr'eciso ri-scontro nei m'andati es'istenti nella Cassa Com'unale, e nelle cop'ie di essi cons'ervate nella Tesoreria e nell'Organo di Contr'ollo, oltr'e che m'ediante ind'agini negli Uff'ic'i non com'un'ali da cui i d'ettri d'ipendono.

Bralli l'aveva all'egate al v'erbale d'esc'ussione i fogli di pr'esenza, rilevando che quei n'ominativi etano s'tati ins'eriti — di v'olta in v'olta — con call'igrafia del S'indaco Cimbr'inetti, e che l'oc'ia è co-gnato di cost'ui. Amelj n'ipote. Tel Maurolo pr'imo cug'ino d'ella m'oglie, Prizsca comp'are d'ancello, Igin m'arito d'ella s'orella, Agnès cons'uocero, Mlari figliocio, del Cimbr'in'etti medesimo. M'entre Man-sueto Egili, Rosario Cleli, e Vittorino Umber, s'ono aff'ini o cong'iunti dell'Ass'essore Regina; Giovacchino Natta e Nicola Racci, dell'Assess'ore Maurilio; Edio Croce, dell'Ass'ess'ore Euso; Maurizio Maltè, Lino Taccia, Aurelio Cipri, Michele Vences, dell'Ass'essore s'upplente Placidoti. Al v'erbale s'ono pur'e all'egate le l'ettere di ass'unzione, firmate d'al Cimbrinetti, con la d'ata, d'al 1° febbraio 1920 in p'oi ma t'utte con d'ecorrenza da tr'e mesi pr'ima.

Pare che altri d'ipend'enti, ass'unti come g'ornalieri nella m'età del 1918, coev'amente siano p'agati con i s'oliti f'ondi di m'acellazione e con l'ista s'ettimanale — in'oltre — dei f'ondi dell'Uff'icio Cart'ografico Com'unale. Non s'ono ri-uscito, p'erò, ad app'urare il n'umero e le gen'eraltà per-ché — att'eso il t'empo tr'ascorso d'all'inizio pr'esuntivo d'ei f'atti — b'isogna confr'ontare le l'iste giorn'aliere e quelle 147

s'ettimanali, e i re-lativi d'ocumenti di p'aga, nell'arch'ivio: il che avr'ebbe s'ubito ingen'erato s'ospetto t'ale da compr'o-mettere l'esito d'elle ind'agini.

Il C'imbrin'etti ha av'uto s'entore d'ell'inch'iesta, ed ha chiam'ato a s'e gli atti e gl'i inc'arti relat'ivi al caso; t'anto che le ind'agini son'o bl'occate e il Gen'erale si è ri-volto ri-petut'amente p'er iscr'itto allo st'esso S'ind'aco per ess'ere post'o in grado di pros'eguirlo.

Evid'entemente, la mia att'ività in merito agli ill'eciti di cui è d'iscorso ha acc'r'esciuto la sp'ietata avv'ersione d'el C'imbr'inetti contro la m'ia pers'ona. T'anto p'ù che d'ell'il-legittima s'ituazione s'uesposta lo st'esso C'imbr'inetti aveva p'iena cons'apevolezza a caus'a d'el ri-fiuto a l'irmare gli atti re-lativi opp'ostogli d'al Capo S'ezione Mac'elli; tali atti re-cano la firma d'el s'olo C'imbrinetti.

Colgo l'occas'ione di fare r'apporto s'u quanto avven'uto ieri m'attina. M'entre mi tr'ovavo di s'ervizio (a p'iedi) nell'Aula M'agna, il Pr'esidente di r'urno del Cons'iglio — Alceo Giovaninotti — m'incar'icava di sollecc'itare l'Assess'ore Euso di ri-entr'are in Aula. Mi ero app'ena affacciato s'ul corr'idoio che Saverinil, Lucìa, e Amelij, s'uddetti, mi aggr'edivano ing'jungendomi di r'ornare nell'Aula, e gli Ass'essori Regini, Maurilio, Pl'acidoti, anch'essi m'i sp'ingevano e mal-m'enavano facendomi rimb'alzare l'elmo p'er il corr'idoio e graffiandomi il v'iso (all'ego re-ferno m'edico, che tr'atta anche di ecch'imosi all'emif'orace d'estro e al m'ignolo d'ella mano s'inistra). T'utti i s'uddetti d'enuncio alla Sign'oria Vostra, ed anche il C'imbrin'etti — int'ervenuto a d'ir l'oro « Forza, forza » e a m'e « Guai se t'i ar'ischi a fare d'enun-zia » — p'er oltr'aggio, m'inaccia, re-s'istenza, a p'ubblico uff'iciale n'ell'es'ercizio d'elle s'ue f'unzioni.

Ri-tengo che s'ia d'ocis'amente d'elineata la cond'otta cont'inuativamente ten'uta d'al C'imbr'in'etti nei miei ri-
148 guardi. Cond'otta p'er n'ulla inf'ormata ai princ'ipi di r'etta

amm'inistr'azione, p'er quant'o conc'erne il tr'attamento da
me sub'ito, l'esivo d'ella mia on'orabilità.

P'ert'anto, con ri-serva di ogn'i mio d'ritto ed az'ione
pure in s'ede civ'ile ed in ord'ine alla mia event'uale cost'itu-
zione di part'e c'ivile, d'enunzio a V'ost'ra Signoria gli ac-
c'adimenti s'uesposti e p'er essi in'oltre mi quer'elo.

Fracco Gbeulfo

pers'eguitato che in V'oi, Ecc'ellenza, ri-spett'osamente con-
f'ida.

Per copia conforme: Antonino Cremona.

anno 1952.



Sentire Sigorino, Cigni

EVGHENI EVTUSCENKO

RECITAL A LISBOA

Raccont-in-versi

Due lustri fa io venni a Lisboa,
Lisboa l'oscura di quegli anni oscuri,
e forse io ero l'unico
poeta in libertà,
forse l'unico in tutto il Portogallo.

Decisi: darò un **recital**
ma prima
mi chiesero di andare dal censore
per mostrargli i miei versi —

con la speranza non tanto segreta
che ci trovasse « qualcosa di sospetto »...

Con i giorni piovosi di quella stagione infelice
finimmo costipati, io e il censore.
E quando finalmente si incontrarono
quelle nostre narici gocciolanti,
in gradevole **privacy**, senza interruzioni,
lui cominciò a sminuzzare i miei versi
come farebbe un triste ragioniere
ma senza approfondire.

Con un certo malessere — : non parli
la prego più di tre minuti, solo
tre minutini, anche se il bis chiedono...
Sospirò, soffiò il naso con colpevoli gesti:
— Quel versi su Cuba, che argomento,
non trova? scivoloso... io la imploro,
non li legga... — e riprese a strofinare...
Risoffiò il naso, si fregò la palpebra,
disse: — Io non proibisco, solo prego...
Sono un uomo, anche io, non un malandro.
Lei non mi metta tra la spada e il muro... —.

Non lo ingannai.

L'accordo fu raggiunto.

Ma d'altra parte, quanto ai versi successivi,
che restavano, fui tanto esplosivo
che i lampadari oscillarono, si incrinò la volta
del tetto del teatro

quasi

quasi

puerile

felice

e « Tolstoj

Gagarin

Malakovski

vivano ! -

volarono

i volantini dalle giovani mani...

Non lo ingannai, il censore,
io che non mostro neppure al partito,
il mio dio, ciò che devo leggere...
Ma mi sento felice, con la speranza
che una delle mie strofe, chissàprà mai se,
abbia acceso la notte della disfatta fascista
e illuminato

gli occhi

folgoranti

dei carri blindati

Evgheni Evtuscenko

GRANDE RICHIESTA
DE

IL FENOMENO
NAÏF

il numero speciale
di CARTE SEGRETE
28

A CURA DEL GRUPPO
ROMANAIF

LE CITTA' E LE PERIFERIE

di

Paolo RUSSO

Muri, strade, periferie sono questi i temi che particolarmente predilige Paolo Russo nel suo « discorso » pittorico, pacatamente racchiuso in silenzi evocativi.

L'artista ama soffermarsi tra gli angoli cittadini, intro-



Paolo Russo



Paolo Russo

ducendo una sua nota poetica, e per certi aspetti patetica, in una visione che di per sè potrebbe risultare arida o squallida.

154 L'originalità di Paolo Russo sta proprio nel riscattare il mo-



Paolo Russo

tivo dai suoi limiti ambientali, per trasferirlo in una dimensione lirica, ove ben poco viene concesso alla mera descrizione o al virtuosismo degli effetti esteriori.



Paolo Russo

In un processo di lenta ed attenta elaborazione, le « sequenze » zonali si susseguono amalgamandosi reciprocamente in un chiaro equilibrio compositivo ed in una serie di dosati rapporti tonali. Le brevi rifrazioni che affiorano qua e là, da masse e superfici, concorrono esclusivamente ad imprimere soffici accenti di emotività al complesso della rappresentazione. Il risultato finale è sempre costantemente legato ad una visione asciutta e castigata della realtà, colta quasi in un'atmosfera di candore che sottintende un richiamo alla contemplazione. Per questo le case di Primavalle o gli autobus fermi alla stazione di S. Pietro, e più ancora alcuni squarci di via Giulia o di tante altre viuzze antiche, ci invitano ad andare con l'« occhio che pensa » al di là delle facciate esteriori e a penetrare sommessamente nell'intimità delle cose.



Paolo Russo



Paolo Russo



Paolo Buzzati

L'uomo, se come figura fisica è assente in queste fughe
e campiture di spazi, nella sostanza spiritualmente permea 159

tutto il contesto dell'immagine che di conseguenza finisce per essere lo specchio di noi stessi. In tale ambito non è azzardato affermare che la pittura di Paolo Russo si fa stato d'animo: testimonianza di un nostro calarci nell'esistenza, senza tuttavia mai divenire oggetto di strumentalizzazione.

Il mondo dell'artista ha quindi salde radici in una accorata presa di possesso di aspetti della realtà circostante che non viene mai presa a pretesto per dibattiti polemici. Paolo Russo avverte esclusivamente il fascino delle costruzioni e dell'impianto architettonico, preoccupato soprattutto di armonizzare i grigi alle ocre, i rossi ai gialli di Napoli, i bruni agli azzurri. Tra i sampietrini dell'acciottolato deserto insegue, per noi, una oasi di pace, quasi ad esaltare il clima di solitudine che permette all'animo umano di riscoprire la sua autenticità.

Dalle opere del 1973, contraddistinte da ampie estensioni di mura e di case, a quelle del 1974 raffiguranti fabbriche e cimiteri in riposo, il linguaggio dell'artista si svolge coerentemente come hanno chiaramente confermato le recenti mostre di Roma, Milano, Firenze. Nell'ultima fase di lavoro l'impaginazione si fa più attenta quasi a sottolineare la esigenza di definire una pittura di ampio respiro. Ma in questa « apertura » di spazi domina sempre il motivo della realtà cittadina, ove anche un camion abbandonato, un'insegna stradale o una semplice fontanella simboleggia il richiamo alla « vita vivente ». Ed è un richiamo, ricco di suggestivi abbandoni, al quale volentieri prestiamo ascolto, proprio perché le « parole », ovvero sia i toni, incidono sulla nostra coscienza spontaneamente, senza forzature di sorta.

Franco Miele



**CARTE
SCOPERTE**



Annoni

LA RIVELAZIONE ECOLOGICA

di

ANNONI

In Annoni è sempre costante la ricerca d'una sintesi, qualsiasi tema egli tratti (paesaggio, natura morta, fondi marini). E' chiaro quindi ch'egli si trova sulla buona strada. Annoni, ha due predilizioni: le cime alpine e le profondità marine. Devu dire che riesce assai più felicemente nelle interpretazioni del mondo subacqueo, poiché esso gli offre molte variazioni di colori, di toni e un'aura poetica che mi pare più consona al suo spirito. Intanto egli ha capito che nella imitazione trasfigurata della Natura è favorito ed agevolato dalla realtà stessa, che è la più ricca di novità e meraviglia fra tutte le fantasticherie umane.

Annoni intuisce che nel mondo subacqueo v'è da studiare e da rivelare un immenso universo nuovo, che finora la pittura non ha osato affrontare decisamente, un mondo dove esiste una musicalità misteriosa corrispondente alla « voce del silenzio », alla grande ascesi che offre la solitudine fatta di « notturni » attraversati da apparizioni. Apparizioni che Annoni vede tenui, gentili o appena

Ancora
su Vito
Rivello

La prima raccolta di versi di Vito Rivello (Città tra poesi, ed. Schwarz) era nata con un angolo risivo sostanzialmente imperniato nella città natale del poeta, Potenza, tanto che fu definita da Sinigaglia il primo ritratto poetico di quella città. Con l'astuzia della realtà, l'angolo visivo, che l'Autore aveva già affargato nella prospettiva magica e storica di Premaman (ed. La Nuova Libreria), sembra non aver più ragion d'essere, quant che il compasso poetico del Rivello abbia compiuto un giro e il centro sia venuto meno. Non a caso, a una prima lettura, quest'ultima sua raccolta

procure una sorta di sbandamento che si va poi qualificando come il naturale disagio di fronte all'inevitabile conquista di un territorio nuovo e di non facile assuefazione. E se la poesia non fosse già di per sé rivoluzione, si sarebbe tentati di definire questa "rivoluzione", nella misura in cui aderisce a una realtà che non ammette più rivoluzioni in quanto ha esaurito le reazioni.

L'astuzia della realtà è di non creare spazi o « interstizi dialettici », ma la provocazione che apre vuoti all'incertezza si affida ancora alle strategie di un poeta. E quella del Rivaleto è un'operazione fantastica condotta sul filo di un'ironia che non spezza alcuna cornice (non ci son più coruoli da spezzare in una « dissoluzione passiva »), ma ne costruisce di nuove per isolare trassero di realtà e lasciarle lì prigioniere proprio quando è il momento di accorgersi che la realtà è tutta, ancora una volta, fuori. Significativi, in questo senso, i due versi a chiusura di poesia: « e non se ne parli più / su questa piazza di De Chirico », o quel "mangiano l'affere" che riduce repentinamente una vasta azione scenica all'angusto perimetro d'una scacchiera da tavola.



Annoni

vivaci, fatte di colori luminosi e illuminanti: coralli, madrepore, meduse, gorgonie dagli innumerevoli srabeschi, e pesci multicolori come velati fuochi pirotecnici nel buio del fondali. E altri pesci tropicali negli acquari, con lunghe pinne dai filamenti d'argento, simili a comete in un cielo equoreo, pesci occhiuti come pitoness, pesci altamente decorativi come quelli visti da Rimbaud: « ... ces dorades / Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants ».

I pescatori d'altura, quelli di riva e i pescatori subacquei ameranno certo questi dipinti che elogiano e onorano un mondo ricco di misteri e di bellezze inusitate, e conosciuto da pochi.

La materia della pittura di Annoni si presta assai ai suoi preziosi giochi: la pittura a olio viene assorbita (pensando alle lezioni di Braque e di



Annoni

Gentilini) su un fondo poroso composto di sabbia e di gesso. Annoni ottiene da questo procedimento una materia misteriosa, piena di variazioni, di gradazioni di toni, che giunge alla finezza.

E' questo un procedimento che, a modo suo, rammenta le velature della classica pittura veneziana. La tradizione si rinnova attraverso una materia che dà il senso della pittura murale e che, come quest'ultima, ha il respiro ampio e pieno di echi e di spazi aperti.

Attraverso questo filtro, Annoni ci fa giungere immagini simili a una

Rivale è in fondo il marinato che costruisce navi in bottiglie: se il vetro si rompe la nave non ha più senso, e il vetro qui è la poesia. Ma può essere poesia. Ma può essere anche il sogno, o l'ironia. Dove le rime e le assonanze recitano un ruolo di reminiscenze di fronte a un pubblico assente, perché anch'esso sul palcoscenico.

Paola de Paolis

ed. Vallecchi
L'Astuzia della roba
Vito Riviello

Caro Rivello,
poeta "marcioniano" tu stesso mi ancora considerarti; ma sul poeta che, a livello di struttura e soprattutto di scrittura, ha superato abbondantemente i limiti del marcionismo classico e quelli convenzionali e generici che spesso più che darci un'idea profonda della storia ce ne consegnano una sola parte, travisata e come offuscata da una costante lamentazione elegiaca.

Al di sopra e al di là di questi vaghi riferimenti a « poeziche » circostanziate o a forzati appigli sociologici, mi pare che vi è da sottolineare, nel contesto ideologico e sociale in cui ti muovi, la tua forte accensione leonina che brucia al momento giusto ogni interruzione lirica tradizionale, ogni compassato abbandono alla memoria come idillio o raffigurazione metaforica.

Inoltre questa tua capacità stilistica non solo dimostra che hai ascoltato e assimilato le lezioni di certa avanguardia post-ermetica e post-modernistica, ma che da queste hai mutuato un linguaggio essenziale che ti permette d'avviare l'operazione estetica a buon fine in sintonia con le tue attrezzature fisiologiche. Il tuo estrattismo linguistico.

musica in sordina, dove rari sono gli squilli degli ottoni; qualche volta si ode il giallo d'un pesce di scoglio come l'accento acuto d'una chiarina o il rosso d'uno scoriano come un canto sonoro di violoncello.

Un dipinto rappresentante una fanciata di bianche colombe su uno sfondo scuro, dove appare l'arcobaleno, pare il moto d'una piccola orchestra; un altro dipinto dove è rappresentato il passaggio di un branco di pesci argentati, fa pensare a una sinfonia di strumenti a corda: violini e viole.

In questo campo delle visioni, Annoni è vicino al mondo dei nostri surrealisti.

Molto appropriato mi pare il giudizio espresso da Guglielmo Petroni sulla personalità che distingue Annoni fra gli altri pittori odierni: « Quando un artista ha trovato i termini del proprio lavoro come Annoni ha ben



Annoni

saputo, quando ha acorto negli "oggetti" ciò che più corrisponde alle sue ricerche, il tema in sé non ha più alcun bisogno d'essere originale, giacché in questo modo è il linguaggio che è giusto e che ne determina l'originalità e magari l'unicità. Così i soggetti di Annoni, cercati spesso sulla traccia di figurazioni che il mondo di oggi così pieno di immagini, offre con frequenza, risultano del tutto particolari, non riferibili ad altre simili scelte, il che appunto vuol dire elaborate da un linguaggio che li personalizza, che dà loro un volto proprio ».

Quasi tutti i dipinti di argomento subacqueo di Annoni sprigionano una loro particolare viva suggestione. Ecco, ad esempio, la visione di *svariate conchiglie e stelle marine*, dove le forme e i colori dei murici, dei nautili, dei chitoni hanno le segrete luminescenze delle pietre preziose.

Nelle opere di questo Artista, chi ama la stupenda fauna e flora sottomarina troverà di che saziare il proprio gusto, poiché in esse sono presenti, con tutto il loro incanto, le posidonie, le meduse, le attinie (forse ciascuna con il suo paguro ovvero Bernardo l'eremita), le udotee, le padine, le spugne, gli anemoni di mare, i ricci di scoglio, le cystoscire, ecc.

Fra i suoi quadri intitolati *Acquario* (1974-1975), ricordo quello con i pesci dal ventre rosso attraversati orizzontalmente da una striscia d'argento e con la schiena celeste; e l'altro dove i pesci sono gialli con screziature celesti. Mi pare siano opere

Nell'«*Artuxia*» della realtà « ci si muove come in mezzo all'inquietudine della società nazionale, non soltanto per le problematiche ripetute e offerte sotto forma di laceranti fulgurazioni o brevità gnomiche ma in virtù d'un sapiente incontro a il vello di linguaggio di tutti i motivi che si sono realizzati. Insomma un « messaggio » lasciato alla sua forza di comunicazione, come avviene e dovrebbe avvenire nelle operazioni estetiche di qualche pregio ».

Non sempre siamo pronti a recepire e ci rendiamo « incomunicabili », finendo con l'accontentarsi solo quelle righe di facile comprensione, chiudendo così il discorso per metà. Perciò mi auguro che il tuo volumetto venga fruito « tutto » dal lettore e non strimato in poesie « facili » e poesie « difficili », che vengano cioè lette nella totalità del significato.

Walter Pedullà

Le tempere di Cuccaro

Ruberto Cuccaro è toscano e le sue civiltà 167



Annali



Annoni

di singolare valore pittorico e decorativo.

Fra quelli intitolati *Fondo marino*, è particolarmente suggestivo quello con stella marina, pesce azzurro e scorfano; come l'altro, ch'è un raffinato ricamo, con la *Gorgonia*.

Ma la pittura di Annoni non si limita a questi temi. Egli ha saputo vedere le cose del mondo attraverso la visione metafisica. E' ciò che riscontriamo, oltre che nei dipinti sopra citati, in *Conchiglia*, *Natura morta con fagioli*, *Particolare di fontana romana*, *Sassi*, *Venezia*, dove la sua materia nitida offre una sensazione di serenità molto rara da trovarsi oggi.

Romeo Lucchese

me origini esprime con una tematica pittorica, sorvegliata ma non perciò meno vibrante, efficace.

Nella serie di tempere che oggi espone, il pittore, saggiamente messo a fuoco nelle sue componenti essenziali, Cuccaro si abbandona alla luce, all'incanto della natura che ricopre e trasmette con asciutto linguaggio. Indubbiamente, non avvertibili i legami di Cuccaro con nobili tradizioni pittoriche che — senza costituire una formula — hanno caratterizzato un impegno di artisti che, da

Fattori in poi, soprattutto nella luce hanno riscattato, liberato una loro visione del mondo e la loro presenza nel campo dell'arte.

E non è poco se Cuccaro il suo dialogo lo ha impiantato tenendone conto, ma pure esigendo da se stesso, dalla sua tavolozza, un recupero di forme, dimensioni, colore, che altrimenti sarebbero « complacenti montaggi » se non assecondassero liricamente le sue ardite, belle malinconiche pagine. Una strada — non va tacito — per l'appunto insidiata dalla tentazione « del descrivere ». Al limite tra il vero e l'inventato

il pittore Annoni ha maturato le prime esperienze artistiche in terra di Puglia. Nato a Bari nel 1936, si è formato in un ambiente di superamento della tradizione meridionalistica. Trasferitosi a Roma è venuto a contatto con i più validi rappresentanti dello schieramento figurativo, ha arricchito oltre i confini regionali, e poi anche oltre i nazionali, la sua personalità « tematica » originaria. Ha viaggiato molto in Spagna e compiuto esperienze determinanti negli Stati Uniti. Ha partecipato a importanti e numerose rassegne in Italia e all'estero.



RECENSIONE DOPPIA
sulla
poemutazione
o sulla
Ludica ambiguità
di
GIANNI TOTI

a proposito di
CHIAMIAMOLA POE^METÀNOIA

di Fabio DOPLICHER
e Giancarlo CALIDORI

Opera e presenza poetica costituiscono due momenti inescindibili in Gianni Toti, che conclude questa sua ultima — per ora — testimonianza osservando che « forse è tempo di libri volontari... la poemutazione continua ». Cioè lo scritto, il lato verbale, scomposto o ritrovato alle proprie radici, costituisce solo un mo-

Il racconto di Coccato evita questi rischi; ne è riprova il personale schietto vigore, la tensione con la quale egli iscrive nelle sue composizioni il dettaglio — l'albero, il casinale, lo scorcio di un lago — in un arco immaginoso tra la ricerca e la memoria.

In un mondo in cui anche l'arte è a un bivio, è consolante ritrovare chi, fiduciosamente, sa indicare valori dimenticati, cioè che non percorrono soltanto gli aerei — superonici — né — nei quali si accendono ancora le stelle.

D. J.

Contenuti
e linguaggio
di
Pino Conte

L'arte di scolpire non consente approssimazioni. Non sono pochi gli artisti che le tentano, ma indubbiamente pochi, pochissimi realizzano con plastica coerenza il contenuto di una vocazione che esige un totale impegno.

Pino Conte — ormai da molti anni sulla breccia — continua a fornirci le prove di una statuarità che, dalle lontane premesse a oggi, prosegue incalzante e fitta di significati, confluenza di geologici

mento di una operazione che è poetico-letteraria, ma abbraccia anche molti altri campi artistici e che continuamente si lega agli interrogativi di fondo del produttore di cultura dei nostri giorni.

Tuttavia, leggendo **Chiamiamola POEMEtànoia**, comparandola con le opere precedenti di Toti e tenendo presente la sua multiforme attività, si vede che l'area di significazione poetica che egli rappresenta non è restringibile solo ai due momenti più appariscenti all'esterno e certo tali da caratterizzarne i risultati in maniera personalissima e degna di ogni attenzione. Questi sono l'impegno, la messa in discussione in prima persona dell'autore e l'invenzione (nel doppio significato di rinvenimento e di immaginazione) di una scrittura sperimentale.

Abbiamo constatato che la consuetudine con la scrittura di Toti provoca un consenso che non è mai assuefazione, quel ritrovarsi nei luoghi comuni della lirica e dell'anti-lirica, che spesso è la condizione ambientale per chi si muova nel mondo della nostra poesia contemporanea. Ciò deriva dalla paura di molti autori italiani, che temono di uscire dall'ombra protettiva dei numi tutelari, anche nell'area del « negativo », e perciò producono, volenti o nolenti, materiale catalogabile, reperti di un'archeologia in fieri, ma che incontestabilmente appartiene sin d'ora ai crolli di rovine.

Non che manchino buone scusanti, a questi poveri autori; le lunghe esperienze di regime sotto il potere let-



Pino Conre. *Parents* (bronzo)

terario hanno loro insegnato che qualunque rinuncia a padrini culturali, a archetipi e canoni deputati, viene severamente repressa da una sorta di occhiuta polizia culturale che domina questo cosiddetto libero paese. Certo, la libertà sta nel « pagarsi », come completezza assoluta del rapporto opera-autore, oggi necessaria non

strati ideali, che ci trasmettono forme di una asciutta, castigata interpretazione e visione di un mondo che alle calde radici unisce una religiosa tensione, un sobrio e avveduto controllo.

Nell'universo carnale di Pino Conre la sobrietà è una livella essenziale, il rigore che attenua gli slanci della sua natura mediterranea. Tanta contenutezza imprime all'opera il peso e il pudore di un gesto convulso, parte rimarchevole di un discorso che, se si avvale di uno stato di grazia, non è perciò meno soggetto a un vago dialettico.

Difatti non avverti mai ombra di complacimento nelle sue sintesi, nella poetività dei gruppi familiari ai quali Pino Conre ha affidato non poche delle sue più tenere trasfigurazioni, frutto e modelli di una intensa, elaborata ricerca, simbolo e linguaggio insieme di una drammatica avvida, nella quale l'antico contende al nuovo una stilizzata certezza.

Una resa infine che non è mai gioco, izza e solenne nella rappresentazione, consapevole e conseguente nelle suggestioni.

Domenico Javarone 173

La pittura fantastica di Novello Bruscoli

Dal tempo dei « muri » e delle « porte chiuse », fino all'attuale pittura fantastica, il discorso di Novello Bruscoli resta pressoché immutato; ed è rimandato, cioè, il senso dell'assolutamente impenetrabile che cosa, più della rugosa superficie di una parete, o l'uso-ricettacolo del segno del tempo e dell'uomo, avrebbe potuto escluderci il sapore della rinuncia all'avventura della conoscenza? E c'era già la dolorosa consapevolezza dell'abbandono, angoscia e talora ad un tempo. Oltre il muro, dietro la finestra, può non esserci niente, o peggio. Per questo l'artista resta « al di qua » delle cose, alla loro « pelle » e alla loro visualizzazione: come negare la realtà, pur rappresentandola? Oggi, l'antica rinuncia si è trasformata in una insinuazione, in un dubbio, nuovo, i cui termini sono le immagini stesse, diventate le pedine di un gioco demistificante: ne deriva una teatralità crudele, per cui i miti dell'ar-

per narcisismo ma per sopravvivenza dei pochi evasi alla grande galera, e nel « pagare » di persona, giorno per giorno, una scelta letteraria che, al di là dei « segni » personali, è l'unica possibilità di essere poeti.

Nello stesso tempo, l'emarginazione della poesia che cerca di star fuori del parco-buoi dell'industria (abbiamo poeti industriali, romanzieri industriali, drammaturghi industriali), costituisce la più efficace repressione preventiva che si sia vista in questo secolo, tale da far apparire blanda e artigianale la stessa censura fascista, che non fu capace di tagliare alle radici l'opera d'arte. I pianificatori della cultura di massa al potere cercano, con larghi successi, di coprire con i loro prodotti fin all'ultimo canale comunicativo disponibile, per catalogare poi nella categoria della non-opera-d'arte tutto quanto non esce dalle loro fabbriche. Nello stesso tempo, le spoglie dei vinti sono assunte come manichini nelle vetrine dei padroni, si pensi a certi rimpianti elogiaci della contestazione del sessantotto; oggi che sono sicuri della vittoria e — soprattutto — che i problemi sono diversi.

In questo quadro generale, evolutivo e degenerativo, va collocata l'opera poetica di Toti, come momento alternativo in un'area di poesia e di creazione di significati che si va lentamente determinando, attraverso i più differenti apporti. Ciò perché « oltre il linguaggio » si sta verificando praticamente l'esistenza di un altro linguaggio, quello del ruolo globale di una esperienza poetica, che oggi

si definisce autonomamente, e viene a costituire quel margine di libertà e di testimonianza possibile nella nostra situazione culturale. Paese strapieno di poeti e paese poverissimo di poeti, nell'Italia di oggi ci si limita a diffondere anche i mediocri stranieri, tali che non possano costituire però delle alternative in casa, che non possano smascherare i banchi della mala marcia. I seminaristi della luna ci portano nei loro acquitrini, salvati dal datore di lavoro con ecologico scrupolo: a noi poeti non resta che ingolfarci nella realtà, berceci fin in fondo.

Quindi poesia come attitudine e come scelta; un impegno che è diverso dall'impegno tradizionale da noi, che lo ingloba, ma anche ne su-

ta figurativa sembrano abdicare alla loro significanza d'elezione in un rifiuto forse più lucido, senz'altro più ironico ed inevitabile.

Ancora una volta, quanto avviene non è in una dimensione interna, ma « fuori » o, se si vuole, « dietro la quinta », dove, attraverso un'ottica da trompe l'oeil, si scopre la quinta stessa, come dire il telaio dipinto, il quadro nel quadro, un universo pre-surreale popolato da livide figure di donna fasciate da bende, indifferenti come bambole pneumatiche, punta di arrivo di una fuga sul filo dell'ambiguità, da verso l'agnosticismo.

Giuliano Sarafini



Novello Bruscoli.
Gabbia sospesa sull'abisso

Una domanda a Pietro Cimatti

D. Perché dipingi?

R. Ho ereditato pazienti mani artigiane. Remote generazioni di sartine, marescialli, marmoristi, cuochi, macchinisti, inventori, notai, contadini romagnoli e mandolunisti romani.

Il reale, civilizzamen-
te ripulito nelle
sue luci forme volumi,
diventa assolutamente
irascendibile. (La real-
tà è un'estensione del
sistema nervoso, è
l'immaginario colletti-
vo dei vivi. Poco del
reale è reale). Tutto via
l'ingombro della figu-
ra umana (a cosa più
di umana?) il mondo
si restituisce: silenzio,
fiaba carica di presen-
za, dordillo di fanta-
smi appena uccisi o li
per rientrare. Maletto
alle minime dimensio-
ni, costretto e umiliato
nella sua miniatura, il
paesaggio umano per-
de aggressività, trivial-
ità, rumore.

Figlio dell'invidia e
della povertà, dipingo
case, angoli di piazza,
acuminati e vicoli
dove vorrei vivere (e
forse morire) dove ho
intensamente vissuto
passandovi, in un'aria
Grec d'Italia. Che con-
tinua.

Muri, capolavori senza
autori, umani muri,
casualmi muri, si amo.
Dipingo perché voglio
essere amato. Sono
spesso nascente delle
parole che fabbrico.
Dipingersi, mi restitui-
sce. Il padre è parola,
la madre è immagine.
Verba volant, picta
manent. Il muratore è
uovo.

Pietro Cimatti è nato
a Forlì, Romagna, nel
1923. Vive da trent'anni
a Roma, la città di



Pietro Cimatti

pera i lati di convenienza, di accet-
tabilità da parte dell'istituzione let-
teraria. Non si tratta più, per i poe-
ti, di testimoniare qualcosa « d'altro »:
la battaglia si è spostata nel proprio
campo, nella cultura, che è diventata
momento politico e sarà in futuro un
momento operativo. Ecco quindi co-
me le scelte « volontarie » di Gianni
Toti si inseriscono coerentemente in

una esigenza diffusa, che coincide, nel fondo, con la necessità di un nuovo reperimento di possibilità di espressione e di manifestazione poetica.

Un altro dato è la scrittura: però la operazione sperimentale di Toti, ininterrotta e perentoria, rischia di portare a frettolose riduzioni. A una lettura attenta, si vede come il linguaggio sperimentale sia sempre parallelo a una tensione lirica che a nostro avviso in questa ultima opera si è venuta accentuando nettamente. Citiamo, per esempio, *Ignotizie*: « nessuno si salverà più / dallo spettacolo della notizia / lettera d'aria i giornali stampati sulle tue palpebre / ti diranno che cosa non è successo / le piccole stragi roghi necessari per comunicare / che tu non sei d'accordo con quell'altro te laggiù / ... uomo non sei accaduto / ti sarà grande notizia / lo spettacolo del quasi niente ». Questo tono colloquiale, questa angoscia di parlare e « del » parlare, porta Toti a una dilatazione dei segni, a uno sperimentalismo che è la maschera di una angoscia esistenziale, ma anche mezzo di difesa e arma. Di fronte a coloro che cercano di coprire tutti i canali della comunicazione, ecco un'altra comunicazione che vuol essere vasta sua parola, arginare la marea montante con un altro mare. Così, i prigionieri oggi si ubriacano d'aria e lo testimoniano con folate di parole.

Non si tratta, in questo libro, della parola-oggetto, che diventa spesso l'alibi del mercato, la parete del cortile dello stesso edificio, così ricco

sua madre. Pubblicista, poeta, critico letterario, sceneggiatore cinematografico, pittore,

Quel maggio del '98

Lo spettacolo che Mario Maffei ha allestito, e rappresentato in Roma presso il teatro "La Comunità", "Quel maggio del '98", ha le carte in regola per rimettere in discussione certe logiche riflettenti sul teatro politico e sul teatro documentario. Con pazienza e metodo, frugando archivi, recuperando rare notizie, collezionando un materiale fotografico d'eccezione, Maffei fa intensamente rivivere un capitolo di storia non sufficientemente noto nei partiti e invece fondamentale per la comprensione politica del nostro paese: i mesi di popolo avvenuti a Milano nell'ultima fase del regno umbertino e la spietata sanguinosa repressione del generale Bava Beccaris.

Il '98 è un momento cruciale nell'assetto dello stato post-risorgimentale. L'avventura 177

colonialista di Crispi
si è appena conclusa
con un disastro: e la
povera gente fa le spese
dell'inevitabile duris-
sima ripercussione
economica. La crisi si
inserisce tra l'altro nel-
la complessa dinamica
di profitto del capita-
lismo industriale di af-
fermazione. Proprio in
questo clima di soffer-
enza, di sienti, di in-
sensata repressione il
popolo sa però ritrova-
re una consapevolezza
inedita e scrive pagine
bellissime di resisten-
za come questa del
"maggio" milanese (che
ripete lo spirito rivoluzionario e autentica-
mente proletario delle
Cinque Giornate), uno
dei raggiungimenti più
alti della coscienza na-
zionale.

A differenza di Carlo
Castellaneta che nel ro-
manzo "Villa di deli-
zia" sceglie come leit-
motiv-intreccio per ri-
percorrere gli avveni-
menti l'opposizione tra
perversione aristocra-
tica e purezza popolare
(non esente da una ac-
certa propensione ro-
mantica), Maffei rac-
conta la sua storia sen-
za uscire dalle emo-
zioni degli oppressi
ma riprendendone tut-
ta la vitalità patita, il
coraggio, la fede, l'in-
telligenza strategica,
anche i tentennamen-
ti, le paure, l'umana
fragilità.

Rosario, il protagoni-
sta, è un meridionale
e Milano ed è reduce

di passaggi segreti e di cessi. Tra
parola e poeta si instaura una allean-
za, un sacrificio reciproco, tale da al-
lontanare o respingere chi non vi si
accosti con un particolare stato d'an-
imo. Restammo convinti dalla poesia
di Toti solo quando la legammo alle
ragioni di Toti, che costituiscono un
momento di grande interesse in un
discorso generale, dove lo spazio per
le varie forme è molto più largo di
quanto si creda (o di quanto sperino
i fabbricatori di poeti).

Poesia come atto di volontà, come
determinazione al discorso, come au-
togiustificazione. I poeti non possono
esser spiegati dai non poeti o dagli
ex poeti. Di fronte a un olimpo pre-
cario, fatto di manichini incerti, inten-
ti a ridipingere a calce il proprio stes-

VISITA TRISTE A DUE VECCHIE SIGNORE



STUDIO S

Director
CARLO CASTELLANETA

La galleria « Studio S » a Roma
dove ha esposto Cimatti

so sepolcro, i poeti devono testimoniare, parlare, parlare, anche a rischio che le loro voci risultino stridule nel grande silenzio. Qualcuno risponderà, qualcuno già risponde. L'arte non è morta, è stata contagiata da malattie immonde. Senza ripulire vecchi idoli o inginocchiarsi davanti ai vitelli d'oro, i poeti devono reagire operando su **tutte** le strade della poesia.

Fabio Dondich



Pietro Cimatti

della sfortunata campagna d'Africa. Nella metropoli nordica arriva spensierato, infreddolito, affamato, cerca un lavoro, di un senso accettabile per l'esistenza. Ma il sistema gli risponde con beffarda indifferenza. Rosario incontra così le esperienze amare della delusione, la disperazione, conosce la rabbia. Suoi interlocutori ne fanno le prostitute, gli sfruttati della Pirelli, i socialisti anarchici, tutti coloro che il sistema per l'appunto emargina. Finisce ad avere noie con la politica sospetto di reati non commessi. È tradito da un compagno che ha risolto le contraddizioni sfidando di lucrosi espedienti. Con difficoltà risale la china di amareggiamento, organizza le sue idee insieme a chi con lui è stato gabbato dalla chimera del progresso borghese: sino a incontrare conscientemente il sacrificio e a offrire una vibrante testimonianza di lotta.

Una storia, quella ritratta da Maffei, che potrebbe essere d'oggi, purtroppo, e che per questo coinvolge fortemente lo spettatore. Oltre che per profondità e felicità narrativa, il testo si raccomanda per la freschezza della scansione scenica e l'immediatezza dei dialoghi, per l'affacciata nell'effetti, 179

per l'incanto delle ballate da cantastorie (musicante da Liberati e Macerati).

Claudio Carafoli dà gran verità alla crisi di valori di Rosario. Lo stesso Maffei caratterizza con vivacità un simpatico hakunimiano. Barbara Simon è passionaria affascinante. Ho qui anche Carlo Allegri, Coberto Garrahi, Alfredo Scudicò. Uno spettacolo di ammirabile onestà, che dovrebbe essere diffuso capillarmente in una efficace politica di decentramento.

Giuliana Morandini

Mode "rétro", a Parigi

Da sempre la notte parigina ha esercitato il privilegio e la visione: evocando insieme Nietzsche, Freud, Mussolini e la Claretta si oltrepassa però ogni ragionevole campionario e quando il vediamo contornati da gulloneschi anelli di pellicole hollywoodiane, re e papi, strani animali uccisi dal piumino di Lewis Carroll o di Hector Sapia si resta frustrati e sbalorditi. Siamo però solo calati nell'avamposto del

Non posso fare a meno di pensare, leggendo il libro, a Shaul.

E d'altra parte Toti ritorna, ammes- so poi che se ne sia allontanato. «Sulle vie da Dimachy» nella terza sezione del libro.

E' Toti stesso, quindi, che mi invita, in qualche modo, a ripensare il film.

E con piacere, allora mi immergo nel flusso dei ricordi e cerco nelle pagine, numerate al contrario, l'occasione per fermare il flusso, per costruire, se e dove è possibile, uno spazio che mi consenta di rendere reali le possibilità dell'utopia (o delle utopie).

Ma è faticoso, e talvolta doloroso, leggere le parole pre-versificate o inversificate, o ancora, semplicemente (?), versificate. Sono taglienti come e più di mille bisturi: bisogna avere il coraggio di inseguirli, di fermarsi, di scoprire che neppure la solitudine è più sola o che alla fine della pagina c'è forse la morte o che la morte, forse, è questo.

Eppure mai, così almeno mi sembra di poter dire, le parole danno una soluzione o anche un sollievo. Possiedono invece una carica tale di ambiguità che niente di ciò a cui rimandano appare certo. Tutto è sempre in discussione, nessun risultato è definitivo.

Dall'ultima pagina, che è poi la prima, alla prima, che è poi l'ultima, si ha la sensazione, un poco alla volta, di avvicinarsi a un qualche risultato. Ma alla fine non è meno forte il bisogno di ricominciare, seguendo.



Una scena di « Quel maggio del '98 ».

magari, l'ordine crescente della numerazione.

E sì che la fatica non è di poco conto!

Una lettura come questa impegna totalmente, se mai esiste lettura che non pretenda ciò.

Ma l'impegno, la fatica o il dolore, come ho detto, ci danno la sensazione, e forse qualche cosa di più, che il risultato da raggiungere sarà di piena soddisfazione.

Talvolta, e penso alla sezione dedicata a Marilyn Monroe (ma anche a un breve commento di Toti per una poesia della stessa Monroe), una sottile melanconia ci coinvolge prendendoci alla gola, come un pianto per troppo tempo rimandato.

Tal'altra sorridiamo per piacevoli ironie, vuoi strettamente politiche, ma

« retrò »: dalla scena di Parigi vengono fuori larve di « spettacoli » morti e sepolti, si vestono di lustrini, danzano insieme agli stereotipati mostri di cululoidi, imbellettati indossano i vestiti tarlatti, rivelano il livore gelido dei tratti decomposti. Il condensato « alla Reader's Digest », la galleria antologica da museo delle cere. Al « Théâtre de la Gare d'Orsay », situato in un quartiere « particolare » Jean Louis Barrault, dopo aver definitivamente sistemato la sua famiglia, presenta la nicciata parabola del « Così parlò Zarathustra » in una soluzione libera in cui risalto è dato al corpo. 181

sile immagini proiettate, alle voci « lontane ». Attori mascherati si cimentano con simboli mentre il Maestro, vitale e onnipotente, si mostra viaggiatore nella conoscenza, dona la saggezza passeggiando in un mondo agualmente laido.

A Porte Sain Martin Jérôme Savary, Copi affiliato alla tribù argentina (la stessa del superchiocchierato Garcia che morì dalla cessura fugga da Persepoli a ricomparsa a Venezia suscitando ire) contrabbandieri invece chiati testuggando nudi indossati spontaneamente, sono di casa nel ballatoio delle paillettes e dei clown, nella atmosfera eccitante del circo.

La sermone argentina è ormai corrosa dal vento periglioso. Il gusto si fa acido nel travestimento alla ricerca del « lusso », le donne si ricoprono di trucchi pesantissimi fino a non farsi distinguere sul scena ad eccezione di « Good bye, Mister Freud ».

Le peregrinazioni e le avventure di Mimi Freud (madre celebre) avvengono come trascurate in un capannone di ricovero per le scene live d'un teatro di posa americano degli anni trenta popolato da Al Capone, da un Dracula « lunare » (inaghiabile Copi), dove non c'è spazio che per chiari di luna e stelle oscillanti.

anche (quasi sempre) nate da impensabili (?) costruzioni verbali.

E allora scopriamo la stupenda bellezza di un giuoco nel quale invenzione, fantasia, trasgressione e piacere sembrano essere gli ingredienti fondamentali.

Un'invenzione che è sempre progetto, teso, assieme alla trasgressione, a negare ogni norma che sia insensatamente statica.

Una fantasia che riscopre se stessa perfino nella banalità del quotidiano e che ci dona, alla fine della faticosa e dolorosa lettura, il piacere di sorridere.

E ora, dopo aver provato il piacere di sorridere, o anche, e perché no?, continuando a sorridere, mi sembrano d'obbligo, magari soltanto per me, alcune considerazioni quasi teoriche a posteriori.

Mi rendo conto che quel che dirò è abbastanza generale da apparire generico e fin'anche ovvio, e forse banale. Ma tant'è: l'ovvio e il banale, talvolta, possiedono un senso del quale non speravamo l'esistenza.

Il giuoco, dunque, e l'invenzione e la fantasia, che sembrano nel primo costituire una polarità, appaiono, qualche volta, chiusi in un cerchio difficilmente spezzabile. Come se il detto e il non-detto riguardassero solo Toti o cose o persona che lui soltanto conosce. Ma è ovvio, si può dire, che un poeta racconti se stesso, che un uomo si insegue sperando di raggiungerci. Eppure tale ovvietà, quando rimane prigioniera di una personalizzazione assoluta, diventa inspiegabile e forse inservibile, non di-



Renaldi. Il gioco dei morti

co al probabile lettore, ma proprio in sé e per sé.

Certo, la sensibilità, la volontà di capire, magari investendo di altro senso (cosa abbastanza lecita, a mio avviso), quello del lettore intendo, le parole del poeta, sono strumenti utili per la comprensione. Ma là dove la lingua, o meglio la Scrittura, diventano idioletto, nessuna interpretazione possibile avrà successo?

Rimane, dunque, qualcosa di incomprensibile.

E il problema, allora è di individuare alcune responsabilità. Se, cioè, l'incomprensibile è perché il linguaggio,

La straordinaria libertà di questa troupe si vende nel raffinato piacere di un melodramma « inedito », vivo di insenzioni esclamative, d'appuntite gaga isolate in tableaux sofficianti. Antoine Vitez, direttore de « Le Théâtre des Quartiers d'Ivry », regista di dimensione letteraria, toglie lenzuola e polvere da un salotto ormai saturo d'alto decomposto e, scoprendo lastre di tombe, ci riporta agli ultimi giorni della Repubblica di Salò.

Ne « Il picnic di Clarissa », tratto dall'omonimo lavoro del belga Kallisky c'è il gioco odierno e salottiero di acquistare dall'antiquario un brivido, una fetta dell'ipotetico sapore del potere: argentei pianoforti, « storici » lampioni, discrete abat-jour, specchi e telefoni bianchi, il tutto condito da rudi presenze litiche servono qui a colmare la scena del « cattivo gusto » che piace; insieme c'è la musica languida, le puppe tirate dall'orgoglio (disimulato) del loro bagaglio esotici con la vocazione alla morte che si risolve in una lunga, sensuale e oasistica carezza.

E poi i carichi americani alla porta che sono già trattati nell'aria: il music-hall, l'orgia delle giacchette colorate e dei sorrisoni, c'è

anche Benito che esce da Broadway fresco e odoroso di salone di bellezza, stordito pateticamente ancora con i suoi soliti discorsi mentre, tra gambe fascinate e languori erotici, c'è nascosto Gabriele che fa ancora occhiate.

Viter tiene a precisarmi.

— Non mode rétro; ma ténor sulla « mode rétro ».

La premessa è la nota di oggi, la ricerca di una presunta perfezione passata e finita, di una magnificenza artefatta: un salotto romano, uno dei tanti, gioca a far rivivere, quando ormai l'orgia non basta più, il fascismo giocando con i suoi fantasmi.

Claudio Scorretti

I saggi
critici di
Gianfranco
Cossini

Lo studio della letteratura come analisi dei meccanismi attraverso cui l'istituzione costruisce la propria faccia letteraria, quella « memoria sociale collettiva » con la quale si as-

qualsiasi, non può dire tutto (là dove per tutto si deve intendere non già la totalità dei fenomeni dell'esperienza, ma invece la possibilità stessa di conoscere tali fenomeni attraversando, o meglio, usando la Scrittura)); o se il difetto va invece ricercato nella capacità di dire del poeta.

Certo, il linguaggio potrebbe dire tutto, ma non può.

E allora il cerchio, il giuoco chiuso, del quale solo Toti conosce le regole, appaiono spiegabili in termini di non capacità e di non volontà: il non-detto, quindi, sembra essere intenzionale o, per lo meno, e qui però le cose si complicano, sembra sovrastare alla possibilità di dire del poeta.

In qualche modo, dunque, il giuoco, che pure talvolta è bello, piacevole e creativo, sembra rimanere, tal'altra, irrimediabilmente chiuso in spazi tipici dell'infanzia, dai quali deve uscire, se vuole continuare a possedere la caratteristica di creatività.

Giancarlo Calidori

LA COSTANTE "ANTROPOLOGICA",

di

Manlio D'ERCOLI

Caro D'Ercoli,

con lo stesso interesse di anni fa ho rivisto (ma sarebbe meglio dire rivisitato) la tua sotterranea iconografia di mostri didascalici: miti e allusioni ricorrenti, esorcismi senza tempo, che «dichiarano» l'irrazionale potere esercitato da uomini su altri uomini.

Questa tua pittura, così carica di contenuti e di situazioni, trascende l'attualità e la cronaca. L'*hic et nunc* si disperde nei rivoli di una condizione umana che non è solo di oggi, né semplicemente di ieri, ma di un tempo indeterminato che appartiene più che alla storia alla natura dell'uomo.

Tutto ciò non è meno reale del dramma quotidiano. E per far levitare quest'aspetto della vita e del mondo hai rinunciato a porti in definitiva problemi di tipo formalistico, ricerche magari pertinenti e importanti di linguaggio. In fondo sei propenso a considerare la pittura più un mezzo per rappresentare la realtà che ti interessa che non un fine in sé, come totale realtà linguistica,

togiustifica, è una delle proposte stimolanti che questa raccolta di saggi di Gianfranco Corsini presenta, in una netta prospettiva di letteratura «nella» sociologia. La produzione letteraria diventa così un momento degli scontri fra le varie classi storicamente presenti, un preciso canale commentativo fra produttore e destinatario. L'organizzazione del potere è il punto di riferimento concreto, quell'«altro» che consente una analisi comparata, che non sia sequenza storica e confronto interno allo stesso oggetto dello studio. A questa indagine va affiancata quella sull'operatore, sul critico; a proposito del suo ruolo e sulle sue responsabilità, da tempo Corsini conduce una interessante indagine: è un fatto che in pochi campi come in quello della critica letteraria, il «didatta» ha una storica tendenza a sottrarsi all'analisi, a porsi nelle zone apparentemente neutre, che sono poi i veri momenti dell'operazione e della manipolazione critica. Nello stesso tempo, l'attualità dei riferimenti in proposito che leggiamo in alcuni saggi di Corsini di otto anni fa, mostra quanto sia potenzialmente conservatore il ruolo della critica. Mol- ti interrogativi sull'au-



Mario D'Escoli, *Sortilegio*

tore e sul pubblico sono stati superati o risolti, numerose domande e molte illusioni sono cadute. Solo, il critico custodisce impavido i propri problemi irrisolti, rivelandosi spesso come un funzionario, un cane da guardia del potere.

Leggendo queste pagine di Corsini, che testimoniano anche delle sue ricerche come specialista di letteratura nordamericana, si pone il quesito se una sociologia della critica non sia un momento necessario per una critica sociologica della istituzione e della produzione letteraria. Qui sono le patenti dell'Interprete, al giorno

facilmente intuibile la tua simbologia, proprio perché si articola e fa presa sulla coscienza con immagini chiaramente espresse. Opere quali « La tentazione » e « Sortilegio » riprendono in **presa diretta** i contenuti; gli arcani simboli, i grotteschi atteggiamenti, la mimesi appena deformata e vagamente « espressionistica », tutto ciò è subordinato a notazioni di tipo didascalico, esplicito, in cui prevale una costante che in parte è « antropologica » e in parte « demoniaca ».

Questa quasi gridata rappresentazione dell'uomo e del mito, i cui contenuti richiamano ancestrali paure e folli superstizioni, trae vigore quasi sacrale dalla tua sanguigna presenza, dal tuo disincanto di artista che contraddice l'oggi ponendosi (forse con

orgoglio eccessivo) « fuori del tempo ». Hai fissato una tipologia e la ritrai, esaspera la condizione umana, neghi ogni possibile salvezza. E ritieni per questo « inconsequente » se non « assurda » qualunque sperimentazione pittorica, così come ritieni assurdo che l'uomo nella sostanza cambi.

In ultima ipotesi neghi che nella rappresentazione della vita ci siano evoluzioni e mutamenti fondamentali: la tua liturgia raffigurativa si attribuisce funzioni sostanzialmente ripetitive (come tema, rappresentazione) e quasi magiche (come potere della figura sul tipo rappresentato). Dipingere è insomma, per te, come esorcizzare lo spettacolo della vita, la commedia delle situazioni esistenziali. Figure, segni, colori e — eggiungo — una tecnica bene assimilata, sono in fondo un modo di vivere e al limite una seconda natura.

Probabilmente coltivi una speranza, quella di poter fugare con la pit-

taglia? Entro quali funzioni? egli articola la sua presenza? I ruoli sono numerosi, quanto i condizionamenti « vengono alla luce anche nella stessa alternativa fra la critica come opera di integrazione culturale e critica come testimonianza di responsabilità, dove nella prima accezione la critica viene aiutata dalle metodologie e dagli apporti più diversi, mentre nel secondo caso l'attenzione si concentra sul « produttore di critica ». I riferimenti sociologici, i dati istituzionali assumono come base per un discorso nella letteratura impongono un discorso analogo nella attività critica.

Ma al più, almeno in termini generali, parlare di critica e istituzioni, quando tendenzialmente essa assume sempre un ruolo istituzionale, al di là delle eccezioni personali e delle posizioni alternative? Forse la sociologia e l'analisi politica possono rispondere se esistono le condizioni per cui il critico letterario in Italia compie direttamente o indirettamente un'opera di verifica, conservativa, di restauro comunque istituzionale.

F. D.

Gianfranco Corsini
Istituzione letteraria
Uguari Editore

187



Mario D'Ereboli, *Il taglio della coda*

Un Törless immaturo per troppa maturità

Nel recitativo dello "sperimentale" la parola giunge con sua distorsione, febbricitante del «quotidiano»: il linguaggio resta tritaio, istrionico, parodistico o soltanto suono.

Anche per questo motivo Ida Bassignani ha trovato più vivo e stimolante, nello scemugiare Robert Musil, il romanzo breve «I turbamenti del giovane Törless», opera prima pubblicata nel 1906 che la gamma di più notevoli pièces teatrali già predisposte.

Robert Musil, illustratore dell'assenza del mondo austro-ungarico, inventore di Ulrich, «uomo» che, pur possedendole tutte, è «senza qualità», inquieto moroso con «realità e fantasia», descrive in questo romanzo, intonizzato sull'omonima modulazione tedesca del «romanzo educativo», la vita in un famoso collegio per "rampolli bisognosi" analizzando, con una minuzia lucidamente razionalistica profumi, sensualità e

tura la sfera dell'irrazionale, per riaffermare le ragioni di una esistenza non più mistificata dall'astuzia o dalla forza. Vorrei far mia questa speranza, che in effetti è aliena dalla filosofia dell'arte. Al di là dell'inquietudine, dell'incertezza che ci sorprende indifesi come uomini del nostro tempo, suspico come te un mondo recuperato alla serena bellezza dell'arte e all'autenticità del creare, nella diversità e nel confronto, nell'idea di libertà che ci accomuna.

Guido Montana

LE TERRE GRASSE DI ERALDO MISCIA

di
Paola De Paolis

Se, per un vivo, sognare di morire è in genere un incubo, Miscia, con il *Gran Custode delle Terre Grasse*, ha rivendicato tutti i brutti sogni dei vivi inventando un incubo per i morti, qualora dovessero sognare. Il suo, oltre che un romanzo, potrebbe essere infatti il sogno di vivere che i morti non vorrebbero fare, giacché vivere, nella sua più comune accezione, non è che uno stanco meccanismo a ripetizione difficile da smagne-



Manlio D'Ercoli, Tentazione.

tizzare, un cammino in circolo, vuol dirci Miscia, che passa e ripassa sulle proprie orme.

Eraldo Miscia, che conoscevamo finora soprattutto come poeta (il Premio Gabicce è andato, due anni fa, al suo *Ulisse ritrovato*, ed. Campiromani), forse proprio dall'essere poeta deriva quel perfetto senso della misura e della sintesi e quel sacro rispetto per il lettore che lo fa alieno, in questa nuova prova, da tutte quelle tentazioni, anche virtuosistiche, che dilagano, svuotandola di contenuto, nella nostra narrativa contemporanea. Giacinto Spagnoletti, nella presentazione del libro (edito da Rusconi), ha definito "magnifica" la sua operazione, connotandola in una precisa realtà abruzzese che, se non è quella dei "cafoni" di Silone, né quella storico-sociale di Jovine, si può forse collocare « nelle aeree sfere della quotidiana follia, respirata un tempo dai "buffi" di Palazzeschi ». Al lettore il dilemma d'individuare il confine tra il vero e il surreale, o di

« problemi d'anima ».
Il "giovane" Törless viene animato dando le spalle a un palcoscenico su cui s'agitano, vestiti d'allegria brigata e sensibilità morbosa, i suoi « camerati » più stretti. Beineberg imbottito di teorie mistiche insieme al selvaggio e isterico Reiring conducono Baudel, in un itinerante, ossessivo asservimento a mortificati oggetti antolezionati (anche, ma non soltanto, per la sua la svelta omosessualità). Frau Hofrat Törless, madre quarantenne, velino e occhi mesti, e Bozema, nata contadina, ex-serva ora maldestra prostituta, « istituzione » per gli allievi del collegio campeggiano di contorno intercalate alle solite figurine dell'imperialregia Vienna. Sul proscenio avanti a tutti Törless parla dello sgretolarsi delle sue frontiere, dei « sogni febbrili » che serpeggiano « intorno all'anima », apre continue falle nella lucida costruzione della sua regolare educazione solidamente borghese, razionale; accecato da meraviglie veloci resta in bilico sull'avventura, sull'abbandono, sull'infinito, trattenuto dal terrore del cambiamento improvviso, dalla perdita dell'identità, dalla paura di tirar fuori una maschera sovventosa; e quando, sulla scia degli altri due amici si

avvicina, attratto da un irresistibile desiderio sensuale a Basini e questo poi si insinua nella sua esistenza, "la anima", la quella doccia d'improvviso "veleno", finalmente si libera da quella "salute troppo sicura e compiacente".

Ma il posto riservato alle "cose dello spirito", lo stupore, una purezza involontaria, ornate da indignazioni, sdegni e "sacri furori" fa sì che "l'abbiezione" sia definitivamente fugata. Il ribrezzo indefinito finisce nel (post)iglio segreto dei ricordi.

Tutto questo nel Törlenz dei Beal 72 non c'era a sufficienza: i personaggi troppo maturi, compiuti; l'atmosfera troppo definitiva non carica di quel sottile elettrico antipelle, meccanica nella spessoro soffocato, fiacca attestata sulle roccaforti delle parole che intralciano, qualche volta, il turbinio delle azioni, priva di pallide fragranze, di "ombre delicate", di eccitazioni angosciose e di quei sogni febbrili di una adolescenza che si elimenta intorno a nodi che non si scioglieranno più.

Törlenz non è ancora Ulrich, anche se in germe contiene i segmenti delle "qualità" e delle future "tendenze", qui volutamente si è fatto un cocktail d'età,

capire se si tratti solo di uno scherzo, ma uno scherzo, nel caso, quanto mai serio, di quelli che lasciano la realtà più nuda che mai.

L'espedito delle ballate, che incappellano i singoli capitoli riassumendoli in chiave più grottesca che comica, non solo avverte che i contorni degli eventi saranno subito messi a fuoco e che presto si passerà ad altro, ma riesce quasi a creare una galleria di ex-voto alla memoria, disposti alternamente ora da un lato ora dall'altro, sì che lo scrittore — e il lettore —, passandoli in rassegna, non può fare a meno di gettare ogni tanto un'occhiata al fondo che s'apre, naturalmente, sulle Terre Grasse: il Cimitero, il regno del Gran Custode.

I componenti della numerosa famiglia che qui, in una serie di generazioni, intrecciano fra loro quei legami « che stringono senza legare », e nascono e muoiono come se morte e vita battessero tempi interdipendenti, solo apparentemente sono i protagonisti. La vera protagonista è la Morte, « la Grande Stanchezza ». E se il Gran Custode è l'unico alla fine che è capace, di fronte alla morte, di non capitolare all'improvviso, ma di "ri-consegnarsi" ad essa, in fondo è perché non ha mai avuto a che fare col mondo dei vivi. Questi muoiono "veramente", dopo aver sbattuto contro le stesse pareti di chi li ha preceduti nel cunicolo che gira in tondo, e solo allora diventano comprensibili.

« Tra padre e figlio, per quanto stretto, il legame non può essere di una aderenza perfetta. In un piccolo vuoto è il segreto delle generazioni;

esse si prolungano nello spazio-tempo che è il prolungamento illusorio come quello di un cerchio. La catena delle generazioni [...] ha un andamento circolare. In apparenza le generazioni si sommano, in realtà si elidono.

• Mi resi conto che l'idea aveva qualcosa di cannibalesco. Ammetteva che i figli si mangiano i padri» (pag. 182).

Il romanzo si divide da sé in due parti: la prima, una cronaca familiare incalzante come certi racconti dei cantastorie, è giustificata dalla seconda che, nel breve spazio di un ripensamento, la distrugge e l'assolve.

E non poteva che finire così, perché, diversamente, l'Autore sarebbe rimasto chiuso nella galleria dei ritratti di famiglia, e sarebbe stata la paura della vita; o sarebbe dovuto uscire dal fondo, incontro al Gran Custode, e sarebbe stata la paura della morte. Ma Miscia è un poeta e sa trovare altre strade, come quella di seppellire dentro di sé lo stanco meccanismo morte-vita-morte, per non morire con esso. Perché si muore finché si vive senza possedere la vita; e se la vita ci possiede tenendoci legati ai suoi fili, marionette che non hanno altro campo d'azione e altri gesti se non quelli permessi da quei fili, i poeti son proprio quelli che imparano a sopravvivere stringendosi alle spalle del burattinaio, fino a identificarsi, fino a sentirsi capaci di tagliarli anche tutti, quei fili. Il che non è ritirarsi dalla vita, ma

Törless ha conosciuto Ulrich e forse anche Bob Wilson. Che si tratti di una meditata "rilettura" è però scontato, ed è per questo che è chiaramente di livello tutta la realizzazione.

Claudio Sconetti

Törless

Da Robert Musil

Rappresentato

al "Beat 72"

Regia di

Ivo Bassignani

Nuove donne di Moravia

Nel 1970 Maria Teresa Albani portò in scena otto monologhi (tutti del volume, « Il paradiso », di Alberto Moravia nei quali erano presentate diverse tipi di donne dei nostri tempi. Lo spettacolo ebbe successo e fu replicato anche nelle stagioni successive raggiungendo, in Italia, le cento repliche nelle principali città ed infine fu recitato in Svizzera, Germania e in Scandinavia fino a Helsinki.

Ora Maria Teresa Albani ha riadattato per il teatro altri cinque monologhi di Moravia desumendoli dall'ulti-

uno libro di racconti dello scrittore, «Una altra vita».

Sono esattamente i seguenti: «Famosa», «Facciamo un gioco», «Linea rossa, linea nera», «Sonzambula», e «Lady Codiva» e rappresentano donne borghesi di una certa mentalità, indefinibili, sempre in bilico fra la realtà e il sogno, la vita pratica ed anche la follia.

Ma questi testi di Moravia hanno una caratteristica essenziale che li rende teatrali: la onnipresenza finale che giunge

reinventaria, esorcizzando nel contempo la morte.

Paola De Paolis

Eraldo Miscia è nato in Abruzzo, a Lanciano (prov. Chieti), e vive a Roma da molti anni esercitando la professione di giornalista. Ha pubblicato: *Bule d'Orfeo* (poesie), Roma 1952; *Nessuno lo sapeva che eravamo santi* (poesie), Padova 1958; *Coro delle ex reclusi* (poesie), Padova 1959; *Le teste di celluloido* (tre racconti lunghi), Milano 1963; *Il rullo del tambore* (poesie), Milano 1968; *Ulisse ritrovato* (poesie), Milano 1972 (Premio Gabicce 1972); *Le isole felici* (poesie), Milano 1974.



192 Maria Teresa Albani in una scena dello «*Nuove donne di Moravia*» di Alberto Moravia

Da ZANZOTTO a
Cesare RUFFATO

La "linea veneta"
è in crescita

POESCIENZA

Leonardo MANCINO

presenta « *Curio ibrido amore* »,
l'ultimo libro del
(non chiamatelo così, smettiamola!)
medico-poeta

C'è un forte sapore di duello linguistico mirante alla definizione dell'ibrido in poesia, un che di affascinante, di stimolante impreveduto e imprevedibile nella poesia amorevolmente cara ed ibridamente (volutamente) violenta di Cesare Ruffato.

Non ce ne vogliano le cassandre di marca pasoliniana (la rivoluzione sui fogli della celebrata ed illuminata borghesia pseudointellettuale nordica) o bellezziana: la poesia del Novecento italiano non è certo lo specchio del rinnovamento coerente, culturale ed alternativo (ma alternativa vera, non compromesso di opposti, vero?) quale invece dovrebbe essere

inattesa, travolgente. Maria Teresa Albani, già felice interprete delle « Donne di Moravia », dà ora a queste « Nuove donne di Moravia » una sua personalissima impronta interpretativa mettendole in risalto da ciascuna di esse pregi e difetti in una ambientazione scenica appropriata. Anche questa volta stralci colorati che danno un'impronta, un tono all'azione. Ha collaborato con l'Albani, un giovane attore, Alberto Cresco, che commenta la vicenda tra un monologo e l'altro, ovviamente sempre con pensieri moraviani. Musiche di Schoenberg, Webern e Bruckner. I due tempi sono stati cordialmente accolti al Teatro Porta Portese di Roma nel mese di giugno.

G. C.

La narrativa
critica di
Jean Pierre
Faye

Jean Pierre Faye, uno degli animatori del gruppo di « Change », espone la sua teoria del « racconto », che è critica della storia intesa come analisi del

suo processo «narrativo». L'uso dello strumento linguistico, nelle varie possibilità di omissione e di deformazione della verità, viene storicamente verificato — dal famoso telegramma di Bismarck al linguaggio degli economisti durante la grande depressione, fin alla propaganda « alla teoria del fascismo e del nazismo — in un tentativo volto a determinare il quantum di azione, contenuto nell'effetto narrativo (o antinarrativo) attraverso i protagonisti delle vicende storiche. La «narrativa», neologismo inventato da Faye, sarebbe « la storia che riporta il proprio oggetto », come linguaggio « in atto ».

« Il racconto che effluisce dal modo in cui "oppressione" s'è resa accettabile è l'inkio della liberazione » sostiene Faye, che verifica come attraverso forme linguistiche, parallele all'attività politica e organizzativa, i totalitarismi di destra del nostro secolo abbiano reso accettabile la loro presenza.

Questa analisi della « rivoluzione conservatrice », intesa come fenomeno di propaganda e di ideologia che si intreccia strettamente con i problemi socio-economici, è quanto mai interessante nel momento attuale, in

e avrebbe il sacrosanto dovere di essere, ma non è certo indice di « serietà » affastellare tutte le esperienze altrui nella decadenza anche morale della quale si è (soprattutto) responsabili e responsabili in prima persona (suum cuique tribuere).

L'ottimo sperimentalismo di una non presunta ma autentica linea veneta, da Zanzotto all'ultimo Ruffato, resta uno dei fatti più validi della poetica più recente. Sperimentalismo che mira a materializzare sia la coscienza operativa del poeta, sia lo stesso rapporto della produzione poetica con la mira storicamente ineccepibile di indicare (e provocare) il punto della crescita-zero.

E' una scelta metodologica quella di Ruffato che vuole, e ci riesce, opporsi a certa equivoca (bontà nostra) linearità/musicalità del verso che, così, si fa vecchio ultrarapidamente (in medicina sclerosi: si cura nel gerontocomi, non certo nei capitoli delle storie letterarie!).

L'innesto, il trapianto, i rigetti (« per prove ed errori »: è metodo scientifico dal quale non si sa o si capisce bene perché qualcuno vuole che la poesia ne venga esentata), l'incisione, l'operazione di bisturi impietoso e dissacrante costituiscono la complessa tecnica « operatoria » fatta sul vivo della carne e delle parole, a cuore aperto, operata per decancrenizzare la nonciviltà letteraria d'oggi, per responsabilizzare il poeta stesso sulla necessità (sulla coscienza della necessità...) che la prima amputazione-estirpazione deve farsela sulla propria realtà corporale e men-

tale, sulla propria corrotta sostanza e per via di cruenta demistificazione.

Manuale del perfetto (o perfettibile) clinico-patologo della parola malata di cancrena: radioletteratura come diagnosi precoce di una crisi che è soprattutto del poeta che ha equivocato la poesia equivocando se stesso. Ma non certo — quella di Cesare Ruffato — rifiuto della letteratura, semmai rifiuto di quella letteratura e di certa irrealistica poesia. Non certo su di un trono di legno viene posto il poeta, ma su di un asettico tavolo operatorio prima che finisca inevitabilmente sul marmo della morgue nudo come un verme con un contorno deprimente di corone di sogni e di illusioni incantate.

Esse o Esse: dice Ruffato, è che il lettore di domani (che è già nell'oggi nella misura con cui comincia la presa di coscienza che tanti poeti dovrebbero temere!) non ci condanni come meritiamo, noi ormai cor-poeti e se dovesse assolvere qualcuno (ripeto: suum cuique tribuere, e anche per chi fa terrorismo letterario) almeno tenga conto di chi ha tentato la via della realpoesia. Nell'organismo della poesia novecentesca italiana le transaminasi stanno salendo troppo in valore e quantità, la cirrosi galoppa, è il momento di scegliere: scappare e salvarsi con il compromesso (c'è già chi «predica» l'immoralità morale, la reazione rivoluzionaria, il revival sillabico) o rimanere impertentiti a pagare per tutti ma senza vittimismo e volontà eroica.

cui troppi sono afflitti da un furore semplificatorio, che brucia la realtà storica in riti nominalistici e approssimativi. Le grandi dittature si impongono anche per la congruenza e per la logica interna che le sosteneva rispetto ai propri obiettivi; nell'«Intelligenza» politica e culturale di queste operazioni sta la chiave della loro pericolosità, come del rischio di un loro riprodursi non per pigrizia analogia ma per un processo di adeguamento alla realtà storica di cui hanno benissimo la capacità.

D'altra parte, se è vero che il linguaggio, come opera d'antiquificazione di un agire politico, ha una larga parte nella creazione del consenso, tuttavia la storia ha più volte verificato che l'adesione da parte di una massa borghese a un sistema di idee è successiva a una scelta di parte, a un «riconoscersi» sotto l'incalzare delle circostanze. A questo punto, l'accettazione di un discorso culturale o propagandistico (sarebbe molto interessante verificare fin a che punto i due termini sono al giorno d'oggi interscambiabili) è già decisa in partenza. In proposito, l'attuale epoca di crisi e di trasformazione sociale — anche sotto lo aspetto di nuova raso-

nalizzazione di ruoli non mutati nella sostanza — manifesta l'affermamento delle tecniche del consenso e della propaganda totalitaria, per cui il drullinario opera spesso una specie di censura a priori. E' l'orientamento, la direzione politica, che rende accettabile o meno un discorso, non i suoi contenuti specifici. Basta pensare all'atteggiamento della società borghese nei confronti dell'arte d'avanguardia che, quando rifiuta di farsi accettare come merce, viene respinta a priori come minaccia per la proprietà. Al di là delle aspirazioni, e dei tentativi, l'operatività del linguaggio resta indifferente; se non altro perché ogni messaggio viene letto attraverso codici condizionati).

F.D.

Jean Pierre Faye
Introduzione al *Linguage totalitari*
Ed. Feltrinelli

Poesie di Antonina M. Corsaro

Un anonimo anglicano
del '400 acciase che c'è

Ruffato (e la si smetta di definirlo medico-poeta) ha il coraggio di rimanere al posto che gli compete e con il conforto di precisi referenti (neoclassico sperimentalcianiano) che costringe a parlare, ad esprimersi fin dalle viscere. La poesia è scienza così come è giusto che sia e non certo solamente per uno scienziato come Cesare Ruffato; scienza che deve fare i conti con tecnologia, metodologia, docimologia, biologia, professionalità, malattia (che non è mai tassativamente individuale e che invece ha sempre una componente di motivazione e preoccupazione sociale), problematica di efficienza e funzionalità umana. Il corpo umano parla, grida, urla, bestemmia, denuncia, soffre (perché no? per via dei vasi che portano ineffabilmente al cuore...), si oppone alla monarchia assoluta della mente che è malata e perciò corrotta.

L'operazione letteraria di Ruffato ci riconduce a quella materialistica visione cartesiana dell'uomo corporeale come canna pensante ma in dimensione positiva (positivistica e strutturale) e in chiave interpretativa di una grande e insopprimibile sensibilità-efficienza in ogni sua parte, in ogni lacerto, in ogni muscolo e in ogni nervo-trasmissione. Ora: o i lacerti e le ossa, le cellule e i fonemi (ciò che viene emesso da...) culturali-concreti si decidono a « dichiarare conflitto » rivoluzionario al mondo delle idee (implicazione della condizione critica e dell'esperienza delusione dell'uomo di poetocultura in pie-

na recessione degli anni settanta), oppure si vada alla definizione/ricerca di un « pacchetto » che sia in grado di mettere d'accordo materia e parola, poeta e poesia, poesia e/o società reale (e per realtà leggi anche contraddizione).

Ma gli opposti si spogliano e si denudano prima del tentativo per la verità: alquanto improbo e rischioso, si scalpellino le croste di dosso (la poesia non può solamente consistere nell'alimento consolatorio del guerriero che ritorna dall'area di lotta!) si auto-sottopongono alla ferocia dei raggi X dell'autocritica (« fare i conti » e anche con la propria personale professionalità quotidiana dacché non esiste il « mestiere di poeta ») perché siano chiari i termini e le proposizioni dell'incontro/scontro in certo modo (a mente anche — ci sembra — di Cesare Ruffato) rivoluzionario.

Caro ibrido amore o caro ibrido amore o ancora caro IBRIDO amore, come dire: nonostante tutto, ma contro tutto sperabilmente, poesia, mia poesia, quanto ti amo! Ricerca della leggibilità della poesia per via dell'uso emblematico della illeggibilità della scienza sempre più lontana dalla quotidianità e dall'uso stesso al servizio dell'uomo. E pensare che non doveva essere il poeta a fornire una garanzia. Ruffato e la sua generosità!

E questo non per difendere un poeta da certe ridicole detrazioni, tantomeno per confortarsi (o autoconfortarsi) per una scelta che si innesta in una operazione editoriale di politica culturale « diversa », ma perché

un momento nel crepuscolo in cui si rivive la dolcezza del colori e del suoni dell'alba. E' stato proprio quel particolare tipo di luce, che sembra nascere appena e invece è sul punto di macerarsi, che ha illuminato la nostra lettura del giorno della rosa, la seconda raccolta di versi di Antonina Maria Coriario. Arruono giurato, all'inizio, di calpestare l'erba di un poeta naïf, e alla fine, usciti da un bagno vegetale di 200 pagine freschissime e odorosi, il naïf era invecchiato di colpo, ed era divenuto liberty. Gli restava, comunque, tutta la sua vocazione di primavera:

« ... se mette la veste della rosa / della magnolia che sta per fiorire / guardo stupita il mondo / mi abbraccio alle grandi schiume che vengono dal mare / dico che sono viva ».

« Il giorno della rosa » non vuol essere qui il « momento » effotiano « nel giardino delle rose » i fiori e le piante, i veri protagonisti di questa poesia, scolti da qualsiasi implicazione simbolica, sono restituiti alla loro essenziale libertà dell'età e segreti: insieme ad essi, tutto ciò che non ha cronofilia o radici vive per la linea delle metamorfosi: « Sirtizata dalla terra come l'agnave / sono il suo

flore bianco»; «Son rimasti fermi gli occhi dei bambini / boccioni colti dal gelo improvviso»; «Ma bisogno di amore / e sono un tappano sott'acqua / ... / il mondo è tutto felice»; «Tutti noi non siamo / che pazzi». Perfino le colombe «sbocclano» come gli «gli nell'aria».

Le poesie più brevi sono forse le più preziose («Specchi di tamerici / ravvolge nel suo grimaltolo la sera / Guai di barbe / hanno compiuto il giorno»); nella loro levità sembrano farsi fuglie al vento sul sentiero di poeta, a divinargli il cammino.

«Staccano piume di luce / sotto gli alberi / Il tuo sorriso placa / le vibrazioni d'ogni fiore, / Nuova erba m'è tre il mio pensiero / ... e sono ferma in attesa del tuo bacio». Questa, come altre poesie della Corsaro, potrebbe essere benissimo la didascalia di un quadro di Klimt.

F.d.P.

Antonina Maria Corsaro

Il giorno della rosa
Prefaz. di Mario Luzi
Ed. Parallelo 38

occorre — sopra ogni altra preoccupazione — sentirsi ed essere dalla parte della poesia.

Leonardo Mancini

Cesare Raffato
Cera ibrido ancora
Lacaita Editore 1974

IL CINEMA NERO (o quasi)

di Umberto Rossi

Claudio Carabba è un giovane critico che ci propone un'analisi del cinema del ventennio «nero» da una angolazione diversa da quelle che si è soliti incontrare nella saggistica cinematografica più affermata. Il suo libro, «Il cinema del ventennio nero» ed. Vallecchi, si compone di due parti: la prima si basa su un lungo saggio dedicato all'esame storico del film del periodo con una particolare attenzione per la produzione dal 1930 al 1944, nella seconda sono raccolti alcuni testi dell'epoca dovuti alla penna dei vari Freddi, Pavolini, Vittorio Mussolini, Alfieri uniti a brani di encicliche papali e a una breve pagina di Gaetano Pintor come esempio della «fonda di carta».

L'asse portante del discorso di Carabba poggia sull'idea che il neorealismo sia stato una sorta di «rivo-



Placido Scandurra

luzione culturale» che ha rotto in modo netto con il passato, imprimendo al nostro cinema un giro di boa tanto radicale da non consentire alcun legame con il passato. Partendo da quest'angolazione Carabba esprime giudizi drasticamente negativi su tutti, o quasi tutti, i cineasti attivi prima del 1943. Gli strali del giovane saggista non sono solo per i «**clechi artigiani**» (Righelli, Malasomma, Brignone e Alessandrini) o «**i vecchi marpioni**» (Bennard e Gemina), ma raggiungono anche autori come Camerini e Blasetti che molti critici e storici sono soliti salvare dal grigiore generale riconoscendo nelle loro opere alcuni elementi

La pittura di Placido Scandurra

Oggi che si torna a discutere con tanta insistenza del rapporto arte-artigianato, acquista particolare attualità la pittura, solo apparentemente «arrestata», di Placido Scandurra, artista rimasto ostinatamente fedele alla tematica figurativa, ma con risultati quasi sem-



Placido Scandurra, Tre bambini

pre originali e in ogni caso di rigorosa coerenza. Scandurra ha infatti avuto una formazione tipicamente artigianale: da ragazzo, esila

originali, in modo particolare dal un punto di vista espressivo. Né la critica di Carabba risparmia Poggioli, Palermo, Soldati o lo stesso De Sica di cui valuta senza troppo entu-



Fluido Scandurra, il marinaio

siamo gli esordi registici. E' un'impostazione che potrebbe validamente contribuire al riesame di un filone culturale su cui pesano schematismi e interessate rivalutazioni, ma per ottenere un risultato pienamente positivo l'analisi dovrebbe reggersi su un ventaglio di strumenti critici ben maggiore di quello che l'autore sembra possedere. Infatti le sue osservazioni raramente escono dal recinto dei dati più evidenti dell'opera (trama, ambientazione, descrizione della psicologia dei personaggi,...)

nativa Catania, ha frequentato, come apprendista, i pittori decoratori, ultimi eredi di un'antica tradizione; successivamente ha studiato e si è diplomato all'Istituto Centrale del Restauro, coltivando nel frattempo, da auto-didatta, la sua passione per la pittura e la tecnica delle incisioni. Attualmente esercita il « mestiere » di restauratore, con numerosi viaggi all'estero, (Siria, Libano, Belgio, Francia), accanto al « mestiere » di pittore.

I frutti di questa complessa formazione artigianale li possiamo ammirare nell'abile tecnica compositiva dello Scandurra che emerge anche nel quadro apparentemente più ingenuo e che sono invece le sue opere di maggiore impegno e qualità. Alludo soprattutto a certi grandi ritratti (Ritratto di Biagio, Ritratto di bambino, Maternità), ove negli sfondi tratteggiati ora a larghe superfici di colore ora a fasce o a scacchi, ma sempre con giochi tonali molto avvertiti negli sfondi, dicono, emerge ancora l'antico decoratore, mentre le figure in primo piano rivelano un disegnatore dotato di notevole forza plastica; ed altri grandi ritratti (Tre bambini, Il fustello marinaio, La famiglia)

ci presentano poi volti ed interni della Sicilia rivissuti con personale partecipazione e autentica forza evocativa.

Scandurra è, in definitiva, un pittore serio e proprio nel rifiuto di una possibile « genialità » e nell'accentramento delle distinte conquiste di un lavoro meticoloso e corrente consiste il suo maggiore pregio.

Sergio Rossi

concedendo ben poca attenzione ai valori comunicazionali e linguistici. In questo modo lo scorrere delle pagine apre interrogativi che non trovano adeguata risposta nella successivo sviluppo del discorso.

Grande interesse, invece, riveste la seconda parte del libro in cui un'attenta scelta di materiali « d'epoca » offre al lettore abbondanti elementi di riflessione e, purtroppo, la riscoperta di tenebrose assonanze tra le prescrizioni di ieri e le crociate di oggi.

Umberto Rossi



L'EXHORCYNUSORCHISTA

... librividi. "Spuntava la luna" sulla pagina dell'esorcynista. Il verbo denominale da punta con *s* sottrattivo (da spuntino solo se all'alimentazione applicato all'orca itcana affamata di latte e poi bisognosa di glossativi) cominciò ad appiire luniticamente. Nel visibile campo pianragionato, con l'idea spiegata di cruscita — e videva — come fanno il grano i dentini, il sole, il giorno, l'alba (spunta già l'orca-vriuiol)... spuntava la balenafne/luna. Erano appena spon-



tati i dentini, alla
 squaena, e dunque
 solo poteva spuntar
 luna adesso. L'orca
 orice non riuscì a
 spuntarla oltre.
 Spuntato lapis illa-
 pidante. Spunriero
 a prua e a poppa
 del letteral brago-
 so (per la rete tar-
 tana, sapete, aperta
 e tenerla). Era so-
 lo, uno spunto, ne-
 pure uno spuntone.
 la prima parte di
 una battuta esorciz-
 nante (senza acca!)
 Avviamento, accele-
 razione, scatto di
 velocità. L'inhirca
 (con l'acca!) prese
 spunto dalla narra-
 tiva e spincesì via.
 Avvicinò dovuto
 appuntarla, sulla pa-
 gina marina, inve-
 ce spuntò nella let-
 terata luna. Spunti-
 gliata, congruente.
 Nella spumiglia
 del mondo d'oro. E
 dito fu e dizione.
 L'orca urca si
 svandì illunar anco-
 ra. Il maris vora-
 cissimo poppante al-
 zò tra i denti vasti
 la proboscide nie-
 lanconiosa nell'ur-
 na. Quel smisurato
 mostro, orca mari-
 na, che d'aborrevol
 era si nutriva...
 amava l'orcoola, so-
 litamente, p e d a
 d'altra orche voraci
 e d'onde avere, e



sofferiva quando...
Ma lasciamola urlare la voce grossa e ingrata dell'orchessa. L'orcino è anche un orciuolo, di gottur fonduloso, di piattell'anche o da altra cosa tale, e

nelle cosmopatrie celomote vale qualcosa che non. Librividi, esorcynotri. « Spumata luna », lesse, e chiusa pagina. Letteraturazione? Non se lo chiese neppure

mente. Irrispose. La luna spunta solo a mare chiazio, e scuro è oggi quello delle idiolentate. L'esorcynusorcismo è ancor da fare, o coteri miei...

Il librividente



avila
LXIX

javarone

TELEFONO
SOTTO
CONTROLLO



campironi editore



di Domenico Javarone

"TELEFONO SOTTO CONTROLLO"

206

CAMPIRONI EDITORE

Il consigliere letterario segreto

Graziella
Pagliaro Ungari
**L'IMMAGINE
del PARTITO
NEL**
Romanzo
francese
fra '800 e '900
Liguori

da Goldmann
a se stessa:
una ricerca
più che originale,
anche per chi
prende
**il PARTITO
DELL'
IMMAGINE**

Flavio Ermini
Giorgio Bellini

**SULLA
TRAIETTORIA
OPPOSTA
ROSSA**

Maurica

Parabole
rosse
dei per-
ligli di
Proletari:
Poesia (ancora)
da Proletkult...

La prassi
della teoria
è la più difficile
cosa che
ci sia

Leonetti
Di Marco
Fiorani
**LA LINEA
di CULTURA
RIVOLUZIO-
NARIA**

Marsilio

Una inchiesta
in allarme
un impegno
analogo
e differente

Giuseppe Galdi
**NEOFASCISMO
IN EUROPA**

la Pietra

Clément
Bruno
Sève
**PER UNA
CRITICA
MARXISTA
DELLA TEORIA
PSICANA-
LITICA**
Editoriunisi

Psicoanalisi
della
Psicanalisi:
marxpsica-
nalismo

Umberto Attioli

**LA SCENA
e LA DYNAMIS**

Patron

i topoi
gli a-topoi
l'atopia
la-u-topica
dell'atropia

Il consigliere letterario segreto

La rivista
autopica
dei finzi-ghiu
sviluppa la
materialistica
materialistica

IL PICCOLO
HANS

4

Dodolo

osservazioni
intorno
alle vipere
attualissime:
ma quali
« vipere »?

Francesco Redi

SCRITTI
di botanica
inologia
medicina

Longanesi

ES

rivista
quadrimestrale

Napoli

per ES
un esempio
da es
- curo
subito
es
- emplar
- mentiv

Alfredo Lonetti

DA ANDRIA
contadina
A TORINO
operaia

Argalia

Un itinerario
che consiglia
a tutti
e soprattutto
ai piovati

La prima
opera
narrativa
di un partigiano
particolarmente
apprezzata
da Vittorini

Egidio Ferrero

IL MAL
del
PADRONE

Vangelista

Un libro di
ricordi di
futuro che
si GAPisce

Rinaldo
Rumagnoli

GAPPISTA

Vangelista

Il consigliere letterario segreto

Jacqueline
Risset

L'ANAGRAMME
DU DESIR

Boltoni

« il desiderio
dell'anagramma
anche
« il desiderio
« desiderista »
tal quale... »

Gianni Toti

CHIAMIAMOLA
POEMETANOLA

Carlo Segrele

POEMUTA-
ZIONE
anche
«
poesistanza
apocalica
«
poesimismo
«..

la non
partitocrazia
della poesia
« l'impertinenza
di
« TRALALA »
una rivista di
Simonetta & C.

Simonetta
Molinari

HURTA

L'Aquilone

una operazione
di
do-do-contru-
mento
linguistico
per la
ri-de cifrazione
letteraria

Nino Majcellaro

LA MEMORIA
ARTIFICIALE

Ginger

Lo sconsigliere cinematografico segreto

Francesco Maselli

IL SOSPETTO

Italmovie

Il «sospetto»
era di Hitchcock!
Di Maselli è ora
il sospetto...!
Chi sospetta chi?
Un sospetto di film.
Una fila del sospetto.

Fausto Pierrangeli

BIANCO e NERO

UnitelFilm

IL BIANCO è quello
che sta al governo
IL NERO è quell'altro
che gli serve
IL BIANCO della
NERITUDINE

Carlo Di Carlo

BOLOGNA

Il Coscine

Il cinema del cinematografato
KARL VON KARL
e il KONTEXT dello scrittore
ROBERTO ROVERSI:
un buon tandem cineletterario.

Dagmar Bergman

SCENE DI VITA
CONJUGALE

Svema

GIÀ PUBBLICATO IN LIBRO
GIÀ TELEVISTO IN SVEZIA
ORA IN FILM PER L'ITALIA
MESS-IN-SCENA IN CINEMA
POST DIVORTIUM

Lo sconsigliere cinematografico segreto

Walerian Borowczyk

RACCONTI IMMORALI

Francia

IMMORALI?
GLI PIACEREBBE
ALL'IRRICONOSCIBILE
FRANCO-POLACCO AUTORE
DEL RUVIDO
«GOTO L'ILE D'AMOUR»
(Paloma Picasso nuda non basta)

Pasquale
Festa Campanile

CONVIENE
FAR BENE L'AMORE

Italia

NO
CONVIENE
FAR
BENE
I
FILM

Ennio Lorenzini

ERAN TRECENTO

Italoleggiu

A Padula
cominciate le riprese
del film su Piscatore
sceneggiato da
LORENZINI
CALANCHI
DE JACO
TOTI

Gianni Toti

... e di Shaul e dei Sicari
SULLE VIE
DA DAMASCO

Italoleggiu

Annunciato
il libro
dei « dialoghi »
Un saggio « saggio »
su Civiltà cattolica

NELLA BIBLIOTECA D'ARTE
"AUTORITRATTO,,

diretta da Domenico Javarone

E' USCITO

PINO CONTE

con una presentazione
di
Elio Filippo ACCROCCA

Edizioni CARTE SEGRETE



il diavolo dell'avvocato del



... e di Ottimortimistenko
e dei migralinguagna
e del ComproMessia eterno
e della poesistenza specifica
e ...

1

... e di uno che si iscrisse ai panoramisti ciechi
e buio intoccabile tatto tangenzial era da pagina
tutto da disiscrivere o illeggere

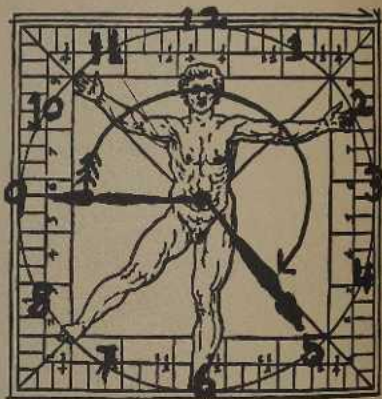
o qual

illeggerezza fu quella.

2

... e ditevi: sono arrivate le rovine spedite dal futuro?
scartiamole dai libri immisurabili
di Ateofrastrò Paracielo i detttagliati
della taciutintagliante sprofezia

dettagli del futuro insomma da accomodare
— accomodatili — gli è stato detto ma è a noi
che tocca la raccomandazione irraccomandabile
poi rispeditremo il nientutto al pre-dopo



3

...e tutti saranno famosi
come sconosciuti

— chi è quello?

il più famoso sconosciuto dell'infinverso.

— e quell'altro?

il più ignoto ignorato ignorante ignotizzato

i falsi desideri a lossa

dio sa

se

sa

che a diosa falsodesideriamo
gli indesideri di indesideri (o indelezideri)
id non est nigra bilis

la bottiglia è ormai chiusa
sul piedescrittamacchina

4

... e il poesimismo dell'ottimorte
con il peggismo miglioratorio
non ha a che fare il che fare



1981 Ancona
1987 Lamezia
1988 Trapani
Sant. Salvatore

quando il non fare fors ait
che non fare chiedono i fattutoni
che sfare i faquassinientoni
e tutti i nessunoi nichiloficanti.

è il nessunantismo dediciamo
compromesseri astoricimelici

Ottimortistenko è qui busse alla non-porta

5

... e vanno a batire un mesone
e prendono alla gsa — i migralinguagna —
il camino di ferro salutando il ceffo
della banoffa con la ticchetta in mano
comprato al giscetto

dalla Squizzero allo cascato
della Schifeosa di Noiosa

fott-il-esmpo amico-tuoi

6

... il
... vivere non è nuovo in questa morte
ma non è nuovo più neanche morire
la sola cosa nuova è impoesistenza ...

... o

se

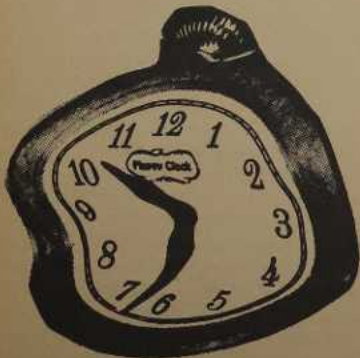
nin

(e

sa

non)

... e lui ha suicidato il mondo lo sappiamo
 morti di lui MalaStanisMeyerkovski
 alle sue tarde mostre mostruose itineranti
 però lui ha recitato i suoi versi
 in groppa a un elefante
 e noi (forse) morremo di giovane vecchiaia
 legalmente ci suicideranno
 e sogneremo ancora l'elefante solare
 la vladimirodissea la maiakovskiade
 la sua rugosa polipoetica groppa



8

...e verso la terra compromessa e astorica
il cosmopitecantropo isterico a confronto
col suo specchio di invisioni

o postfeti

di ventura incoraggiate adesso
i fratelli di classe usciti e
rientrati nella specie

forse è certo

che il ComproMessia eterno è venuto

9

POESISTENZA SPECIFICA E LAPICIDIALESCENZA
(io ero GAP: tu gapisci?)

...e mi hanno chiesto parole per un MONIMENTO
(che è nome strumentale « per far ricordare » sapete
— con la -ù- al posto della -i- nella sillaba seconda
di monere sotto l'influenza dell'-m- seguente — ...)

e mi han richiesto paràule per p(lant)agl(o)ne
di carta (messi-in-pagina questa volta) vedrai
che fioritura cartacea hanno detto di felini ...

ho scritto e hanno scolpito allora su un appennino
RESISTEMMO PER SEMPRE (für ewig diceva il Gram
Sciente)

l'ho scritto e guarda è vero: adesso insistiamo per sempre.

10

...e congregivano a dire a profetare ancora
la terra compromessa e il cielo compromissorio
arroventati spazi invisibilionari
la storica tristezza degli eoni

e delicatamente metantropi
compromettevano futuri senza storicistica storia
riprendendo partito partefacendo il tutto
decidendo fra diavoli blu e gialli



vivendosi-sotto-sopra-morendosi

11

... e tu sei tropi (una pi) non sarai
né-uno

12

... e contiamo sugli «uomini semplici» mondiali
o sugli uomini complicati compieganti?

il compromesso eterno cosmogonico
sposerà i comPromessi Sposi stoici?

La PCicanalisi i Pcignificanti
il Planetikon la Poesistenza impoesifica

il primo il secondo il terzo il quarto mondo
l'infinitomondo mezzogiornalistico

prenderemo la cosmopolitana
col Mashiah collettivo che verranno

Parusia antropoflogica sarà già stata allora?
il cosmopiciantropo è già qui!

questa è l'informazione eternalistica
sull'Eternale sta scritto: e tu leggi

il mondo è fatto per finire in un Libro
o il Libro è fatto per finire in un Mondo?

Mallarmoderna scrittura — ma sì!

ipse dixit
l'ipsista
Diavolo dell'Avvocato di
Gianni Toti



Carmelo Bene presenta
la Santa Giovanna
di Franco Cuomo

Gilles de Rais di Franco Cuomo.
Nulla da premettere
Grande pretesto teatrale (anticritica storica)
Capolavoro
è la vita di Gilles —
sottratto per sempre alla ragione —
— La Ragione (causa) del testo
di Franco Cuomo
è esattamente il capolavoro
sottratto alla vita di Gilles.
Teatro da farsi
Si vedrà (?) Non dipende dall'autore
ma dall'artefice che saprà amarlo.
Esserlo. Guai!
Ma tutta l'arte drammatica scritta
è nostalgia di teatro
come il teatro è schifo per la vita.
Franco ha scritto né vita né teatro.
L'Errore
è in(consciamente) contemplato.
E(saltato) il Lirismo
quasi che l'autore
attenda una dispersione medianica
traverso cui possa
un destino bello domenicale
restituirgli un Gilles grande attore
o
se va meglio
un incentivo santo a Malavita.

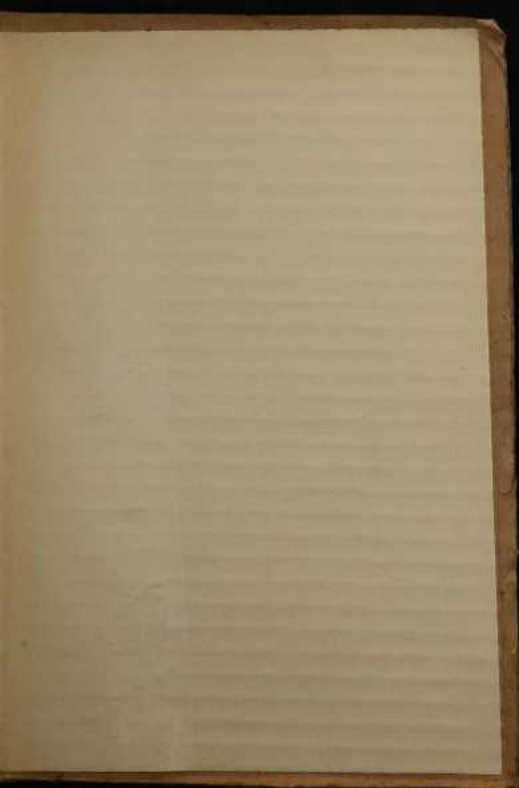
LEGGETE NOI DONNE

La rivista
dell'emancipazione
femminile

NOI IN DONNE

Inchiesta sulla donna e la cultura





L. 1500

22

CARLTON

ST

GEORGE

FRANK

1975



M'oss'are add'ettu all'Ufficio di Pro-
Sovveglianza Edile il quale — acco-
Giustiziaria Colonna — l'ospedeva verti-
digea app'alto rapport'o Ind'irizian-
l'Ufficio Tecnico.

Lo n'era M'istratore infami-an-
ente ri partizione s'ar s'egrenti l'ard.
— occup'azione di — credo —
di s'ullo com'onale s'enza su'orizzan-
— contr'avvenzione per n'on
dei lav'or la l'ienza, e i calcoli p'en-
— o os av'er p'otuto accer ar
di l'ullo d'emanaile perché, oltre ai d'
cavano s'ul posto i d'isegni regol'am-
gini M'un'up'ali. Quindi, ch'aveva e
p'er'venire copia del progetto app'ro-
essero dell'ente gli acc'er'an'eni.

Perv'iva poi, al m'lo Ufficio,
di l'ospedazione dei lav'ori e di m'o-
conf'inità alla l'ienza. Il d'anti-oy
l'Ufficio. Com'ando, Gerlando Arcorfi
per gli ad'emp'imenti in'etual alle s
p'er'v'are al M'istratore (sig. Defen-
gietto con cui lo p'egava di re-dige-
caso in cui risponesse che box oggisse a

Com'temporaneamente, mi p'er've-
im'issione della copia planimetrica in
ed'ente richiesta ar'atu dell'Aquila.
com'ocava e mi ch'aveva di es'aminar
l'arm'ente si s'offerm'ava sulla planie
app'oste dell'acale — erano s'egnal-
l'abbricci ab'issivi, quello di cui inv'e
zara la contrag'ione, e la s'ona d'emana-
si rilevava un'us'urpazione di 612 m'e



inter'esse nel D'aper-
erem'ento, in quan-
ida agli ord'inamenti
om'ine — comp'osto
il'abile in non m'eno

in calce alla l'ent'era
p'er'venire dall'Uffi-
a l'ordine (d'istato e
no) di sopr'assedere
d'iziana perché, s'u
v'ava di p'cedere
l'amento. S'ar'ché m'i
ni però ul'teriori co-
do di avere ri-sultato
senso — il dr. Carlo

imbr'ietti, ritirava
enti s'firmata ed egli

faceva p'er'venire al
ede, e d'a me an-
i re-sosa d'ella s'u
e cenno, m'ot'ava
o Tecnico, e in'oltre
ni post'e da quell'Uf-
un d'eposito can'io-
permente, il S'indaco
ando a s'ospendere
amento — ch'egli si
non aveva avuto

si dell'Ufficio Tes-
dell'es'iguito acc'er'a-
on l'us'urpo era stato
di metri 55.

...a un particolare interesse nel D'ipen-
in quan-
inmanzi
comparto
in un'uso

TIFFEN Color Control Patches

© 1980 Tiffen Company, Inc.



...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

TIFFEN Gray Scale



...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-

...a l'ent'ra
dall'Uff
d'atino e
cassidere
schè, s'u
e'accedere
anche m'i
eritori co-



si rileva un'usurpazione di 612 metri quadrati di area, 44 che in quella strada ha prezzo di mercato elevatissimo,