CARTE SEGRETE

30

di CHLEBNIKOV e Kručënich

GIOCO ALL'INFERNO

CHLEBNIKOV

UN INTERO FACSIMILIBRO

DI MEO • ALESSANDRO FERSEN mnemodramma
• RICCI • VITTORIO PAGANO • MONTALTO •
JOLE TOGNELLI • CACCIO' • MILO DE ANGELIS • ZORN
ITALO MOSCATI le scienze sociali negli stati uniti • LENNER
CAPPI • CUGURRA • FABIO DOPLICHER • MARCHETTI
PIER MASSIMO FORNI • THELLUNG • LASZLO ROBERT
• FOLBIACI • BETTARINI • SCHIRATTI •

OTTOBRE DICEMBRE 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
00186 ROMA - Tel. 67.90.146

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: P.zza 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: Osvaldo Guido Paguni, Giorgina Saleotti - 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 1968.

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

Copertina della Grafiser di Roma

CARTE SEGRETE

Anno IX — OTTOBRE - DICEMBRE 1975 — n. 30

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Vice Direttore GIANNI TOTI

Edizioni di Carte Segrete

Carte segrete

GIANNI TOTI: Saluto a due poeti assassinati: Pier Paolo Pasolini e Roque Dalton, 9, 13

ROQUE DALTON: Poesie, 15

VELEMIR CHLEBNIKOV e **ALEKSEJ KRUČENYCH**: «Gioco all'inferno», facsimilibro scrittamano, 19

FRANCO MIELE: La tristezza del gioco, 51

CARLA SOLIVETTI: «Gioco all'inferno»: un tentativo di interpretazione, 55

GIORGIO KRAISKI: Kručenych, archivio umano del futuro, 67

ALESSANDRO FERSEN: Il mnemodramma, 75

VITTORIO PAGANO: Aporia metrica, 95

JOLE TOGNELLI: Schiossature bibliche, 97

ALBERTO BEVILACQUA presenta **LUCIANO CACCIO'**, 103

FABIO DOPLICHER: Le indocili, 113

LASZLO ROBERT: Il fortunato, 121

MILO DE ANGELIS: Verso un luogo di poesia, 133

ITALO MOSCATI: La scienza sociale negli Stati Uniti, 137

NELLO SAITO: Un re, 149

PIER MASSIMO FORNI: Postavole d'anatomia, 157

Carte scoperte

La « carta stellare » di Eugenio Montale di **Felice Ferdinando Silanos** 163

Contropoesia farmaco-medica di Rufato di **Michela Perfetti** 183

Ricerca umana e carica emotiva nella pittura di Zorn di F.M. 166

Una discussione? sulla « Letteratura selvaggia (ovvero operaia) » di **Mariella Bettarini** 167

Il testo poetico del '75: letteratura multipla di Toti di **Alberto Cappi** 168

Schiraldi: un binario di deviazioni minime di **Giovanni Bonaldi** 174

Poemoggetto di Giulia Niccolai di **Alberto Cappi** 178

L'iter fenomenologico nella pittura di Aurora Marchetti di **Sandra Giannattasio** 181

Il ritorno al romanzo di Aldo De Jaco di **Fabio Doplicher** 186

Lo schermo di Allende di **Umberto Rossi** 188

L'SSSS di Mario Miccinesi di **Roberto Guidocci** 189

Scultopitture di Stefano Lanner di **Guido Montana** 191

Le pasque e gli antidoti di Zanzotto di **Giorgina Saloniti** 195

Dimensione arealismo di **Gian Luigi Rondi** 196

Dal figlio di Brecht una « Nuova critica » di F. D. 198

« Canto solo lo que veo » una poesia di Rafael Alberti dedicata agli scacchi di Theilung 201

Libridine 203

Il Consigliere letterario segreto 205

Lo sconsigliere cinematografico segreto 207

Il diavolo dell'avvocato di **Gianni Toti** 210

Illustrazioni

RICCI, 66

DE MEO, 69, 70, 71, 73

CACCIO', 105, 110, 112

CUGURRA, 120, 127, 130, 136

FALBACI, 141, 142, 144

MONTALTO, 161

ZORN, 167, 171, 173, 174

SCHIRATTI, 175, 177

MARCHETTI, 181, 182, 183, 184, 185, 187

LENNER, 193

THELLUNG, 195, 197, 198, 200

PARIGI, 211

i grandi premi internazionali

Saint VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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

FRANCO MIELE

IBERIA

Immagini di viaggio
50 tavole a colori e in bianco e nero

presentazione di
ERNESTO MISCIA

Edizioni CARTE SEGRETE

Volume di 140 pagine rilevato, sovracoperta a colori. L. 5.000.
Richiederlo direttamente a Carte Segrete, Piazza d'Ara Coeli, 6, Roma, inviando assegno o avvalendosi del c/c postale n. 1/51220.

NON SCRIVEREMO

SU DI TE

SCRIVIAMO

SOLO UN SALUTO A UN SUONATORE DI CORNAMUSA

---

il più letterario possibile, naturalmente

Chi vuol diventare suonatore di cornamusa
all'Inferno deve andare,
là dovrà imparare
come si suona la cornamusa.

Attila Jósef 9

Saluto a due

1

Non diremo nulla. Non scriveremo nulla. Non celebreremo. Non commemoreremo. Non dimenticheremo di ricordare. La morte di quest'*uomo-segno* è ancora fresca. Giovane è il suo silenzio. Non c'è nessuna fretta di chiudere in un commemoriale una vita che cerca ancora il suo senso.

2

Tutto ciò che di bene e di male è stato e sarà scritto sull'uomo che tentava di scriversi è vero. Come per tutti coloro che sono vissuti per sempre, senz'altr'eternità che la loro compromessa storia.

3

Lui lo sapeva. Diceva (me lo disse, ce lo disse, se lo disse) che solo quando un uomo è morto, possiamo pensarlo intero. Lo ripeteva. Era stato già detto. Detto male. Ma la sua morte non è ancora finita. Non si è ancora realizzata. E forse... Ma abbiamo detto che non diremo. Perché è sempre troppo presto, per chi muore a lungo.

4

Pre-diremo questo, però. Che « non possiamo pensare che complessivamente con lui la borghesia perde un amico ». Perché lo ha scritto, fra i tanti, uno scrittore irriflesso oltre che irriflessivo anche se sindacante. E « non possiamo non dirci pasoliniani » anche noi che pasoliniani non siamo mai stati. E che non lo saremo mai più.

5

Era contro il così male detto « consumismo ». Ed è stato consumato. Perché consumava l'inconsumabile, anche lui. Non consumiamolo anche noi. Non ti consumeremo, noi... O forse già stiamo facendolo?

6

On massacrera les poètes. Era stato già scritto.

7

Croniamantul, ripetilo, ai neo-*pogrom* matori che ripe-

sono ipocriticando che « la vera gloria ha abbandonato la poesia per la scienza, la filosofia, l'acrobazia, la filantropia, la sociologia, e perciò, *il faut que les poètes disparaissent*, perché *il faut se debarrasser au plus vite de la tyrannie poétique, de la race des poètes, et nous guérir de cette plaie poétique qui ronge l'humanité*

— *Ton héros, populace, c'est l'« Ennui apportant du Malheur' C'est l'Ennui et le Malheur, le monstre ennemi de l'homme, le Léviathan gluant et immonde, le Béhémoth souillé de stupres, de viols et par le sang des merveilleux poètes* »

et êtes-vous solidaires avec les ennemis des poètes, avec les barbares de toutes les nations?

8

Non ci siamo lasciati trascinare a riecheggiare LE POETE ASSASSINE et LE POÈTE RESSUSCITE per il nostro poeta vittima del *progrom* sublimatorio di amici e nemici esorcizzanti il suo spettro. Non assassinano un solo poeta, di questi tempi. La *haine de la poésie* non vince più come prima. Ma *l'amore della poesia* non convince, ancora. Ci siamo lasciati trascinare per tutti quei poeti che sono stati e sono ancora *près d'une mademort*...

9

I *progrom dei poeti* sono pane quotidiano da troppe parti pregato agli dei della transquiete, per la tranquillità degli illetterati. Perché i poeti gettano ancora *des petites bombes pleines d'angoisse et de folie*... E i tranquillisti non perdonano...

10

Addio, scompagno P.P.P. Non getteremo altre pietre sulla tua morte appena piantata nella nostra terra. Non scriveremo su di te. Le carte resteranno segrete... E' tutto. E' niente.

Ancora sangue sulla poesia

ROQUE DALTON

POETA ASSASSINATO

dal nemico per interposti amici (?)

Una breve antologia di omaggio
allo scrittore sansalvadoregno
e una poesia di saluto
del suo amico GIANNI TOTI

IN MEMORIA DI ROQUE DALTON
NATO NEL 1933 A SAN SALVADOR

Farabundo è morto?
Roque Dalton devi essere
tu a dirmelo se no
crederlo è impossibile

alla rivoluzione e alla morte
la poesia ti portava diceva:
alla rivoluzione della poesia dunque
dalla poesia della rivoluzione

che tipo di morte indagavano
Roque i daltonici nostri
poi sapemmo quale minuscola
frazione ti aveva "ultimato"

i frazionisti più piccoli
dell'Esercito Rivoluzionario
del Popolo (E-Erre-Pi) già accusati
di "deviazione militarista"

(e di estremismo piccolo-borghese)
quei minimuscoli ti hanno ucciso
pseudo-sinquierdistas prendo-tutto:
un servizio impagabile al nemico

perché servivano credevano di "servire
la rivoluzione" che non si serve
perché si vende da sola
e poi un poeta da sempre fastidia

dalla Casa de las Americas
(e se permetti de las Europas)
ti abbiamo salutato Roquito
comico amigo compañero

ma tu sei il contrario
di te stesso come la (tua) parola
è il contrario di morto anche
cadaverevoli parole che giocano

con la morte ludibonda
in Vaivalundo ironico
del San Salvador universale
benvenuto spalancato

addio Vaivalundo addio cadaverisorto
Roquito Dalton calvadoregno
porta avvezzimato ancora un dito
postultimatum alla morte.

Piccola antologia di Roque Dalton

AMERICALATINA

Il poeta faccia a faccia con la luna
fuma la sua margherita emotiva
beve altre dosi di parole altrui
vola coi suoi pennelli di rugiada
gratta il suo violinello pederasta

fino a quando si rompe il muso
sul muro di una caserma...

PAURA

a Julio Cortázar

In punta di spillo un angelo solitario
ascolta un uomo che orina

IL RIPOSO DEL GUERRIGLIERO

I morti si fanno ogni giorno più indocili.

Era più facile (prima) trattare con loro:
gli davamo un colletto duro un fiore
lodavamo i loro nomi in una lunga lista:
e i recinti della patria
e le notabili ombre
e il marmo mostruoso...

Il cadavere firmava: postumo la memoria
e si metteva in fila
e marciava al suono della nostra vecchia musica

Ma adesso che succede?
I morti sono altri
in quest'oggi diverso.

E ironici si fanno
e pongono questioni.

Mi sembra che si rendono conto
di star diventando sempre di più
la nostra maggioranza di tutti.

Sì,
sempre più indocili.

IL GRAN DISPETTO

Paese mio non esisti
sei soltanto una cattiva silluetta mia
una parola del nemico
alla quale ho creduto.

Primo credevo che fossi soltanto molto piccolo
che non arrivassi ad avere
e ad essere tutto in una volta
Nord e Sud

però adesso so che non esisti
e per di più sembra che nessuno
abbia bisogno di te
non si parla di te a nessuna madre

E questo mi rallegra
perché prova che mi sono inventato un paese
anche se adesso mi devo ai manicomi
e sono un piccolo dio al tuo fianco

(voglio dire: per spatriato che sia io
tu sei ex-patria).

— CATTIVA NOTIZIA IN UN PEZZO DI GIORNALE
(letto in carcere)

Oggi quando mi muoiono gli amici
i loro nomi soltanto mi muoiono.

Come aspirare dal fondo
del pozzo violento come
abbracciare qualcosa di più
che le tipografie
lo splendore di un delicato buio
frecce nelle più intime memorie?

Solo chi vive fuori delle carceri
può onorare i cadaveri e lavarsi
del dolore dei morti con abbracci
e raschiare con lacrime e con unghie
la putredine dura delle lapidi.

I prigionieri no: noi soltanto fischiamo
perché l'eco silenzi la notizia.

DOPO

Polvere sì polvere innamorata

PER I DUBBI

Karl Marx si proprio lui
meravigliato da una farfalla.

Forse che questo ha qualcosa
di una confessione?

Il Segretario Generale del Comitato Centrale
si mette il pollice nel naso.

E [al contrario] forse che questo
splende di umana bellezza?

Il bel ragazzino
(espulso di recente dalle nostre file
anche se bello)
riceve una pallottola in un occhio
e tutti quanti gli avvoltoi del mondo
chiedono il permesso di entrare in città.

O farfalla che ci ammutolisce!
O uffici della rivoluzione!

Ciò che io sono io me la compro una pistola.

IL PROBLEMA

è che cosa essere:
il cancro o il canceroso

. . . . . .

Ma questo è confondere il partito
con mia nonna Eulalia!

. . . . . .

Vi dico che è pazzo: potete fidarvi.

. . . . . .

Per di più c'è il problema della sintassi
e bisogna scegliere il proprio posto.

. . . . . .

Ogni parola è il suo contrario.

. . . . . .

In questo istante qualcuno
sta morendo per te

. . . . . .

Игра в АДУ

A. KRUČËNYCH
V. CHLEBNIKOV

a mò di EDITORIALE transmentale

Questa volta un transeditoriale. Non un saggio politico-culturale, non un'attualizzazione di temi e progetti, non metutopie, non interventi compromissori evanescenti, ma un libro intero come metaprogetto transrazionale, come epimito e bibliopea. A dimostrazione della funzione specificante di CARTE SEGRETE: la reimmissione nel circolo mentale di quelle operazioni critocreative che l'industria editoriale della letteratura esclude dalle "mode di produzione", occultando i picchi della nuova sensibilità umana dietro i capricci di un homo ex machina che dimentica persino "quelli del futuro" e, tra questi, Kručënych, il più inquieto e appassionante transmentalista (natumm)| poeta futurturo. Non dunque una rivalutazione letteraria di valore storiografico e accademico, assicurebbe archeologico, passato in giudicato, ma atto di poesia e di coscienza critica creativa. Al di là, appunto, della falsa attualità della cultura editoriabile, editoriale, che dà fuori e lascia dentro.

GIOCO ALL'INFERNO

FACSIMILIBRO
SCRITTAMMANO

Franco MIELE presenta

Anna TELLINI traduce e annota

Giorgio KRAISKI futurarchivia

Carla SOLIVETTI interpreta

Olga ROZANOVA
Kasimir MALEVIČ illustrano

i poetolitogrammi
di
Aleksej KRUČËNYCH
e
VELEMIR CHLEBNIKOV

GRAFOGRAFIE
di
CARTE SEGRETE

LA PAROLA come tale

di QUELLI del FUTURO
NELL'INFERNO
della LETTERATURA

sessantaquattro anni dopo
i BUDIETLJANE

Un illustre poeta (1), recensendo "Gioco all'inferno" (in "Rel" (2)) ha scritto: "all'uomo di oggi l'inferno, in realtà, deve configurarsi, come in questo poema, come il regno dell'oro e della casualità, che alla fin fine va in malora per la noia... quando è uscito "Zolotoe runo" (3) e ha bandito il suo concorso sul tema: "il diavolo", questo poema avrebbe verosimilmente ottenuto un premio ben meritato... (nelle righe) c'è o per meglio dire in esse non c'è falsità artistica".

E che questo serva da introduzione per gli altri lettori distratti.

Velimir Chlebnikov

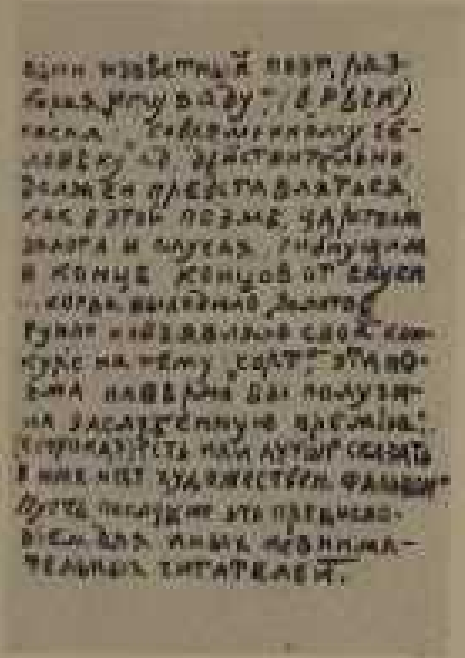
A. Kručenych legge le sue poesie
(fotomontaggio di Gustavo Kluzis)

La propria amante di carezze vezzeggiando
in amplessi bugiardi e crudi
nel subbuglio della passione sposandosi
il che incenerisce i loro colori

senza disattrarsi pur nutrendo avversione
dando ai movimenti un nuovo istante
e con tutti gli incantesimi operando sortilegi
e soffocando con un gemito il grido

allora con un lungo aculeo come con una noce
sulle assi cominciato a crepitare
o scagliato di colpo in mezzo al riso
sui tronchi una cuprica lava

si sferzano i neri tra la prigionia
e l'oro di rotonde sale
e qui intorno crepitano i ceppi
la cui fiamma le anime ha serrato

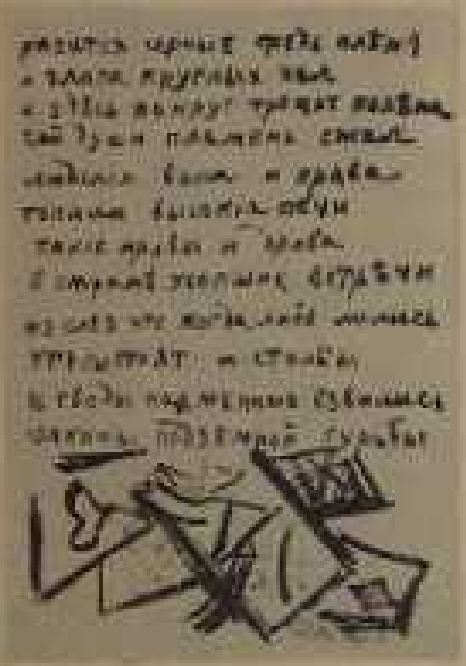


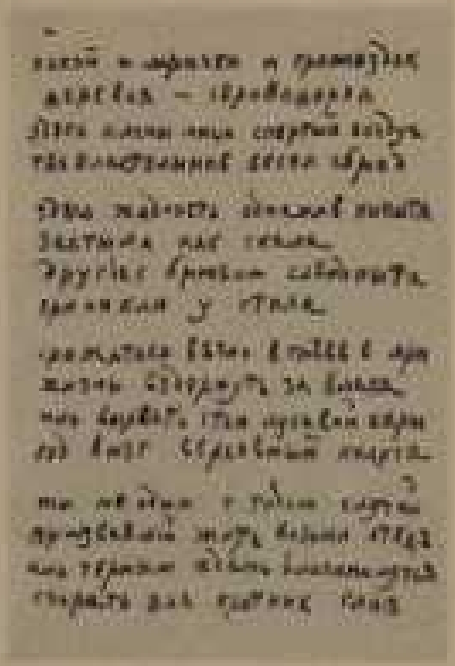
le umane volontà e i diritti
hanno acceso le alte fornaci
tali usanze e logne
nel paese dei defunti sono incontri

di lacrime che un tempo furon versate
strapiombi si innalzano e piloni
a volte arroganti svettarono
— leggi della frotta sotterranea

la quiete è cupa e ingombrante
idrogeno solforato in luogo di alberi
qui volti ingordi dell'aria il tanfo
di quei potenti allegra è la marmaglia

qui l'avidità sfoderate le unghie
si è indurita come roccia
altri con ventre di ormatore
si sono avvinti al tavolo





combattere eternamente nell'ira nel furore
la vita impiccare per i capelli
o strappare un gemito del maligno ceffo
allo stridente suono supremo di una ruota

tu non sei solo con te è il caso
che ti ha chiamato a vivere rifiuta se vuoi
o da nero aspettare buona sorte
ardere per occhi mansueti

essi altra sorte elessero
sorte di rivolte e fragori
sorte di tavole di legge frantumate
di volo nella regione degli astrusi sogni

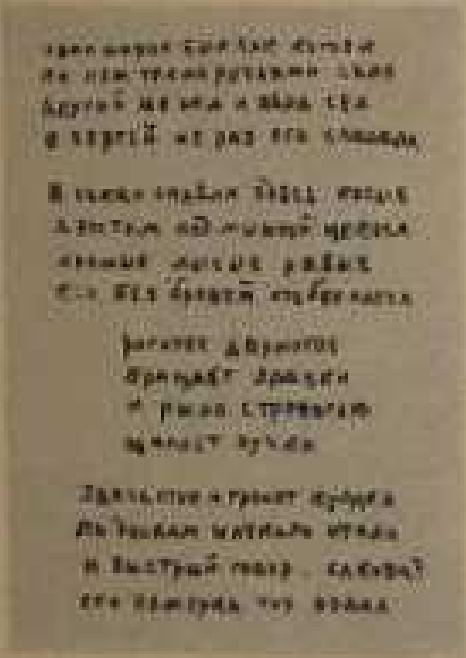
sono rinnegati ma esigenti
non sarà un corpo perfetto a ingannarli
e il mondo dell'amore e la meschina quiete
facilmente sono entrati nella loro tasca

uno largo era come una caldaia
a torrenti sul suo corpo il lardo scorreva
l'altro invece gracile e la fede dei sempliciotti
nei diavoli più di una volta lo aveva salvato

Occhialuti qui guerci sedevano
con la coda vellicandosi le ascelle
sciancati pelati butterati
chi senza sopracciglia chi senza spalla

cornuto bipede
stravolge le pupille
e il grugno con angoscia
si spidocchia le ciocche

Qui un colpo e il fracasso di un pugno
sulle assi di un tavolo zoppicante
e un parlottio concitato: visto?
il suo sette ha preso l'asso

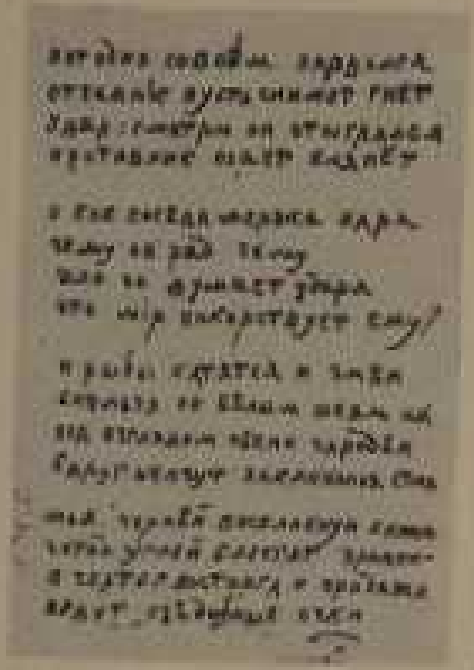


come sanno battere la carta altrui
come sanno metterti alle corde
non gioca qui ormai che l'amante del rischio
guardare è raccapricciante e facile

ecco uno ha proprio passato la misura
che la temerarietà liberi dal senso di oppressione
una mano: guarda ha preso le rivincite
l'avversario sospira maledice

oh come è ripugnante il ceffo del vicino
ma di che poi sarà contento di che
o pensa che con quella mano
il mondo gli sia sottoposto?

e pesci rotolano e serpi
strisciando per i loro bianchi colli
sotto lo sguardo del canto di un fattucchiere
repentine bisbigliano di uno scongiuro il verso



la mano è nìat esclamò uno più nero della fuliggine
come coppie di braci brillano le pupille —
nella magione dell'estasi e del mercato
conducono occhiali mangerecci

lasciva assemblea di peccatrici
turbinando come falene la notte
traccia una teoria di marchi ardenti
lungo il pendio di un demoniaco braccio

una stregaccia screziata come rospo
è accoccolata sulle gambe bruciacchiate
della bocca il gradevole borro
mescolava alla cattiveria un infantile Ah

e colui che ha perso tutto al gioco qui
avidamente succhia il suo dito spezzato
creatore di sistemi dove tutto è così acconcio
egli pitocca una moneta d'oro

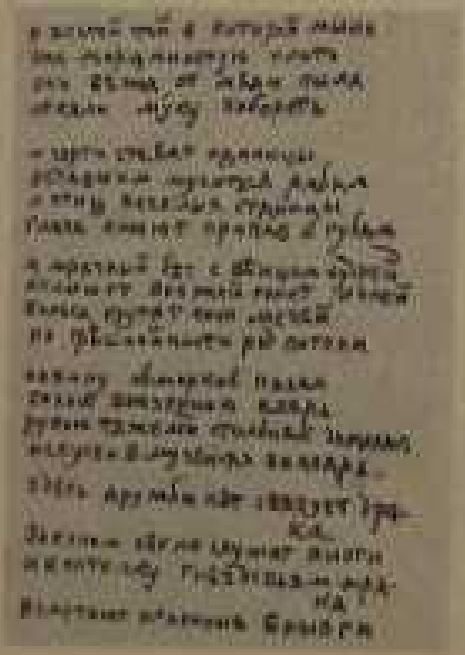
ma ecco sogghigni strida resasa
che? che? perché questo gridio
in piedi sta la sposa posta vivente
caudato vecchio la teneva

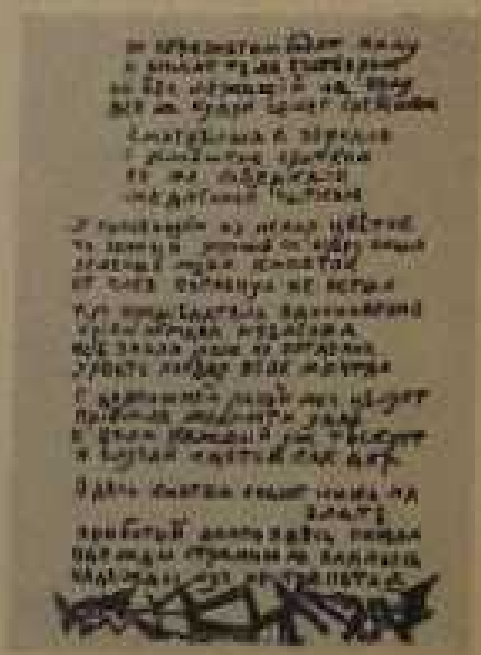
sbuffa, con la mano tira e tira su col naso
è stizzito ma solo bava cola
quello che appena dolcemente adocchia
stizzosamente subito prende a cornate

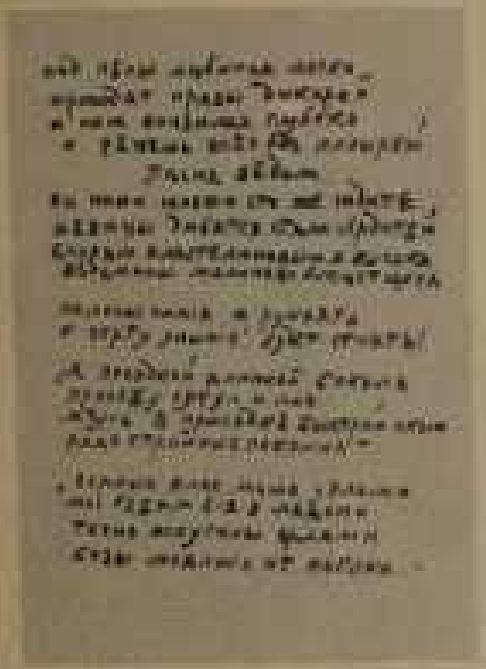
Lei è la bella degli inferi
nel chinarsi ha trattenuto il respiro
e respira il suo seno più libero
vicino alla bettola allegra

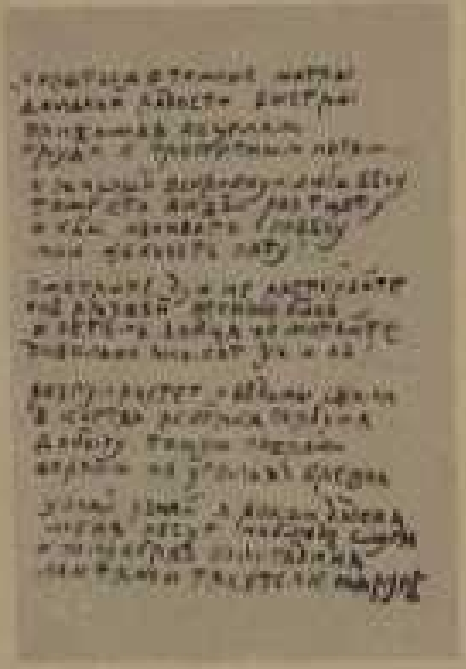
e volò in alto allegro un asso
e cadde con un fruscio un cinque
e attorce il suo baffo sorcino
il giocatore inflessibile osserva e vigila

e il baro che si contorceva nei tormenti
chiese al diavolo: ti va storta fratello?
ebbe un fremito: non mi avrebbero fregato
e urla un vicino: chiedo scusa!









Il vecchio sicuro era di sè
celando nel volto un sorriso di volpe
e non credeva al destino
e guarda perfidamente con malanimo come una lince

con avida nello sguardo preghiera di denaro
attraverso lo schiamazzo il baccano e il sibilare
abbassando con pudore il suo venik (4)
se ne stava la strega si appiccicava la foglia

Essa calpestò il vestito
dopo aver aumentato i generosi buchi
tutta contemplava alteramente
e capelli affioravano le gronde

Ma nel frattempo si cuocevano nel rame
tremavano urlavano e si tuffavano
i suoi infelici vicini
qui i giudici severamente punivano la gente

e con quei liquami in cui lavava
alla la carne aggrinzita
assi fuggendo dal bollore del rame
cercavano di vincere il tormento

e i diavoli segnano uno zero
agli schiavi stanchi di soffrire
e allegre stanice (5) di uccelli
gli occhi beccano serratisi alle labbra

e un cupo demonio con una corona di riccioli
agita le briglie sprona i cavalli
fanno girare le ruote un fascio di spade
sulla carne peccatrice ecco un nuovo tipo di sprone

terra vergine di svenimenti arava
con l'aratro di legno conficcato l'aratore (6)
con mano pesante faceva cenni il tetano
guaritore smaliziato nei supplizi...

qui non c'è amicizia è la rissa ad unire
la legge del canto sono gli strilli ad assolverla

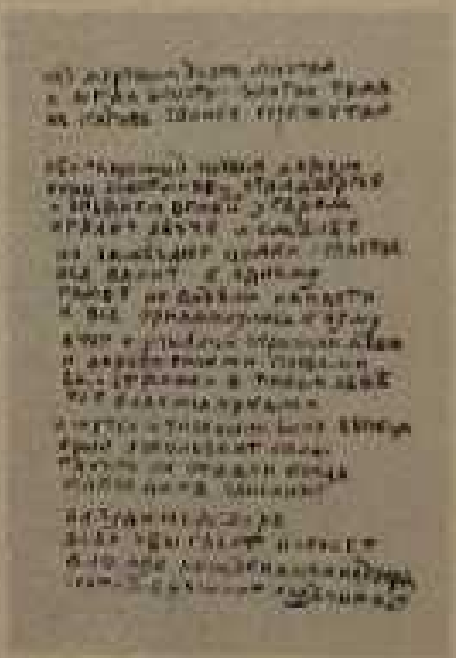
e verso il soffitto alle nidificazioni delle tenebre
spiccano il volo spruzzi di fuoco

con stridore qui menano una sega
e in quattro segano i corpi
ma il demonio sul pavimento giacente
scardassa lo stesso con un pettine i ricci

si osservava nello specchio
con sorrisetto lesto
senonché la storpiarono
con un lento supplizio

di un fumacchio dalle scintille un fiore
allora un defunto indolente per il lago si lasciava galleggiare
la verde del rame acqua bollente
per le lacrime si estinse non si raffreddò

qui il presidente in modo ispirato
spiegava il procedimento dell'inganno



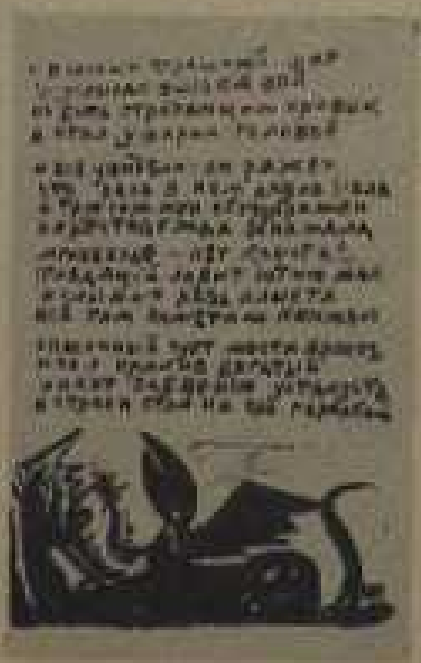
tutti conoscevano la menzogna ma segretamente
di mettersi in tasca la vittoria ognuno sognava

Con piaga di vecchia data bacia la spada
ricevendo dell'avidità il colpo
per il dolore ognuno già si strugge
e il caso vien cercato come un dono

Qui i giuramenti li conoscono solo sull'oro
il perdente a lungo qui piagnucolò
le vesti son strane sul rattoppo
non palpitava un raggio di speranza

al suono di un canto è facile amarsi
ricompaiono gli usi dei selvaggi
e il coltello è ficcato nel profondo
e tutti puoi scannare senza briscole

Canzone delle streghe:
ma voi ragazzi nostri che ve ne stato seduti
le ragazze stupiscono si son fatte più sostenute



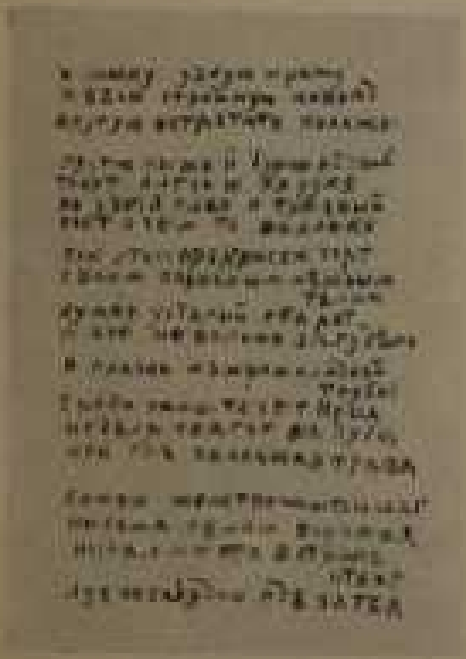
di ciglia sovrane io sono fiera
della strega cremisi brilla la guancia

manico e strisce azzurre
al diavolo lo sconforto! basta stare in piedi!

• io con lungo incedere di falco
passo un po' curvo e rapido
guizzo nella prisjadka (?) veloce
accanto a una schiera di impavidi slanciati •

• dei neri capelli agitando le crocchie
corriamo battendo le mani
come spaurite da aquile
le capre fuggivano dall'inseguimento •

• nascondersi in tende oscure
di lontana felicità veloci
negli angoli stringendosi
i seni alle gambe tremanti... •



e il grassone mandò un grido: care al demonio
a quello che vide delle rose la vanità
e come quel ciondolone di un pigro
solleticate il mio tallone!...

badate non smarrite le anime
esse son più vivaci delle pulci in primavera
e non zigzagate come la lepre
basta lagnarsi uh e oh!...

la sarabanda cresce e le streghe hanno stretto
tra gli artigli un fanciullo gobbo
la preda sparuta hanno divorato
a cavalcioni sui carboni di una trave

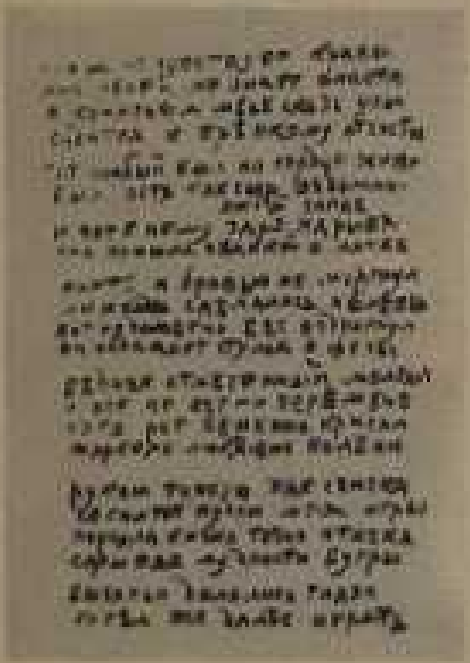
sappi sappi io dal fato son stata offerta
mi portano su un piatto i servitori
o mezza icona mezza rettile
a gomitate si protende verso l'amica

ed ecco per un attimo regnò lo scompiglio
un giocatore respinto tremava
non sapeva indulgenza il loro tribunale
egli mutava l'anima in oro

un ridone; (8) che qui puntava con noncuranza
cadde come in una trappola
aveva voglia il cuore di pronunciare un discorso ma
tutto fu bruciato come tributo al giorno

il favorito delle streghe colmo di bellezza
sotto un coltello malinconico è condotto
bocconi cadde egli sulla bilancia
ma il ciuffo (guarda) è più bianco del lino

accanto all'oro c'è bagliore di fuochi
e la cenere è più dolorosa
ella è insignificante e debole
di fronte a lei ondeggia il massacro (9)



come serpentelli nell'aria affiorano
tali vivaci gingilli
gli occhi riarsi rinfrescano

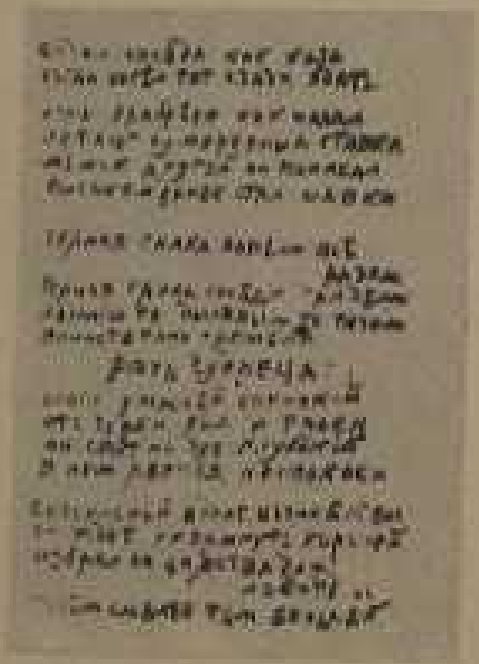
esser liberato senza una canzone
senza un conforto e una lacrima
come giovanotti sulla Presnja (10)
che escono ghiacciati dai cimiteri

delle amanti il coro del tossico il seme
sul morto a lungo sghignazzò
e ira del gusto — sulla tempia dorata
il loro artiglio sonoramente stridette

arricchito da un nuovo dono
del gioco il fortunato si rabboni
e inebriato dall'esalazione delle fiamme
è più risoluto e ardito nel giocare

ma notano le fessure (degli occhi): la fortuna
tutta si riversa su uno solo
non si è mai vista una simile avversità
e tutti si accostarono a lui

ma quello con sorriso modesto di fanciulla
e occhi insolentemente turchini
era terribile nella silenziosa semina
sempre operando sortilegi con le mani



e c'era una sinistra quiete accanto al fuggiasco
delle ali scivolano via le forze
si aspettavano forse una fine simile
che creatura avevano chiesto?

egli — sembrava — presto
tutti avrebbe vinto al gioco e salvato
i generati per i tormenti e la coazione
i diavoli infiacchisce freddo un sudore

odi un ululato acuto
ma a soffrire era abituato
col capo battè contro il tavolo

e tutti videro: è mascherato
che la piaga in lui era aperta da tempo
e il cadavere è in cenere mutilato
e una croce la veste palesava

un attimo — non c'è croce!...
(il contemplante coglie un centinaio di pungiglioni)
e sente il dolore acuto dello scudiscio
tutti là notarono il pugnale

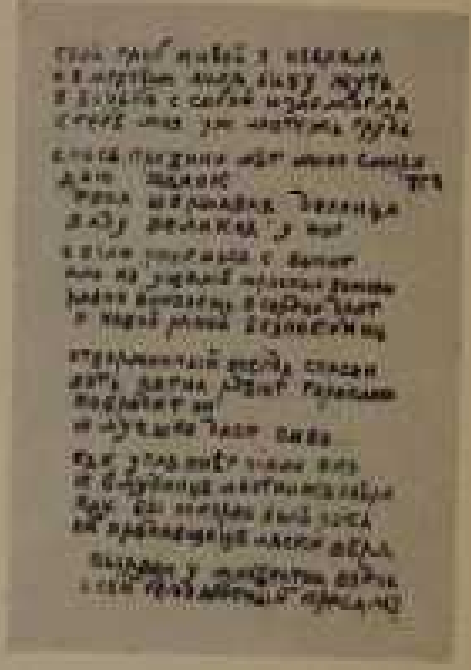
il salvato avverte la furia della vendetta
e di forze un flusso ricco
bisbiglia all'oblio la stanchezza
e ben fatto divenne per un'ora il gobbo

e giaguari in corsa irosa
accanto al tavolo si aggirano eternamente
e da un occhio simile alla verzura
fu scagliata un'intelligente saetta

schiamazzi pure gallinescamente la coscienza
e dovunque il becco ficchi
accostandosi al lungo tavolo
e stretta la vampiresca bocca

fino alla cintola ella si tolse la veste
e la maschera stretta e il muso
e voi demoni a quanto pare difficilmente
ne incontrerete un'altra così snella

come corrente rossiccia impetuosamente veloce
scorre la spalla verso la mano di lei
ma un occhio affossurato e gelido
canta qualcosa in lontananza



così bellissimo divenne il diavolo
col suo vizioso tenero corpo
tela rossa qualcita è la sua bocca
e tutto involontariamente cominciò a rombare

negli occhi le trombe del dolce tradimento
in pieno inverno scorre la Neva
la settimana di Natale i denti di lei
qua e là erba secca

con essenza di femminilità un passo
portata dal corpo è la versiera
ma chi ha visto mai nel paese degli ardimenti
un raggio di miosotidi in cui c'è la fantasia?

ma ella non sente la bellezza
ella non sa il suo potere
nella pelliccia di martora attraverso i baffi
siede accanto a colui che in parte è forte

debole era ma il cuore era vivo
acuto come formaggio l'odore della strega

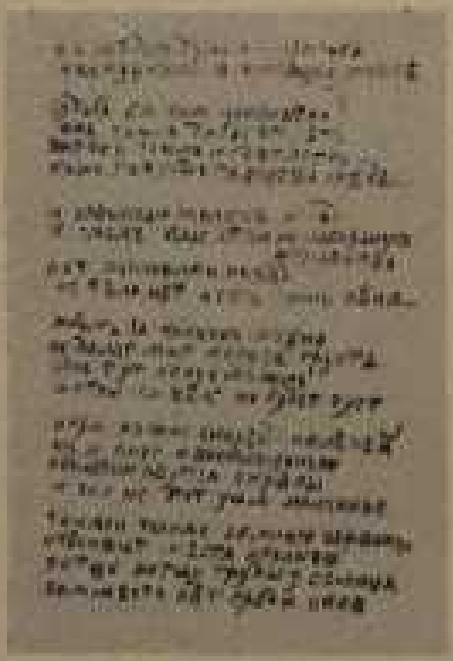
ecco da lui l'aurora dell'ascesso
come tra le zampe un carico ella è venuta

nessuno comunque battè ciglio
solo le giocate divennero assurde
il demonio un sussulto impercettibile
e tramuta le sedie in schegge

poveretto segnato taceva
tuttora non credeva al cambiamento
benché la bocca gridasse furiosamente
tribù di amanti dell'inferno

con mano sottile come un fiammifero
durante il gioco pettinava i suoi ricci
svolazzava il cappellino proprio come un uccelletto
nascondendo della saggezza i bernoccoli

bovini diventavano gli occhi
voleva ancor più a lungo giocare
dava cornate al vicino come una capra
quando voleva far le carte da dietro



il gioco braveggia come uno sfrontato
volano le scommesse del crepuscolo
un'altra sacca egli ha rimpinzato
più borioso è divenuto di un botolo

mulacchia nera intonarono tutti simultaneamente
mulacchia nera i vicini schiamazzavano
ed ecco che ora col palmo ora col catino bucherellato
bellicosamente rumoreggiavano

il discorso del giudice-savio: [11]
più tremendo di tutto è il solitario
chi è nero gracile e purulento
egli dorme ma lo spirito profondo
in lui si lacera irrequieto

il senzaforze vede eternamente battaglie
e aspetta di detronizzare i re
ha scelto lui i regni per la pesca
tanto più soffre quanto più è ardito

e se il cielo cadrà
e il tempio arso manderà bagliori
lo schiavo di ieri guiderà i popoli
poiché è forte chi non è conosciuto

ecco ho proferito la profonda saggezza dell'ade
per il che mi siederò verso tutti col deterano
. . . . . .

il fortunato si destò afferrò la situazione
tutto il suo bene caricò sulle spalle
e con passo silenzioso indietreggiò
a casa lontano dal campo di battaglia

e tutta intenerita e con pudore
dietro di lui s'incammino timida anche quella
dopo aver sfiorato la mano timorosamente
e divenne più ardente di un sogno

• con quale sudicio lavoro di serva
42 si deve aiutare? dimmi!

zarina io sono! con la picca della caccia
ai nomi illustri io scaglio: via!

discesi io nelle viscere della terra
restarono figli terreni
le strade variegai io generosamente:
belle di foglie gloriose

Tu il più intelligente non bello
giaci in un saio nella polvere
e io scenderò per un viottolo altera
ad aggiustare le tue stampelle

Ti cercavo da tanto tempo
ho traversato vallate e mari
del villaggio il granaio ho abbandonato
di sorrisi veniki (12) spandendo

la tua bara da viva io ho scelto
e nel morto sembiante vedo l'orrore
nella lotta con me stessa mi sono spossata
a te è già spalancato il mio seno

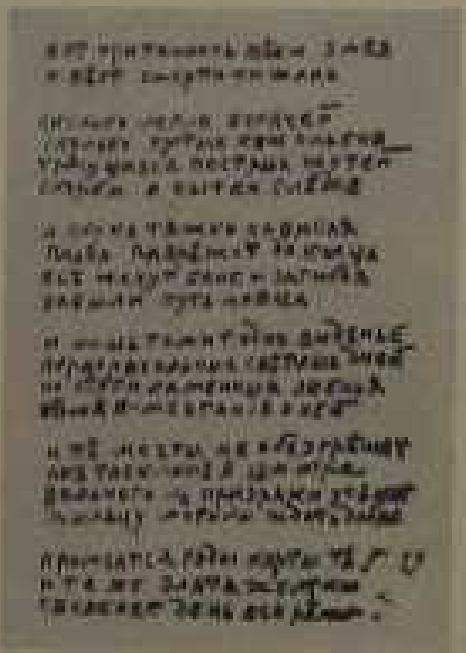
la vanagloria dei miei anni passati si placherà
dò una ghirlanda
la tua ruvida destra
mi prostrerò magnifica ai tuoi piedi

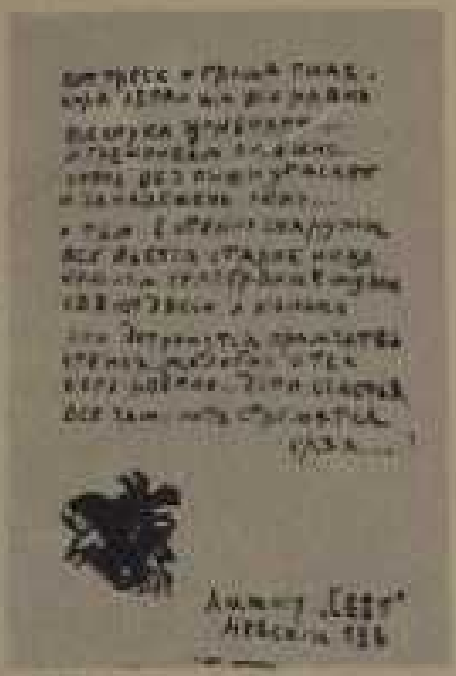
oh se ti scaglierai dalle alture
o dalle lugubri gole spiccherai il volo
ficchi nel cuore un dardo in ogni caso
togli la pace con una nuova ferita

il ripudiato trova sempre salvezza
sebbene le macchie rosseggino in fretta
egli fermenterà
e darà la birra migliore..

come neve di carbone sfavillava l'occhio
alla peccatrice si stringevano carezzevoli le belve
come docili al volere del fato
a lei venditrice di dolcezza credendo

e strappato è ai più un sospiro





chi è costui indifferente alle beltà?
e il cammino ormai per lui non è lontano
è un segno sulle sue spalle: è lui!

il gracile cominciò a tremare per l'oro
è tirata fuori una manciata di denaro
ne scagliò alla bella in abbondanza —
ah, sulla strada splende il sole!

quella arrossì per il colpo
le braccia esili lanciò verso l'alto
e soffocando per l'incendio
nella caldaia con la testa si tuffò

cagnetto giallo il pelo si rizzò
vortici di recinti si spensero per una lacrima
e non lotto col rame la fanciulla
nell'olio sfrigolante agitata la treccia

il suo destino vi è incomprensibile?
ella è andata per bruciare

in modo sublime banale [13] e gratuito
dei ratti azzurri vittima e alimento...

e cominciò a ringhiare la ricchezza dei vizi
verso la pece come rondone levatosi in un istante
ecco è recuperata la veste
ma non c'è il corpo c'è solo schiuma...

scordarla certo è possibile
non è lungo un attimo più corta è la tristezza
una cosa soltanto qua è immutabile
non sarà vuoto... il tavolo nei secoli

più veloce più assurdo si è fatto il gioco
esclamazioni fracasso strida
si infrangono le ultime convenzioni
altri sono i tempi se ne è andato il silenzio

migliaia di migliaia di monete terrestri
ingombrano i posti dei giocatori
invano invano le fatiche del sole
per voi non c'è posto tra i ceppi

sopracciglia e corna sono logorate dall'uso
lastricando di sè una via
dove col carico di una panciuta carretta
una polvere viva sollevano

muggisca un condannato a morte!
evviva questo tavolo
per i troni più potenti dell'universo
non io ti cederò misero e nudo

nella gloria in alto mi trascinano
i popoli schiacciano i piedi
per la prima volta tutti benedirò
non posso continuare a fare il maligno!...

Il vizio vola sdegnato contro il figlio
di un colombo più dolci le ossa si infrangono

piatto prelibato della palizzata dei denti
la bufera si inchina davanti allo stomaco

e sulla cima sotto il tetto compatto
come un passero nelle piume uno giace

fischi grida pianto si odono a stento
dà loro retta sonnecchiando il sovrano

egli dorme è il principe in persona — sotto il tetto
sennò quando dormirà?
tra le zampe di ferro urleranno piccoli esseri
il loro gemito canta come una madre la ninnananna

e le pareti si sono ristrette offuscandosi
dove osserva vigilante l'abisso
ecco in agguato le palpebre di un serpente
e spira il silenzio della morte

quanti ricconi perirono
quanti borsellini vuoti
quante tremolanti unghie variopinte
quante tracce di affanno e di supplizio

e la noia pesantemente incombendo
gli occhi aguzzerà fino alla fine
tutti di mira hanno il banco e raddoppiando la posta
hanno scordato il passeggio del pescatore

e appena affiora l'unica visione
dei luminosi giorni originari
ma rigoroso è il gruppo di pietra
il vagheggiamento di lei è l'inganno

e quei sogni non libereranno dai peccati
essi sono più del gioco struggenti
forse gli spettri conforteranno il malato?
può aspettare un bene l'abitatore della tomba?

trascorreranno gli anni le carte son sempre quelle
e sempre quello è il giallume dell'oro
scintilla il giorno sempre più raramente più raramente
la mestizia del gioco come la morte è potente

qui sotto la pressione di due mondi
come in polvere non trasformarsi

come conservare severo il proprio sguardo
dove sommessamente serpeggia il non-accaduto?

dall'infinità del baluginio
si confondono le idee in tutti si è stretta la gola
dalle bocche sgomitola fetidamente la fiamma
e l'edificio ha disegnato una crepa

*

alla follia vicina è ogni ora
negli occhi diretta è la trave
ecco il crepitio e la voce del tuono
gioco crollo per loro è tutto eguale

tutto la noia opprime...
e ai peccatori viene da ridere...
il fuoco senza alimento si estingue
e sono tirate le tende..

e là dal di fuori contro il vetro
ancora si attorce un vecchio volto,
con l'ala esseri d'argento
faranno vento sulle porte e l'anello

essi sfioreranno sfrecceranno via
gemendo lamentosamente su coloro
che generarono... i figli della fortuna
cercano ancora a furia di preghiere il perdono...

NOTE

(1) Allusione all'articolo «Neposedy» di Sergèj Gorodeckij, pubblicato in «Reč'», n. 280, 1 ottobre 1912. Gorodeckij, inizialmente nella sfera dei simbolisti che facevano cerchia intorno a V. Ivanov, staccatosi da essi, fondò con Gumilëv il manifesto-programma dell'acmeismo, pubblicato nella rivista «L'iperboreo».

(2) **Reč'**: quotidiano politico e letterario, organo centrale del partito «costituzionale democratico» o «cadetto», il partito, cioè, dei liberali monarchici nella Russia zarista. Uscì a Pietroburgo dal febbraio 1906, per essere poi sospeso dal comitato rivoluzionario di guerra nel soviet di Pietrogrado il 26 ottobre [8 novembre] 1917. Uscito ancora sotto altri nomi («Naša reč'», «Svobodnaja reč'», «Vek», ecc.), fu chiuso definitivamente nell'agosto del 1918.

(3) **Zolotoe runo**: rivista artistica e critico-letteraria, pubblicata a Mosca dal 1906 al 1909. Vantava collaboratori quali Blok, Čulkov, V. Ivanov, Bal'mont, Belyj, Z. Gippius, Merežkovskij. Organo dei soli «puri simbolisti russi», per i quali l'arte era azione religiosa, mistero, creazione di miti, fu al centro di vivaci dibattiti sull'arte in polemica con l'altra rivista dei simbolisti, «Vesy», considerata cittadella del decadentismo. Un posto importante era dedicato all'arte figurativa: articoli di Benois, Vrangel', Vološkin, Makovskij, riproduzioni di decadenti russi ed europei, mostre di arte russa e occidentale modernista organizzate su sua iniziativa («Golubaja roza» del 1907, «Venok» del 1908, altre del gennaio e dicembre 1909).

(4) Fasci di rametti di betulla, usati per animolare la circolazione del sangue.

(5) Villaggi di cosacchi; renderlo, ad esempio, con un banale «stormi», ci è sembrato un impoverimento da evitare.

(6) In analogia con «arava» del verso precedente e con la redazione del testo contenuta nel Sobranie Sočinenij di Chlebnikov in 4 volumi, München 1968, vol. I; diversamente, si dovrebbe ipotizzare un neologismo da «achat'» = gemere, da cui: gemitore.

(7) Tipico ballo popolare a ginocchia piegate.

(8) Neologismo, tipico di Chlebnikov (cfr., ad esempio, «Esorcismo coi riso»), dalla radice di «smejat'sja» = ridere.

(9) Il termine «rez'ba» = intaglio, incisione, ecc., è qui probabilmente da intendersi come un neologismo da «rězat'» = tagliare, scannare, ammazzare ecc.; e «bor'bá» = lotta.

(10) Quartiere di Mosca. Nel 1905 fu l'ultimo baluardo dell'insurrezione operaia.

(11) Neologismo da «sud'já» = giudice e «mudrec» = saggio.

(12) Cfr. nota 4.

(13) L'aggettivo «pošlyj», praticamente intraducibile, viene comunemente reso con «triviale», «volgare», «scurrile». Interpretazioni comunque limitative, in quanto il termine russo le raggruppa tutte contemporaneamente, suggerendo al tempo stesso altre numerose sfumature di impossibile resa.

(traduzione e note
di
Anna Tellini)

"LA MESTIZIA DEL GIOCO„

di Franco Miele

Il libro che presentiamo in fac-simile è un esempio rarissimo di edizione futurista pubblicata in pochi esemplari con il procedimento della stampa litografica. Tale sistema era adottato dai futuristi russi per rivalutare la parola scritta e quindi comunicare al lettore lo stato d'animo di chi fissa direttamente i segni sulla carta. L'esaltazione della scrittura a mano era intesa come opposizione all'ordine schematico delle lettere tipografiche che per essi erano tutte eguali, prive di colore, anonime, come se tutti fossero « vestiti nei camicioni grigi del carcerato » (1).

Sin dal 1912 i protagonisti del futurismo russo cominciarono a diffondere piccoli libri che avevano l'aspetto di fabbricazione artigianale, non soltanto per rompere con la tradizione delle raffinate edizioni simboliste (2), ma soprattutto per rimettere in evidenza il significato della viva, palpitante « parola come tale » (3).

---

(1) V. Chlebnikov, A. Krutënych, « La lettera come tale », Chlebnikov inedito, n. 18.

(2) V. Markov, « Storia del futurismo russo », ediz. ital., Milano 1973, p. 42.

(3) V. Chlebnikov, A. Krutënych, op. cit.

Il gusto arcaizzante e primitivistico, tipico della prima avanguardia russa, è riflesso in testi redatti con un'intenzionale noncuranza, sino a farli apparire come scarabocchiati da un bambino, con l'assenza di molti segni d'interpunzione e con illustrazioni ispirate allo stile dell'arte popolare rivissuto e trasformato in chiave cubo-futurista.

Insieme con « Amore d'altri tempi » e « Mondo alla rovescia », il poema « Gioco all'inferno » appartiene alle prime iniziative futuriste del genere realizzate nel 1912-1913.

Questa lunga ed estremamente espressiva creazione dei maggiori esponenti del futurismo russo in poesia, Aleksej Kručënych e Velemir Chlebnikov, illustrata dai più autorevoli pittori d'avanguardia, Olga Rozanova e Kasimir Malevič, ci permette di penetrare nella problematica delle nuove esperienze artistiche in Russia negli anni 1910-1915.

Nei ritmi congestionati e contorti, nel movimento allegro e galoppante delle immagini davanti al lettore si affollano diversi quadri dell'inferno, « regno dell'oro e della casualità ». Tra « gli scogli di lagrime », sotto « le volte arroganti », ove « l'avarizia si è indurita come roccia » si scatena la cacofonia dello spettacolo infernale: il gioco mortale tra i diavoli e i peccatori. Da innumerevoli visioni di streghe, giocatori, fattucchiere, demoni, mostri rappresentati con una plasticità quasi pittorica si stacca per un attimo la sagoma di un giocatore fortunato « con sorriso modesto di fanciullo e occhi insolentemente azzurri », in cui non è difficile intravedere la figura di Cristo che vuole salvare i peccatori vincendo il diavolo al gioco. L'apparizione di una giovane strega (« il suo odore è acuto come formaggio ») che si attacca al fortunato giocatore suscita una specie di lirica animazione nella folla dei ceffi ripugnanti. Ma il giocatore le getta i soldi, e la strega si uccide nella caldaia, « nell'olio sfrigolante agitando la treccia ». Il gioco diventa ancora più scomposto senza senso alcuno, mentre gli anni passano, le carte ri-

mangono sempre le stesse e la noia e l'angoscia avvolgono il regno infernale.

La prima edizione di « Giuoco all'inferno », apparsa nel 1912, era con particolare vivacità (4) illustrata da Natalja Goncarova, ma già durante il 1913 gli autori aggiunsero nuovi versi e cambiarono alcune parti del poema, per la seconda volta dandolo alle stampa con illustrazioni di Olga Rozanova e Kazimir Malevič. Il testo stesso era scritto a mano dalla Rozanova; ed egualmente il testo e le illustrazioni, essendo inseparabili, furono concepiti e realizzati organicamente.

Questa idea dell'unità del libro, come fatto d'arte, ove non solo le illustrazioni, ma anche le lettere erano opera di un pittore, è stata più volte accentuata da Chlebnikov e Kručenych in diversi scritti futuristi (5). Se Malevič nelle sue illustrazioni (copertina, e retro di copertina, nonchè tre pagine interne) ha seguito un libero gioco di fantasia, rappresentando con una ingenua spontaneità figure di diversi diavoli, Olga Rozanova ha affrontato il problema in modo più sofisticato, diligentemente applicando nei disegni la sua visione estetica di impronta cubo-futurista. Per la Rozanova infatti « l'arte della pittura è una disintegrazione di immagini della natura in particolari proprietà della materia del mondo, e una creazione di immagini nuove per mezzo di relazioni fra queste stesse proprietà stabilite da un creatore ».

« Il mondo è una pietra morta — afferma sempre la Rozanova — è un rovescio dello specchio per l'anima intensibile, ma è uno specchio dai riflessi continui per l'anima ricettiva »(6).

---

(4) M. Livšic « L'arciere: dall'occhio e mezzo », autobiografia del futurismo russo, Leningrado 1933, ed. it. Bari 1968.

(5) « Lettera come tale », Chlebnikov Inedito, n. 18.

(6) O. Rozanova, « I fondamenti della nuova creazione e le ragioni della sua incomprensione », in « Unione della gioventù », Pietroburgo, n. 3.

Nelle illustrazioni per «Gioco all'inferno» Olga Rozanova non solamente dà vita a un nuovo mondo di immagini composte da diversi elementi della natura disintegrate e rispondenti perfettamente allo spirito di questo disperato gioco all'inferno con i suoi ritmi contorti e quasi dodecafonici, ma anche si compiace di alcune allusioni sulle rappresentazioni degli specchi costituenti per lei un simbolo della varietà del mondo nei suoi riflessi che si integrano e si disintegrano in continuazione.

Il gruppo di libri dei poeti e pittori del futurismo russo, a cui appartiene «Gioco all'inferno», oltre ad essere per quel tempo un'esperienza particolarmente importante, ha in un certo senso precorso quella che si chiama oggi la nuova «poesia visiva» e sostanzialmente sviluppa le scoperte del futurismo in una prospettiva attuale.

Il significativo avvicinamento dell'arte moderna a tutto ciò ch'è caotico, infernale, oscuro e tormentato prende corpo in questo libro futuristta in un'indivisibile unione di poesia e decorazione. Apparso all'inizio delle nuove esperienze dell'arte contemporanea, «Gioco all'inferno» può essere considerato come il simbolo di una caratteristica situazione nell'arte del XX secolo, quando, come è stato delineato da Hans Sedlmayr, «accade per la prima volta che nel mondo non venga soltanto rappresentata una tematica infernale, ma che addirittura certe particolari forme d'arte, sviluppatesi in origine per caratterizzare il mondo infernale e usate fino a ieri esclusivamente in dipinti appartenenti a quella sfera, divengano invece l'elemento o meglio il principio creatore di intere correnti dell'arte moderna» (7).

Franco Mistè

---

(7) Hans Sedlmayr, «La morte della luce», trad. ital., Milano 1970, p. 30

GIOCO ALL'INFERNO:

TESTO O CONTESTO?

di Carla Solivetti

Una lettura organica e razionale del poemetto *Gioco all'inferno*, un suo incasellamento in schemi interpretativi di limpida ed immediata comprensione non sono certamente l'approccio più adatto a quest'opera, caratterizzata da un linguaggio ambiguo, sconnesso, semanticamente « smorzato », da metafore spesso alogiche ed eccentriche, tipiche di tanto Chlebnikov e di tanto Kručenych.

La traduzione, quindi, come d'altronde ogni tentativo di interpretazione, non può assolutamente comunicare al lettore la densa ambiguità di questo discorso poetico così riluttante a trasmettere « messaggi » o asserzioni di ordine contenutistico, discorso peraltro fitto di allusioni cifrate, di rimandi simbolici, di strategie allegoriche.

Del testo che ha davanti agli occhi il lettore può fare l'uso che la sua fantasia e la sua cultura gli dettano, trarne ogni possibile suggestione. La nostra « lettura » cercherà, invece, di analizzare il poemetto nella sua totalità, esaminando il contesto globale dell'operazione compiuta dai due poeti, il significato che questa assume nella storia letteraria russa e, in particolare, nell'atmosfera spirituale e sociale dell'inizio del secolo per sottolinearne alcuni motivi e riferimenti culturali di cui un lettore italiano non sempre può essere consapevole.

I due autori, Kručënych, « gesuita futurista della parola » e Chlebnikov, « Colombo di nuovi continenti poetici », « il più nobile cavaliere della nostra lotta poetica » (1), come ebbe a definirli Majakovskij, scrissero questo poemetto tra il 1911 ed i primi mesi del 1912, in un periodo quindi di transizione, di grandi battaglie letterarie che vedono ormai i simbolisti indietreggiare di fronte al violento attacco dei futuristi; in un clima di profonda crisi sociale, di stridenti contraddizioni, di presagi apocalittici sulle sorti della Russia.

I poeti *budetljane* (2) sono i primi a reagire alla *Weltanschauung* simbolista offrendo un'interpretazione nuova della realtà circostante, facendosi paladini di un'autentica rivolta letteraria e inconsapevolmente anche sociale, invitando alla rivolta contro « il passato che ci soffoca. [...] A gettare Puškin, Dostoevskij, Tolstoj, ecc. ecc. dal Vapore Modernità » (3), a distruggere il vecchio mondo per ricrearne uno nuovo, il mondo di « quelli del futuro ».

Il nucleo essenziale dell'atteggiamento futurista consiglia, quindi, di leggere *Gioco all'inferno* non solo come « un'ironica *mockery* alla figura del diavolo trattato in precedenza dalla letteratura russa, un quadretto a imitazione del *lubok* (stampa popolare) » (4), né solo come « un esercizio nel grottesco » (5), quanto piuttosto nella sua totalità come una funambolesca allegoria della situazione letteraria e sociale russa in quegli anni.

Proprio la crisi storico-sociale e letteraria, la consapevolezza di un processo di disfacimento in atto insieme al presentimento di una ricostruzione in un contesto storico preciso, la convinzione che il vecchio mondo e con esso la letteratura siano finiti una volta per sempre e che i *budetljane* rappresentino un nuovo inizio di storia, ci sembrano motivazioni dirette della nascita di *Gioco all'inferno*, il cui approdo poetico consiste, in definitiva, proprio nell'atmosfera di apocalisse, di condanna, di giudizio finale nei

Chlebnikov, Autoritratto

confronti del passato, derivante dall'estrema tensione degli anni che precedono la guerra e la rivoluzione.

In *Gioco all'inferno* gli autori giocano sul parallelo gioco-vita e diavolo-male esistenziale, temi di routine nella letteratura russa (6), per denunciarla da cima a fondo, per profetizzarne l'inevitabile crollo. Il tema del gioco, infatti, e la figura del diavolo vengono scelti qui di proposito e con la volontà di rendere il lettore consapevole di tutti i riferimenti storico-letterari di cui il poemetto abbonda.

Il motivo del gioco si dipana, assurdo e scomposto, nel procedere del discorso poetico, quale modulo usurato e precario con immediati riferimenti alle innumerevoli figure di giocatori di cui è tramata la letteratura russa dell'ottocento, da Puškin a Dostoevskij, Gogol' e Čechov, in un paese « dove non c'è chi non abbia perduto al gioco o

non si prepari a perdere » (7). In particolare, balza agli occhi una consonanza, certo non fortuita, con il banchiere lermontoviano della *Tamboviskaja kaznačejška* (La tesoreria di Tambov): identica l'atmosfera in cui si svolge il gioco, identiche le reazioni dei giocatori, identico il ricorso, di fronte all'irragionevole avversione delle carte, alla moglie come ultima posta.

Nel poemetto *Gioco all'inferno* il motivo del gioco non viene però sfruttato solo nel suo scontato parallelo gioco-vita, ma sia quale condizione particolare che livella tutti i giocatori di fronte alla fortuna e al caso, sia quale atmosfera di bruschi e improvvisi mutamenti, di natura carnevalesca — che è pure atmosfera di crisi — dove ad ogni puntata l'uomo sente d'aver posto piede sulla fatidica « soglia » bachtiniana (8). E' quest'atmosfera carnevalesca e di crisi insieme che gli autori vogliono qui ricreare riagganciandola a un presente-passato da superare e distruggere sottolineandone al tempo stesso la noia, la staticità, la circolarità, l'iteratività dell'identico, tale proprio nel ripetersi dell'immagine dei giocatori, come fatta rimbalzare di specchio in specchio.

Il motivo del gioco è, del resto, inevitabilmente legato alla figura del diavolo e dell'inferno, in quanto di per se stesso diabolico: lotta e patto con il diavolo.

La figura del diavolo, quale stereotipo letterario, si arricchisce nel poemetto di un' « ambiguità » particolare. Lo stesso Kručënych nel suo bislacco pamphlet *Čort i rečetvorcy* (il diavolo e i giocatori), scritto nel 1913, ci offre la chiave di tutti i riferimenti e le significazioni che tale figura ha assunto nella letteratura russa per arrivare a giustificare e motivare proprio il *Gioco all'inferno*. « Fino ad oggi la letteratura russa è stata spiritica e cachettica. Ruotava nella ruota del diavolo. [...] Come fanciulli di una favola gli scrittori si sono smarriti fra i tre capelli sulla
 cocuzza del demonio e non avendo ancora visitato i paesi

della parola come tale sono stati schiacciati dal diavolo-pulce. [...] Non letteratura ma esercito della salvezza » (9).

Alternando citazioni dell'Apocalisse a citazioni di scrittori russi, Kručënych delinea la storia del diavolo e la lotta condotta contro di lui nell'opera di Puškin, Lermontov, Dostoevskij, Turgenev, Tolstoj, Gorkij fino ai simbolisti per sottolineare la moltitudine di ambiti semantici del personaggio infernale: il diavolo dell'apocalisse, il diavolo in senso metafisico come Male contro Bene e come Male specificatamente russo, dal diavolo del folclore al diavolo del romanticismo e del decadentismo e infine come Male insito nella letteratura quale carica negativa che impedisce di staccarsi dalla routine, da metodi ormai superati (10). Se certi scrittori di fronte a questo spirito maligno, insediato nell'inferno della letteratura, hanno dovuto soccombere per semplice paura, o, come i simbolisti, se ne sono fatti sostenitori, per incapacità di dominarlo, i « cantori del futuro » intendono ricondurlo alla sua natura di « innocua pulce » e definitivamente distruggerlo per rivolgersi « ad altre opere, altri fini e intenti creativi » (11).

In *Gioco all'inferno* i demoni hanno funzione di smascheramento e demistificazione; non solo nei confronti dei giocatori-scrittori che tentano di batterli alle carte, o del Cristo di cui viene messa a nudo « la piaga da tempo aperta » e la « croce sotto la veste », ma anche nei confronti di se stessi in quanto non esseri soprannaturali ma appunto « innocue pulci » che crollano insieme al regno infernale. E altrettanto smascherante e reciso è il giudizio su un mondo dove « i giuramenti li conoscono solo sull'oro », dove « tutto la noia opprime » nella terribile « tristezza del gioco che è potente come la morte ». E' la denuncia violenta, la protesta anarchica, individualistica ma sincera di questi intellettuali *déracinés* contro il mondo borghese e filisteo in cui nulla cambia realmente, dove « trascorreranno gli anni e le carte sono sempre quelle e sem-

pre quello il giallume dell'oro », dove « ovunque serpeggia il non-accaduto ».

Questa la lettura più suggestiva del poemetto, valida però, come si è detto, solo nel suo contesto globale in quanto verso per verso risulta sconnessa, con passaggi oscuri e una frantumazione generale determinata « non dalla necessità interiore di avvenimenti che si susseguano coerentemente fra loro ma in conformità con le esigenze della parola autonoma » (12). Ché, se in *Gioco all'inferno* non si può ancora parlare di completa autonomia della parola dal significato, è pur sempre « la parola che genera l'idea » e crea « assurde e bizzarre composizioni » (Majakovskij), nuclei-immagini, spesso alogiche o comunque slegate dal tema, che prolificano e si associano o per contrasto o per similarità formale o in maniera del tutto arbitraria. Nella stesura di *Gioco all'inferno*, infatti, Kručënych e Chlebnikov si sono liberati dalle circostanze storiche, sociali e letterarie che ne avevano condizionato inizialmente la nascita, per farne « un gioco di penna », una creazione libera, fuori da motivazioni e schemi strettamente contenutistici. Il poemetto, quindi, si presenta come « un quadretto a mosaico senza trama e con un minimo d'azione » (13), una vera e propria « imitazione del *lubok* », quindi satirico e non mistico — come tiene a sottolineare lo stesso Kručënych — dove al tipico diavolo del folclore russo si affianca la sua compagna di avventure delle fiabe e delle canzoni popolari, la strega. Accanto a questa troviamo, in una fugace apparizione anche un Cristo « dal sorriso modesto di fanciulla » e dagli « occhi insolentemente turchini », il quale sembrava « avrebbe vinto al gioco e salvato tutti i generati per i tormenti e la coazione », sicura parafrasi delle leggende apocrife *Andata della Madonna alle pene dell'inferno* e *Andata dell'Apostolo Paolo alle pene dell'inferno*, cui hanno attinto sostanza e forma le raffigurazioni religiose popolari degli slavi ortodossi e di cui si sarebbe nutrito poi tanto folclore (14).

Velimir Chlebnikov

E quanto sia folcloristico il diavolo di Chlebnikov e Kručënych è dimostrato non solo dal suo giocare a carte con i peccatori, ma anche dalla vincita finale del diavolo più furbo, quello « zoppo » (15).

La presenza di questi miti e di questa magia folclorica nell'opera di due potenziali eversori del passato non deve meravigliare poichè, se da un lato fornisce l'aggancio a quella tradizione che si vuole distruggere, è, dall'altro, opera di due « deviatori sulle linee dove si incontrano Passato e Futuro » all'inizio della loro avventura futurista, in un momento di negazione violenta, quando alla programmatica

rottura col passato e ironica critica del presente fa riscontro una instabilità teorica che permette la coesistenza di posizioni eterogenee senza che sia ancora subentrato un momento costruttivo.

Vorremmo a questo punto evidenziare i differenti contributi di Chlebnikov e Kručënych alla scrittura del poemetto. Senza addentrarci nell'arduo problema della paternità di questa o quella parte dell'opera, non potendoci basare sui manoscritti, conservati solo in parte, — tanto più che alcune strofe scritte da Kručënych sembrano tipiche di Chlebnikov e potrebbero essere state dettate da quest'ultimo — sembra assodato che l'idea primigenia del poemetto spetti a Kručënych, più aperto al gusto corrente e più estremista e combattivo nelle sue posizioni (16).

All'inizio Kručënych aveva scritto solo « 40-50 versi cui Chlebnikov prese interesse e ai quali cominciò subito ad aggiungere, soprattutto nella parte centrale, alcune nuove strofe; più tardi riguardammo insieme il tutto apportandovi alcune correzioni finali » (17).

L'interesse immediato e spontaneo di Chlebnikov per il primo nucleo creato da Kručënych si può spiegare con l'amore per il primitivo, per il linguaggio epico, per il folclore e per la fiaba che permea le sue prime opere, quale retaggio letterario del simbolismo, da cui questo poeta non si libererà mai completamente. E' da sottolineare, d'altronde, che al momento della prima pubblicazione del poemetto non ha ancora visto la luce il primo manifesto del cubofuturismo *Böščëčina obščestvennomu vkusu* (Schiaffo al gusto corrente) (dicembre 1913) e i poeti *budetljane* si trovano ancora, da una parte, pur dichiarandosene nemici, legati al simbolismo e dall'altra in stretta simbiosi con la pittura di avanguardia, i cui principi cercano di applicare alla poesia. Quasi tutti i poeti futuristi sono infatti anche pittori o dise-

gnatori e prendono parte attiva alle esposizioni, alle polemiche e ai dibattiti dell'avanguardia pittorica del tempo. E, in poesia, fanno continuo ricorso all'elemento visivo sforzandosi di ricreare in ogni libro la sua fase « manoscritta » e corredandola di illustrazioni eccentriche. In una poesia che è linguaggio e pittura insieme, scoppio di invenzioni simultanee, si « dipingono » le parole il cui suono diventa tattile e si ricaricano così gli schemi svuotati della comunicazione.

Se la prima rottura con la tradizione consiste proprio nell'impianto grafico, i principi pittorici dell'avanguardia russa, e di conseguenza del cubismo, incidono profondamente sull'elaborazione del linguaggio. In *Gioco all'inferno* non troviamo ancora lo *zaum* o lingua transmentale, transrazionale, che in Kručënych tenderà alla nuda negazione del significato e all'esperimento in sé e per sé, mentre in Chlebnikov sarà ansia di costruire « un sistema periodico », una « lingua stellare », universale, esplorando, sul fondamento degli etimi slavi, ogni potenzialità espressiva della parola. Nei giochi verbali del poemetto, in quest'arte che ondeggia tra primitivismo e utopia futurista, tra avvenire e remoto passato, Kručënych e Chlebnikov ricalcano le scomposizioni volumetriche dei cubisti nella distorsione, nell'asimmetria, nel colorismo verbale, nella messa a nudo del procedimento linguistico, nella materializzazione dell'astratto; nella correlazione inarticolata di situazioni e immagini secondo il metodo del « *nanizyvanie*, cioè semplice addizione di versi e pezzi l'uno all'altro » (18).

Come in altre opere del primo futurismo, anche in *Gioco all'inferno* l'effetto poetico viene ricercato anche sul piano ritmico e morfosintattico mediante una serie di parallelismi fonologici, morfologici, sintattici e semantici in un verso che avvicina fra loro parole semanticamente diverse ma foneticamente simili. Un verso che, pur mantenendo un ritmo tradizionale, viene parzialmente « liberato » in quanto

non si attiene allo schema prosodico rigido. Si conserva, infatti, in generale (tranne in passaggi come nella Canzone delle streghe in cui troviamo un ritmo trocaico, tipico del *byliny* e delle canzoni popolari) un ritmo giambico, con chiusura giambica o anfibraca dove però al giambo a volte si sostituisce l'anapesto e il numero delle sillabe viene ridotto.

Il ritmo si carica di valori semantici grazie all'immissione nel linguaggio di termini colloquiali, dissonanze, neologismi; abbiamo il passaggio imprevisto dal descrittivo al discorsivo; sconvolgimenti della grammatica e della sintassi, con l'omissione del Verbo o la brusca commistione di strati verbali, differenti forme grammaticali che vengono usate nelle stesse forme sintattiche; l'uso « ambiguo » della parola nel suo significato letterale e metaforico.

La pubblicazione della traduzione di *Gioco all'inferno* nella sua veste editoriale originale non è solo una curiosità letteraria. Accostati, il testo e le riproduzioni si avvalorano e chiariscono reciprocamente fornendo inoltre un documento esemplare del carattere unitario delle esperienze artistiche e culturali dell'avanguardia russa e sottolineandone l'antinomia di base che è, da una parte, rovesciamento totale dell'eredità culturale del passato e, dall'altra, rivalutazione di alcuni importanti filoni della cultura nazionale e popolare in una sua versione in parte potenziata e trasformata.

Carla Solivetti

NOTE

(1) Sul futurismo russo in generale v. V. Markov, **Storia del futurismo russo**, Torino, 1968; in particolare, per quel che riguarda « Il lavoro sulla parola » v. I. Ambrogio, **Formalismo e avanguardia in Russia**, Roma, 1968 (pp. 105-131). Su Chlebnikov v. A. M. Ripellino, **Poesie di Chlebnikov**, Torino, 1968.

(2) **Budetljane**, termine coniato da Chlebnikov, che deriva dalla 3ª persona del futuro del verbo essere, **budet**; in italiano suona « quel-

 lo del futuro ».

(3) **Poščëčina obščestvennomu vkusu** (Schiaffo al gusto corrente) in « Manifesty i programmy russkich futuristov », München 1967, in it. « G. Kraiski, **Le poetiche russe del novecento**, Bari, 1968, p. 98.

(4) A. Kručënych, cit. in V. Markov, « Longer poems of Velimir Chlebnikov », Berkeley - Los Angeles, 1962, p. 84.

(5) V. Markov, **op. cit.**, p. 84.

(6) La popolarità del diavolo non solo nella letteratura russa ottocentesca ma anche in quella simbolista è testimoniata dal concorso per opere concernenti la figura infernale, bandito dalla rivista simbolista **Zolotoe runo** nel 1908. Sul demonismo russo quale tratto macroscopico della continuità tra cultura romantica e decadente v. C.G. De Michelis: **Le aporie del demonismo** in « Foganov le illusioni e i simboli », Bari, 1973, pp. 43-72.

(7) A. Gogol' **I giocatori** in « Tutto il teatro », Milano, 1952.

(8) M. Bachtin, **Particolarità di « genere » di composizione narrative « delle opere di Dostoevskij**, in « Dostoevskij », Torino, 1968.

(9) A. Kručënych, **Čert i račetvory**, in « Izbrannoe », München 1973, p. 113.

(10) Ibid. pp. 113-128.

(11) Ibid., p. 128.

(12) D. Burljuk, **Osvoboždenie slova** in « Manifesty i programmy russkich futuristov », op. cit., p. 18, in it. v. G. Kraiski, **op. cit.**, p. 109.

(13) V. Markov, **op. cit.**, p. 35.

(14) Per avere un'idea della diffusione e dell'influenza delle tradizioni apocrife sulla religiosità popolare degli slavi ortodossi, cfr. J. Matl, **Inferno e pene infernali nelle raffigurazioni popolari bulgare**, in « Ricerche Slavistiche », 1954, v. III, pp. 114-122.

(15) A proposito del diavolo e del gioco a carte cfr. Afanasev, **Antiche fiabe russe**, Einaudi (ad esempio « Il soldato disertore e il diavolo » e « Un soldato libera la principessa »). Per quanto riguarda il diavolo zoppo v. l'aneddoto scritto in Gogol', **op. cit.**, v. I, p. 128, v. II, p. 30.

(16) Burljuk sostiene, al contrario, che il poemetto sia stato sottratto da Kručënych a manoscritti di Chlebnikov (B. Livšic, **L'arciere dell'occhio e mezzo**, Bari 1968, p. 58-59). Lo stesso Chlebnikov in un formulario per il dizionario di S. Vengerov non fa riferimento a Kručënych quale coautore di **Gioco all'inferno**.

(17) A. Kručënych, **15 let russkogo futurisma**, Moskva, 1928, p. 24.

(18) V. Markov, **op. cit.**, p. 112. **nanizivanie** è in russo l'atto del infilare una perlina dopo l'altra.

Dante Ricci, Marina

Dante Ricci, Nudo adagiato

KRUČËNYCH

Archivio umano del futuro

di Giorgio KRAISKI

«Sbuffando la sua parte [Kručënych] si adatta con la sonorità di un verso della materialità del mondo».
(da La reazione di Wasserman **a cura di C. De Michelis, Bari 1970)**

«Espressione del vuoto interiore della bohème nata dall'intelligenza piccolo-borghese degenerata, che nutrì di sé le file del futurismo rivoluzionario».
(voce «Kručënych», V tomo dell'Enciclopedia letteraria dell'Accademia comunista 1930)

1930 - Kručënych espressione di una bohème «degenerata», non avrebbe più potuto versare, come gli era capitato durante la «prima serata dei creatori della parola» (1913), il caldo sul pubblico delle poltrone prospicienti il palcoscenico. Nel 1930 il poeta più anti-soc-realista dell'avanguardia futurista russa entrava nell'epoca di Stalin, dei piani quinquennali, delle repressioni e della 2ª guerra mondiale. Ne uscì barcollando, ma vivo, relegato nel più dimenticato dei dimenticatoi.

1961 - Mosca. Una casa di pietra scura quasi di fronte all'ufficio postale. Via Kirov, 21. C'era stato lì anche l'**atelier** di Rodčenko.

C'era lì, adesso, anche la tana, veramente tale, di un Kručënych settantacinquenne, ancora dimenticato da tutti, con l'eccezione di pochi bibliofili armati di pazienza e coraggio. Tra questi un paio di slavisti italiani. Ripostiglio segreto, colmo di carte segrete disseminate a pile, anzi a pilastri, da pavimento a soffitto. In equilibrio precario, dovuto alla sola pressione esercitata in alto e in basso. Un giaciglio-pagliericcio o sgangherato materassiccio, non ricordo bene, un pitale, una bottiglia di vodka semibevuta, questo lo ricordo bene; tutto per terra. Non saranno mancati, penso, a saltellare fra pareti e libri, spocle di notte, diavoli-pulci, ossessivi come i démoni usciti dalle righe di Gogol' e Dostoevskij e che popolano **Gioco all'inferno**. Un certo timore da parte mia, prima di affrontare l'impresa. «C'è molta roba, ma Kručënych è ormai partito, semifolle, ti sputa addosso, ti insulta, è pericoloso, e poi, magari, ti lascia con un pugno di mosche». La cucina - sala d'attesa. Sul fornello gas sempre acceso. Così non poteva dimenticarsi di spegnerlo, spiegava Kručënych. E, in quella cucina, vecchio, dagli occhi lacrimosi e un po' spenti, in un francese balbettante ma corretto, dimostrò alla mia accompagnatrice italiana la sua ammirazione per il bel sesso, ricorrendo a qualche residuo del linguaggio esplosivo dei tempi gloriosi. Le offrì anche una rosa dal bicchiere. Il, sul tavolo di cucina. Udite le mie richieste di carattere bibliografico, sparì nel suo bugigattolo privato. Voleva rimanere solo, ma dopo pochi istanti tornò in cucina e mi invitò a seguirlo. Entrai in quel ripostiglio parecchie altre volte negli anni successivi. Disordine indescrivibile, ma solo apparente. Ogni tanto, venni a saperlo più tardi, invitava nel suo «appartamento» qualche ragazzotto della semiclandestinità letteraria di Mosca, a fare lo spoglio di questo o quel mucchio di documenti. Gli mancavano ormai le forze per sollevare chili e chili di carta. Compenso per il ragazzotto: un autografo di Pasternak. — Kručënych ne aveva tanti — subito rivenduto a uno scrittore russo o magari a qualche turista americano. Solo apparente, il disordine, [dicevo]: dopo pochi minuti Kručënych mi protendeva il volumetto, l'opuscolo raro, qualche foglietto vergato a mano. Fu così che ottenni, quasi per caso, alcune pagine manoscritte di **Gioco all'inferno**. Compenso per Kručënych: denaro o libri d'arte. Mi confidò che quand'era a corto di quattrini, vendeva un po' di manoscritti o libri rari a un museo [quale non so]. Per pochi soldi. Slavisti e biblioteche gli devono molto. E' riuscito a salvare nel corso della sua non breve vita un autentico patrimonio culturale formando un contributo non indifferente alla conoscenza dell'arte russa degli anni venti nel resto del mondo.

Giorgio Kraiski

Michele De Meo, Autoritratto

LE APERTURE "RAGGISTE„ di Michele DE MEO

di Franco MIELE

Michele De Meo. Centauri

Diverse sono le componenti culturali che possiamo reperire nella pittura di Michele De Meo. Del resto l'artista ha alle spalle un lungo e maturato « tirocinio », che gli ha consentito di muoversi nelle tematiche più varie con una rara padronanza dei mezzi espressivi, dall'olio all'affresco, dalla tempera alle tecniche della grafica.

Già nei primi lavori di anni ormai lontani si avverte tuttavia l'esigenza di « compere » l'involucro per così dire accademico o veristico, e giungere ad una più libera impaginazione delle forme.

Si può dire che attorno agli anni sessanta Michele De Meo cominci ad affermarsi con univoche e del tutto personali « articolazioni » linguistiche, che via via prendono quota in una pittura ricca di vibrazioni materiche e soprattutto contraddistinta da ampie sequenze e ripartizioni zonali. Se la « lezione » cubista nella squadratura per piani sollecita

l'artista a scelte più impegnative, è soprattutto la dinamica del futurismo che attrae la sua attenzione. Il risultato è ben presto raggiunto in una serie di composizioni che esaltano le « forme in movimento » prese a prestito dal ritmo tumultuoso della vita moderna.

La prerogativa di Michele De Meo è tuttavia quella di non soffermarsi in una passiva accettazione dell'insegnamento di Balla o di Boccioni. Infatti con raro estro inventivo approfondisce studi e ricerche sulle rifrazioni luministiche, imprimendo singolari ritmi, a volte lineari a volte curvilinei, al suo pennellare rapido e immediato. L'immagine viene di conseguenza « riproposta » in un'apparente dissoluzione dei contenuti figurativi, mentre al contrario si sottolineano le strutture della rappresentazione attraverso un giuoco spregiudi-

Michele De Meo. Cavalli

cato, e pur quanto mai oggetto di controllo, di fasce e striature luminose.

Senza dubbio nel suo « fare-pensare » l'artista fa sue le ipotesi di lavoro del vorticismo anglo-americano e le ultime esperienze dell'avanguardia gestaltica. Ma, a nostro giudizio, Michele De Meo, per la sentita esigenza di non perdere mai il contatto con il mondo umano delle cose, rinnova sotto una prospettiva più attuale le scoperte già delineate attorno agli anni quindici nella Russia pre-rivoluzionaria da Natalja Goncharova e Mikhail Larionov.

« Raggista » può quindi definirsi questa sua attuale fase di intensa creatività, proprio in quanto la pittura di De Meo si caratterizza per una serie di « raggi » che si espandono nello spazio cromatico in una successione all'infinito, senza soluzione di continuità.

L'artista, che ha viaggiato in diversi paesi d'Europa ed esposto in numerose e qualificate rassegne, si presenta ora con un volto tutto suo, muovendosi con entusiastico slancio su una movimentata piattaforma creativa. Le sue composizioni così ricche di « fughe » coloristiche, di sequenze timbriche, di accese scansioni, ci trasferiscono in una dimensione irreale, ove i pensieri, i sentimenti, gli stati d'animo hanno una rilevanza maggiore della fredda descrizione esteriore, proprio in quanto si profilano come « aperture » in un orizzonte esistenziale, ove il raggio della luce è fonte primigenia di ogni battito di vita.

Franco Miele

SOLO CHI SI ABBONA
è sicuro di non perdere le
CARTE SEGRETE

Michele De Meo. Riflessioni di luce

Leviathan, 1974 (Festival di Spoleto) La battaglia

Una discussione aperta su

IL MNEMODRAMMA

di Alessandro FERSEN

La tecnica psico-scenica dell'attore, le procedure e le pratiche, le finalità, analogie e differenze con lo psicodramma, i rapporti con la psicoanalisi, la critica del teatro puro e l'orizzonte culturale... insomma, una rapertura di discorso

---

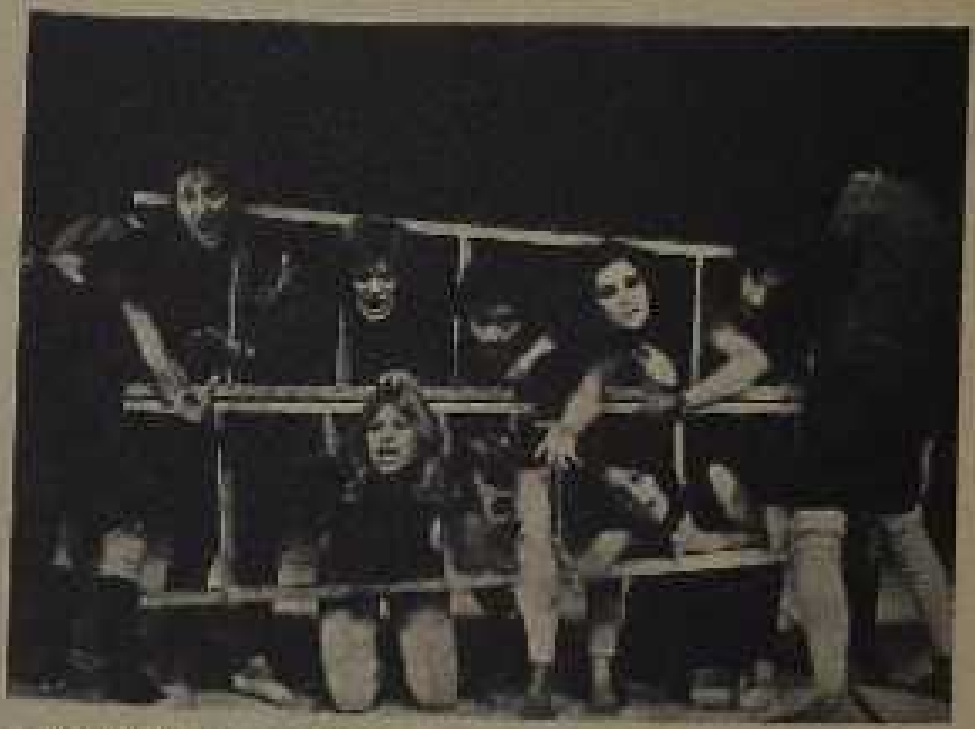
Uomo di teatro nell'accezione più globale Alessandro Fersen è divenuto, del fenomeno drammatico, per offerta e costante passione e per altrettanto teso rigore di conoscenza (cfr. dei suoi primissimi studi filosofici), uno fra gli sperimentatori europei più sottili e inquietanti.

In queste pagine che raccolgono un momento particolarmente cruciale e problematico della sua ricerca, l'immedesimazione totale nel "gioco" scenico e la controllata riflessione desunta dalle scienze umane (antropologia e psicoanalisi) raggiungono un equilibrio singolare e delimitano lo spazio di un affascinante "mistero", zona intermedia tra l'interiorità soggettiva e l'esteriorità oggettiva, luogo di mediazione tra

il percepire e il concepire, scena dove si agisce la dimensione ludica nella sua più illimitata estensione (del teatro, del rito, d'ogni possibile variante che di questo gioco la cultura possa offrire).

Più considerazioni si potrebbero far ruotare come fulcro attorno al lume concentrico che Fersen stringe e profondamente indaga. Le assuefazioni culturali (omittato senz'altro gli "oggetti transizionali" di Winnicott) e transculturali, fruirebbero incessanti, trasmutate e bruciate in una rivista e dilatata corrente: possibilità provata per ciascuno di noi del proprio "sentimodramma", appunto!

F.M.F.



Leviathan, 1974 (Festival di Spoleto). La pelgione

Anche a Fersen si impone a un certo punto la parola "revoviscenza", ed è significativo la censura che sempone la reticenza in Stanislavski e la «perelivenie». Non per questo lo studio dello "studio" di Fersen è meno interessante. Si vuol dire soltanto che sarebbe utile l'apertura di un dibattito. Non si può essere facilmente d'accordo sulle "revoviscenze", di qualsiasi tipo e provenienza culturale, ideolo-

gica, filosofica etc. Come ai tempi di Stanislavski, molte e severe furono le obiezioni alle metafisiche delle sollecitazioni ipnotiche, della reinvenzione dei ricordi, del "monodramma" di Evreinov, del sentimento attorico da eccitare con le pratiche di concentrazione e decentramento, le "idee-note", l'oggettività rivelatrice, il "profondo" oggettivizzato, etc. Tra percettivismo e rivivificazione e predisavvenire e rappresentazione, gli interessi ideologici sono molti e non praticati se non impraticabili. La "piccola verità" (o prudenza) di quelle teorizzazioni "naturalistiche" e anticonvenzionali portò poi allo pseudo-realismo del teatro stalin-zdanoviano etc. Stimolanti primolevismi e monicizzazione psicologica del "sentimento attorico" nonchè teatralizzazione inconscia, sono certo più che discutibili (cioè da discutere politicamente) oggi che la psicanalisi e l'antipsichiatria, l'erboristeria e l'antistituzionalismo, come ogni altra ricerca (pratica e teorica) sulla psiche, lo spirito e lo pneuma, spalancano dimensioni profondissime alla "nuova antropologia" o parantropologia e metantropologia, contro ogni falso e tardo neo-umanisticismo. Ma l'ipotesi che il dibattito seguì altre traiettorie suggerisce di avanzare almeno la minima dose del dubbio metodico anche sulle vecchie e nuove "rivisitazioni"...

C. S.

Il « mnemodramma » costituisce il più rilevante traguardo raggiunto dalle ricerche sull'attore condotte per anni nello Studio da me diretto in Roma. Come tecnica teatrale, suggerisce interessanti connessioni con le tecniche estatiche delle società primitive e alcune considerazioni sulle possibilità di *trance* volontaria nell'uomo occidentale.

I primi esperimenti di mnemodramma (denominato inizialmente con la formula di « rapporto emotivo con attrezzo ») risalgono al 1958 circa: perfezionati consentono, ormai,

---

(*) Sul piano della documentazione, il « mnemodramma » non è stato fino ad oggi presentato che in brevi esposizioni e articoli in Italia e all'estero ed in un corso illustrativo tenuto all'« Université du Théâtre des Nations » nel 1962.

Cfr. in particolare: A. Farsen, « Tecniche per l'attore » (Sipario, ottobre 1962); M. Marcland, « A la recherche du comédien » (Théâtre, luglio 1962); G. Padovani, « Dibattito sulla teatroterapia » (Estratto da « Atti del Convegno dei Direttori degli Ospedali Psichiatrici, tenuto a Rieti nel 1960).

di trarre conclusioni statistiche sulla sua configurazione strutturale, sull'ampia tipologia delle sue manifestazioni, sui riflessi che ne conseguono sulla psiche privata e nel lavoro scenico dell'attore.

la « tecnica psico-scenica dell'attore »

Il mnemodramma rientra nell'ambito della « tecnica psico-scenica dell'attore », un metodo di formazione e di approfondimento teatrale che comporta due anni di lavoro da parte dell'attore, ma resta a disposizione del professionista per un periodico allenamento interiore e un proficuo ritorno alle radici della vocazione teatrale. La « tenica psico-scenica dell'attore » è strumento diretto al recupero del nucleo fondamentale della vita scenica; sviluppa nell'attore la capacità di attingere alla propria personalità profonda e contemporaneamente l'attitudine nativa, ma generalmente distorta, a « diventare un altro » sulla scena; costituisce anche un antidoto contro i condizionamenti della vita associata, contro le standardizzazioni della recitazione, contro gli automatismi del mestiere.

Il lavoro si sviluppa secondo due direttrici: *le tecniche dell'abbandono e le tecniche del controllo*. Il principio-base cui esse si richiamano può essere così formulato: non esiste recitazione creativa se non dove l'attore sia in grado di realizzare un profondo, totale « abbandono » al proprio « io » profondo, al di là di qualsiasi schematizzazione e programmazione periferica; d'altra parte non esiste la possibilità di una concreta prestazione scenica, se quell'abbandono non viene « controllato » nel suo evolversi da una coscienza vigile ed appartata, che, pur indirizzandolo nell'alveo dello spettacolo, non interferisca nella sua intensità.

Le due direttrici dell'abbandono e del controllo si muovono dunque parallelamente e l'equilibrio dinamico che s'instaura fra di esse è garante dell'avverarsi di un autentico evento scenico.

definizione e base dottrinaria

Il mnemodramma è — almeno in partenza — un « dramma della memoria »: cioè, l'attualizzazione in forma drammatico-onirica di un evento o trauma che emerge dall'inconscio del protagonista e si esprime « scenicamente ». In realtà, il termine non esaurisce la varietà di contenuti e di forme che il mnemodramma può assumere a meno di non considerare quella « memoria » in senso lato, come una matrice inconscia in cui è genericamente racchiusa la personalità individuale.

Sul piano della sperimentazione, il mnemodramma è scaturito da un tipo di esercizio che costituisce un grado avanzato nelle « teniche dell'abbandono » il « rapporto emotivo con attrezzo ». L'attore manipola un qualsiasi oggetto della vita quotidiana che gli viene proposto dallo sperimentatore e, immedesimato in un particolare stato d'animo, si serve inconsciamente dell'attrezzo come di un veicolo di espressione « significante » del suo particolare stato d'animo: ne risulta una specie di « scrittura scenica » che può essere decifrata fin nelle minime sfumature dal gruppo di spettatori-attori che assistono all'esercizio. Nella pratica metodica del « rapporto emotivo con attrezzo » si è potuto spesso constatare che l'attore, entrato in profondo contatto con l'elemento catalizzatore costituito dall'oggetto, attingeva stati di coscienza molto profondi. L'esercizio alle sue estreme conseguenze diviene il vero e proprio mnemodramma.

La ricerca di laboratorio è stata affiancata da uno studio antropologico sulle tecniche sciamaniche di *trance* volontaria; l'impiego di particolari attrezzi rituali con cui lo sciamano stabilisce un particolare rapporto percettivo (fissazione di un punto luminoso, percussione ritmica di un tamburo), ha suggerito la possibilità di un analogo rapporto fra attore e « attrezzo » capace di scatenare un tipo di *trance*, che fosse accessibile all'uomo moderno.

Così lo studio comparato dell'antropologia e l'impegno di laboratorio sono confluiti nella attuazione e nella formulazione dottrinaria del mnemodramma.

procedura e funzionamento

L'attore, seduto a un tavolino vuoto, in un ambiente neutro e scuro, viene isolato in un cono di luce. L'unico riflettore che, alle sue spalle, illumina il volto, le mani, la superficie del tavolo, viene spento e l'attore è invitato a rilassarsi al massimo eliminando pensieri e sensazioni, in uno stato di passività assoluta. Al buio viene posto sul tavolo davanti a lui un oggetto della vita comune: uno specchietto, una spilla, un anello, una collana, una biro, un ciondolo da orologio, una chiave ecc. In capo a un minuto il riflettore viene riacceso. L'attore deve anzitutto ritrovare l'oggetto ad occhi chiusi, deve manipolarlo onde sollecitare il proprio tatto, quindi guardarlo continuando la manipolazione. Non esiste un limite di tempo determinato: il mnemodramma può scattare subito oppure il periodo di silenzio e di rapporto fra l'attore e l'attrezzo può prolungarsi. Alcuni sintomi esteriori indicano la discesa dello stato di coscienza dell'attore al livello di quello che sarà il suo mnemodramma: un totale abbandono dei suoi muscoli facciali, la bocca semi-aperta per il rilassamento della mascella, una fissità dello sguardo trasformano la sua abituale espressione facciale conferendole un aspetto d'immobilità stuporosa. Il ritmo della respirazione si accelera a tratti, la bocca s'inaridisce fino a costringerlo ad un ricorrente conato di salivazione.

Il rapporto con l'attrezzo può assumere le più svariate forme: esso viene stretto convulsamente o carezzato o allontanato agli orli del tavolo o addirittura scagliato via violentemente. Normalmente, dopo avere svolto la sua azione sollecitatrice, l'attrezzo viene abbandonato e dimenticato. Nel frattempo le labbra si muovono, cominciano emissioni vocali

generalmente indistinte, segue la formulazione di una o più parole, difficoltosa e spesso ripetuta in stato di ansia con quel tipo di iterazione che caratterizza il parlare in sogno. Oppure il rapporto con l'attrezzo provoca lacrime o riso o pianto dirotto o altre reazioni emotive. Quando il mnemodramma assume la sua forma compiuta, esso si manifesta in monologo o in un dialogo con qualcuno che l'attore « vede » e di cui « sente » le risposte. Il dialogo può essere inframmezzato da pianti, risa, urla, azioni veementi o lievissime di varia natura: l'attore oscilla all'indietro sulla sedia, abbandona il tavolo, lo scaraventa contro la parete, si getta pesantemente per terra, insegue in punta di piedi una visione. Gli attori presenti assistono in uno stato di forte tensione partecipatrice, spesso di angoscia contagiosa, alla vicenda attualizzata dal loro compagno: essi ascoltano e comprendono dalle sue parole, quando queste sono formulate con sufficiente chiarezza, l'evento che egli sta ricreando.

In questa fase, il protagonista del mnemodramma agisce, parla e pensa in uno stato di incoscienza, che ha caratteri onirici e che può essere considerata una vera e propria *transe*. Il mnemodramma raggiunge quindi il suo acme, un parossismo d'intensità spesso difficilmente sopportabile per chi assiste oppure sconcertante per il livello di coscienza estatica che esso rivela. Poi la sua parabola si avvia verso la conclusione: la tensione diminuisce o crolla improvvisamente. Ad essa succede un completo rilassamento psichico e muscolare che spesso si trasforma in un breve sonno ristoratore. La respirazione, tornata ad un ritmo regolare, rivela che egli è rientrato nella sua normalità. Le luci vengono riaccese: l'attore riemerge alla coscienza. Adesso è in preda a una stanchezza totale, vacilla e si tiene a malapena in piedi, è percorso da brividi di freddo per l'ingente quantità di energia spesa nel suo « viaggio ». Può venire riparato da un paravento alla vista dei presenti, per attutire lo choc del ritorno

in sé e per non esporre allo sguardo altrui lo stato di stordimento o di residua emozione in cui versa.

Questo stato di prostrazione fisica si protrae per alcune ore, spesso per tutta la notte successiva, in cui tuttavia egli fruisce di un sonno eccezionalmente riposante e prolungato. Nel giorno seguente — talvolta anche prima — subentra in lui uno stato di potenziamento della personalità, di felicità profonda, di senso di libertà, di dilatazione dell'io in dimensioni assolutamente inconsuete. Questi straordinari effetti benefici del mnemodramma, statisticamente confermati, soffrono eccezioni, dovute prevalentemente al fatto che l'attore non è riuscito a giungere all'espressione nel corso dell'esperimento (causa un'azione frenante esercitata sull'abbandono e dovuta a inibizioni psichiche o ad eccessivo autocontrollo mentale).

pratica di mnemodramma

Per gli allievi dello Studio la prova del mnemodramma è volontaria: sia per il coraggio che richiede una discesa nel profondo, non tutelata da alcuna difesa mentale e razionale, sia per le remore di carattere morale e psicologico dinanzi alle « confessioni » che il mnemodramma può strappare al soggetto in stato di trance. Molti attori indugiano mesi o anni prima di affrontare l'esperimento, altri vi rinunciano. Anche in questo il mnemodramma ricorda il « viaggio » sciamanico: i vecchi sciamani disistimano spesso i giovani, che non hanno più il coraggio di certe ascensioni e discensioni estatiche, descritte in dimensioni leggendarie da questi curiosi « laudatores temporis acti ».

A chi assiste a un mnemodramma le sofferenze del protagonista appaiono insostenibili: il pubblico dei partecipanti ne è letteralmente sconvolto e c'è chi non resiste e, preso dal panico, fugge dall'aula in cui si svolge l'esperimento. D'altra parte, il mnemodramma presenta sempre incognite, in quanto non è possibile prevedere quali nodi psichici esso po-

trà incontrare sul suo cammino: per questa ragione l'esperimento, di regola volontario, può venire vietato a certi attori che pure sono desiderosi di cimentarvisi: si tratta di elementi nella cui personalità c'è il sospetto di una componente psicotica, che rischierebbe di far deviare il mnemodramma verso manifestazioni patologiche. Solo una lunga esperienza in materia di mnemodramma può conferire la responsabilità di presiedervi: essa richiede, inoltre, all'iniziatore grande padronanza e saldezza.

Il mnemodramma, di regola, non deve essere mai interrotto, per quanto violente siano le sue manifestazioni. Tuttavia esistono casi rari, in cui l'interruzione si rende necessaria a giudizio dell'iniziatore: essa provocherà sempre un forte choc nel soggetto, ma eviterà conseguenze peggiori. L'interruzione diventa obbligatoria quando il soggetto effettua movimenti che possono pregiudicare la sua incolumità fisica (cadute pericolose o ferimenti inavvertiti) o quando egli rischia un brusco risveglio a contatto di un elemento esterno (pietre, tavolo, porta) ed estraneo all'ambito in cui si svolge la sua esperienza mnemodrammatica.

Il mnemodramma costituisce, come già detto, la punta estrema delle « tecniche dell'abbandono » e, come tale, presuppone di regola un lungo tirocinio di immedesimazioni basato sulla gradualità degli esercizi e sulla progressiva interiorizzazione dell'esperienza: allo Studio esso viene affrontato solamente nel secondo anno del corso di « tecnica psicoscenica ». Inoltre, dopo un anno di lavoro in comune, la classe degli allievi si è costituita in « gruppo » (a sua volta il mnemodramma contribuisce a ritsaldarne i legami e talvolta a istituirli): in una tale comunità di fatto l'approccio al mnemodramma diventa più agevole, anche nel suo aspetto rituale di « confessione pubblica dei peccati ».

Tuttavia, è, a rigore, possibile ottenere il « mnemodramma », da soggetti particolarmente predisposti, anche in tempi più brevi. A Parigi, in occasione del corso illustrativo

di otto giorni tenuto alla Università del « Théâtre des Nations », dovendo dare una dimostrazione complessiva della « tecnica psico-scenica », ho cominciato fin dal primo giorno un segreto lavoro di selezione fra i 120 borsisti presenti, una quarantina dei quali si era offerta per sperimentare i vari esercizi; alla fine del settimo giorno avevo isolato fra essi tre attori, un'argentino, una statunitense, una francese, coi quali nell'ottavo giorno ho tentato il mnemodramma. L'argentino non è riuscito a esprimersi in alcun modo, per quanto apparisse travagliato da forti tensioni emotive e si è allontanato in preda a forte disagio psichico. La statunitense, dopo aver manipolato una cintura dorata con apparente soddisfazione, è scoppiata in un pianto dirotto ed è fuggita senza spiegazioni. La francese, ultima, ha raggiunto lo stato di mnemodramma e fra scoppi di pianto e di riso ha attualizzato una vicenda svoltasi in Provenza, realizzando un mnemodramma in piena regola e riscuotendone tutte le sensazioni esaltanti e benefiche.

In quell'occasione, fra l'uditorio sconvolto ci furono proteste. Un'attrice francese prese la parola per rivolgermi una accusa pesante: « Come si permette di esporre una persona a tali sofferenze in pubblico? E' un lavoro di vera e propria macelleria ». L'accusa, che ricorre frequentemente, è quella di una specie di gusto sadico da cui sarebbe animato l'iniziatore del mnemodramma. In realtà, lo spettatore non è in grado di rendersi conto del complesso miscuglio di sofferenza fisico-morale e di esaltazione vitale (per non usare il termine di « felicità » esistenziale) che si realizza nel mnemodramma. Lo spettatore non recepisce del mnemodramma che la sua scoria esterna, l'apparenza periferica, caratterizzata da tensioni intimane e da esplosioni parossistiche, ma non è in grado di coglierne le intime componenti di gioia quasi fisica e di passione dell'autoconoscenza. La verifica di questo stato di cose è data dal fatto che, generalmente (esistono eccezioni), chi ha sperimentato il mnemodramma desi-

dera ripetere periodicamente l'esperimento: vinti i primi timori, lo anima ormai la curiosità per un viaggio nelle zone sconosciute della propria personalità e il bisogno di risentire ancora quelle intensità emotive che non si sono dunque risolte in pura e semplice negatività. L'allenamento al mnemodramma, d'altra parte, rende la trance più agevole e permette di attingere livelli sempre più profondi di coscienza: credo sia questa una caratteristica di tutte le forme di estasi (invasamento sacro, viaggio sciamanico, estasi religiosa ecc.).

finalità teatrali

Il primo effetto del mnemodramma è quello di aprire un canale fra l'espressione scenica dell'attore ed il suo Io profondo; esso coopera a una vita teatrale che attinge linfe dalla personalità nascosta dell'attore, lo mette in contatto con le sue esperienze dimenticate e costituisce un atto di autoconoscenza, spesso rivelatore di tendenze e possibilità insospettate.

In secondo luogo, il mnemodramma, quando assume la forma del monologo o del dialogo, si esprime in un linguaggio viscerale che scaturisce al di sotto delle convenzioni recitative e delle assuefazioni del mestiere: l'attore scopre un suo modo di recitare, di piangere, di ridere che può recuperare eliminando tutti gli stereotipi recitativi cui fa inconsapevolmente ricorso. A questo scopo, quando il mnemodramma diventa intellegibile, esso viene registrato mediante un microfono posto davanti all'attore il quale si trova così in possesso di un « documento » sul proprio inconscio, di una specie di ritratto profondo della propria personalità che può utilizzare nel lavoro professionale.

Certamente, il mnemodramma non si presta ad alcuna utilizzazione immediata sul palcoscenico, sia per la sua natura incontrollata sia per la sua espressione solitaria che non mette l'attore in rapporto conflittuale o simpatico con un partner. Bisogna tuttavia convincersi che anche la disci-

plina scenica richiede all'attore di allenare in continuazione non solo i suoi mezzi fisici (la voce e il corpo), ma anche i suoi strumenti psichici (la disponibilità all'immedesimazione autentica ed il contatto con la propria vita profonda).

Infine, il mnemodramma offre all'attore una dimensione umana e artistica nuova che conferisce al suo lavoro profonda dignità, costituisce una spinta alla ricerca della sua originalità espressiva e lo rende consapevole che il suo lavoro, lungi dall'essere una « routine » puramente mimetica, può comportare profonde e decisive esperienze di vita.

mnemodramma e psicoanalisi

Non solo il « mnemodramma », ma tutta la « tecnica psico-scenica dell'attore » è stata, volta a volta, accusata, lodata o semplicemente definita come un'applicazione — debita o indebita — della psicoanalisi alla recitazione. Per quanto mi riguarda devo dire che le fonti del mio lavoro di ricerca sono piuttosto antropologiche che non psicoanalitiche.

Che il mnemodramma comporti una specie di sdoppiamento della personalità, che elementi di dissociazione dell'io affiorino nella sua espressione e che a tali predisposizioni esso faccia ricorso, è cosa indubbia. E se ne potrebbe trarre facilmente l'illazione che l'attore venga considerato — in una tale impostazione — come un malato e che, più in generale, la vita teatrale venga così inquadrata in schemi che le sono totalmente estranei. Sarebbe questa, a mio avviso, una critica ispirata a un'immagine culturalmente datata dell'attore, che vuole circoscriverne la personalità e l'attività in una specie di perbenismo estetizzante. Vengono, in tale immagine, totalmente obliterate le origini psichiche della vocazione teatrale, i rapporti basilari fra l'attore-uomo e l'attore-personaggio, mentre il gioco scenico resta genericamente assimilato a un fatto puramente mimetico, senza implicazioni personali.

La realtà sta completamente in un'altra sede. Tuttavia, ogni epoca si vale degli strumenti culturali che ha a sua disposizione e che le servono per interpretare la realtà circostante. Il teatro, la personalità dell'attore, l'evento scenico sono stati inquadrati da ogni cultura in concezioni corrispondenti agli stromenti culturali del tempo: i Greci parlavano di *invasamento sacro* e di *catarsi*, il Medio Evo ha considerato a lungo il teatro come opera diabolica. Sul piano religioso la « confessione » e l'esorcismo avevano un effetto catartico ed anticipavano il trattamento psicoanalitico.

Se dunque la psicoanalisi e l'antropologia offrono allo sperimentatore e al teorico nuovi mezzi di approfondimento culturale e una nuova terminologia, che permette un approccio moderno a fatti antichi, è non solo lecito ma obbligatorio servirsene.

L'impiego di una terminologia psicoanalitica prescinde quindi nettamente da interpretazioni psicopatologiche.

Direi anzi che il coraggio di queste esperienze ai limiti del normale, il coraggio della vocazione scenica non ridotta al solo nuotare o all'unico compito d'interpretare il testo drammatico, sia il maggior titolo di onore per un autentico attore teatrale.

mnemodramma e psicodramma

Poiché il mnemodramma è anche messo in relazione o confuso con lo « psicodramma » di Moreno, ritengo opportuno un sommario confronto fra le due tecniche.

Lo « psicodramma » è un metodo di cura psichiatrica di gruppo e consiste in una teatralizzazione, accuratamente predisposta, dei conflitti e dei traumi del paziente. Nella « rappresentazione » psicodrammatica il paziente rappresenta se stesso, mentre altri pazienti (i cosiddetti « ego ausiliari ») prescelti e debitamente istruiti impersonano, in qualità di partners, le figure familiari o extra-familiari che sono collegate alla sua nevrosi: il padre, la madre, i fratelli, gli amici,

la moglie, l'amante ecc. Nel corso dello spettacolo il protagonista ha modo di esplicitare le sue cariche nevrotiche e di riconoscere, viste all'esterno, le cause profonde del suo stato patologico: la presenza del terapista, la partecipazione del « gruppo » che assiste e giudica, le reazioni « obiettive » dei partners favoriscono un ridimensionamento psichico del paziente e un riadattamento all'ambiente familiare e sociale in cui è maturata la situazione patologica.

Nel corso delle « improvvisazioni parlate », che costituiscono un capitolo della tecnica psico-scenica dello Studio, lo psicodramma è stato sperimentato nelle sue implicazioni strettamente teatrali. I risultati sono stati assai convincenti: l'immedesimazione in vicende che coinvolgevano profondamente i « protagonisti » ha stimolato inventività e impegno emotivo dei partecipanti, con forte efficacia scenica. Dal punto di vista teatrale la debolezza di una tale impostazione dell' « improvvisazione parlata » sta nel fatto che, nel corso del dialogo, l'immagine degli assenti coinvolti nella situazione — padre, madre, fratelli, amici, amiche ecc. — non aderisce sempre all'immagine reale nota al protagonista: sicché le reazioni del partner non corrispondono spesso alle sue aspettative e alle sue esigenze. Il protagonista resta allora fuorviato, tenta eventualmente di ricondurre la situazione nei suoi veri binari, ma di rado il partner riesce a conformarsi a queste sollecitazioni.

Tuttavia, la fondamentale differenza fra mnemodramma e psicodramma sta altrove. Lo psicodramma, pur provocando violente reazioni e scatenando forti intensità emotive si svolge di regola su un piano di consapevolezza e in un contesto controllato dalla presenza oggettiva dei partners. Il mnemodramma scende a livelli infinitamente profondi dell'io.

Moreno afferma che la presenza attiva e critica dei partners costituisce un utile argine al solipsismo patologico del paziente, che rischierebbe di accentuarne le crisi pato-

 logiche.

L'elemento di differenziazione fra le due tecniche è dunque costituito dalla loro diversa finalità. Lo psicodramma è un metodo di cura che tende a reinserire il malato in una realtà che egli rifiuta. Il mnemodramma è una tecnica di auto-conoscenza teatrale che non è disturbata da preoccupazioni terapeutiche ed affronta coraggiosamente gli abissi dell'io traendone un sicuro arricchimento esistenziale e culturale.

Avanzerei alcune riserve sui timori di Moreno circa una discesa incontrollata nell'inconscio: nel mnemodramma questo tuffo, lungi dal costituire un elemento disgregatore, ha riflessi salutari e fortificanti sulla personalità. Nel corso della *trance mnemodrammatica* tutte le facoltà creative più profonde vengono destate e portate al massimo rendimento: al punto che l'assenza di partners (del cui apporto si vale invece lo psicodramma) viene vantaggiosamente colmata dalla loro evocazione: puri fantasmi teatrali, essi non sono meno veri, anzi tremendamente viventi nell'ambito della rivendicazione onirica dell'attore.

il mnemodramma e la « critica del teatro puro »

Il mnemodramma e le altre « tecniche psico-sceniche » elaborate nello Studio sono discipline teatrali destinate direttamente o indirettamente al palcoscenico: ma, accanto alla loro funzione pratica, valgono come preziosi strumenti di conoscenza nei confronti della vita teatrale e della sua genesi nell'interiorità umana.

Se le mie letture antropologiche e filologiche si sono appuntate sulle origini del teatro, le sperimentazioni di laboratorio mi hanno permesso d'indagare direttamente sull'insorgere dell'evento scenico nell'individuo e nel gruppo. In particolare il mnemodramma ha avuto un peso determinante in alcune delle mie ipotesi-pilastro: mi riferisco al rapporto fra rito e teatro, all'essenza del linguaggio scenico, al « silenzio rituale », alla qualità « giocosa » e anti-utilitaria dell'evento.

Livelli di coscienza nel rito e nel teatro. La tesi di una fondamentale identità fra rito e teatro, in opposizione alle fittizie distinzioni fra fede rituale e finzione scenica, ha un fondamento concreto nel mnemodramma: la « retrocoscienza » che accompagna fino a livelli profondi l'avverarsi del mnemodramma convalida la sussistenza di un sottile controllo accanto al profondo abbandono della trance. Pur travolto nel vortice degli accadimenti inconsci, l'attore, tornato in sé, conserva una memoria vivida, anche se frammentaria, dell'accaduto, e ne trae motivo di profonde riflessioni e scoperte sulla sua personalità segreta. Solo quando la trance raggiunge il limite estremo dell'incoscienza totale, il protagonista rientrerà senza memoria dell'accaduto: ma in questo caso siamo al di qua del teatro come del rito, che, ambedue, presuppongono uno svolgimento preordinato e subordinato a un controllo. I vari livelli di coscienza che si verificano nel mnemodramma spiegano anche l'eventuale affievolimento dell'immedesimazione in sede di « profanazione » rituale: nel corso di uno spettacolo teatrale l'attenzione dell'attore e dello spettatore trascorre su una tastiera di stati interiori che fluttua fra un'immedesimazione profonda ed un controllo spinto fino ai margini del puro mestiere e di una prestazione esclusivamente formale.

Resta così convalidata l'impossibilità di una schematizzazione che, nell'evento scenico, scinda nettamente la fede dalla simulazione e dal controllo mentale.

Il linguaggio teatrale. Il carattere allusivo e simbolico dell'espressione scenica trova un'impressionante conferma nell'azione trasfiguratrice del mnemodramma: l'attrezzo, con il quale l'attore stabilisce un profondo rapporto emozionale, si trasfigura, sotto i suoi stessi occhi, in « qualche cosa d'altro ». Con la efficacia propria dei simboli rituali primitivi l'attrezzo, questo moderno veicolo di trance, immette l'attore in una dimensione « estatica », in cui gli scorci operati nelle categorie del tempo e dello spazio, le metamorfosi oniriche di un

Le diavolerie, 1972: Aggressione diabolica

personaggio in un altro, di un ambiente in un altro o addirittura di un episodio in un altro, permettono di localizzare l'origine del mnemodramma nella matrice del mito e del corrispondente comportamento rituale.

Il "silenzio rituale". C'è, nell'avvio del mnemodramma e nel suo successivo svolgimento, qualche cosa che ricorda la *myesis* misterica: quell'abbandono profondo che corrisponde all'eleusino « chiudere gli occhi e le orecchie » e prepara alla discesa nelle tenebre dell'io. Le manifestazioni successive del mnemodramma — voci, gesti, azioni, monologhi, dialoghi — non sono che i « segnali » di un evento inesprimibile, *arrheton*, che si consuma a grande profondità nell'interiorità dell'attore. Questi riconosce regolarmente l'impossibilità di esprimere compiutamente quanto gli è accaduto nel corso della sua trance: la quale si svolge dunque a un livello

cui non si estende l'espressione concettuale. L'« alterazione » dell'io che si opera in lui è il segno di uno sdoppiamento della personalità e dell'instaurazione di un « io » diverso, non soggetto alla logica della vita quotidiana. Il fatto che — malgrado la presenza di spettatori — non si pongano mai problemi di pudore o nascano disagi psicologici per la qualità di « confessione pubblica » che il mnemodramma ha assunto, è una riprova della trasfigurazione dei dati personali e della sostanziale incomunicabilità dell'evento sperimentato.

L'Uomo Ludens. Lo stato di trance, proprio del mnemodramma, sottrae l'individuo in questa profonda esperienza esistenziale agli schemi dell'utile. Come per gli eroi tragici, anche per l'attore l'esperienza del mnemodramma è una esperienza di angoscia e di morte: una condizione provvisoria di negatività che esclude qualsiasi pur lontano tornaconto psichico. L'azione devastante del mnemodramma può essere assimilata agli stati di annientamento tipici di tutti i rituali di iniziazione misterica: mentre la successiva ricchezza e dilatazione della personalità segnano la rinascita a una nuova e potenziata esistenza. Anche nel mnemodramma si instaura dunque, a suo modo, lo schema fondamentale di passione-morte-resurrezione tipico dei riti primitivi ed insito nei canoni del triangolo rituale. Nel mnemodramma, la partecipazione creatrice del gruppo è forse discutibile, certamente indiretta (anche se risentita come indispensabile): ma nell'insorgere della vocazione sciamanica, cui s'ispira specificamente il mnemodramma, la stessa procedura interiore si svolge spesso nel corso di un'esperienza solitaria di carattere onirico.

Avviene talvolta che l'attore affronti il mnemodramma perché tormentato da qualche affanno personale che egli spera così di alleviare: malgrado questa sua determinazione, il rapporto emotivo con l'attrezzo scatena in lui una serie di reazioni completamente diverse e inattese che lo aggrediscono

con una violenza irresistibile, nullificando l'intenzione (utilitaria) che lo aveva mosso ad intraprendere l'esperimento.

Nella misura in cui il mnemodramma costituisce la *revivicenza moderna* (e modernizzata) di antichi comportamenti rituali, il mnemodramma attesta dunque la fondamentale « giocosità » del rito teatrale.

orizzonte culturale del rito e del mnemodramma

Un confronto fra le tecniche estatiche primitive e la tecnica del mnemodramma rivela un elemento di diversificazione che sembra contraddire il parallelismo ipotizzato fra la trance del primitivo e la trance propria del mnemodramma.

Nel rito arcaico si opera l'immedesimazione in un'Entità « altra », patrimonio mitico comune a tutto il gruppo partecipante, il quale realizza, mediante questa identificazione, una comunione collettiva fra i membri della comunità. Esiste qui un orizzonte culturale comune, nel cui ambito si adempie l'evento rituale. Nel mnemodramma, l'attore affronta in solitudine suoi tempi particolari che non possono coinvolgere, se non su un piano emozionale, il gruppo presente.

Un problema di « contenuti » differenzia dunque le due manifestazioni « estatiche »: un contenuto precedentemente noto e fideisticamente condiviso da una comunità, alla cui attualizzazione è destinato il rito (il discorso si svolge sempre sul piano del *Weltbild* centrale di una determinata cultura), e un contenuto ignoto e strettamente privato che prorompe nel mnemodramma.

Diversi sono anche gli orizzonti in cui si svolge un rito primitivo e in cui opera un mnemodramma. L'orizzonte culturale di una società primitiva ha una sua omogeneità e compattezza cui fa riscontro la sostanziale indifferenziazione psico-sociale dei suoi membri. Il contesto mitico, in cui il rito si adempie, congloba in sé tutte le possibilità di un trauma

e di angoscia esistenziale cui la comunità è esposta (e a cui sono riducibili le inevitabili variazioni individuali).

L'uomo moderno conosce raramente una tale omogeneità culturale. La disintegrazione sociale e spirituale della nostra civiltà ha abolito quell'antico legame comunitario che si affidava a una fede condivisa visceralmente dai membri di una società primitiva. Il gruppo familiare, i rapporti di amicizia, i legami amorosi, persino le solidarietà politiche e religiose non sono che surrogati variamente efficienti di quella compattezza e omogeneità culturale che permetteva ai membri di una comunità primitiva di « vivere in una stessa carne ». La progressiva individualizzazione, la varietà dei problemi privati, la diversificazione sociale e professionale isolano l'uomo moderno in un estremo soggettivismo emotivo e intellettuale. E' fatale che, in tali condizioni, la tematica della trance risulti circoscritta all'individuo, alla sua specifica esperienza di vita, alle sue aspirazioni, ai suoi traumi personali. La difformità di questo mondo atomizzato in frammenti culturali autonomi non consente quel tipo di contagio comunitario che si verificava nell'uniformità culturale del mondo primitivo. Proprio l'esperienza analizzata del mnemodramma ispira l'auspicio di « solidarietà omogenee », in cui si riveli l'autentico evento teatrale.

Il carattere « privato » del mnemodramma è dunque dovuto ad una specifica situazione culturale: ma la possibilità che esso si realizzi, con relativo agio, anche in condizioni sfavorevoli, conferma la fondamentale costanza di una struttura interiore e dei comportamenti psichici che le sono connaturati.

Alessandro Fersen

Mezzogiorno di poesia

Un ritorno di *VITTORIO PAGANO*

APORIA METRICA

Ripetere Vittorio Pagano alla balza o alla gòlia con il loro ri- e ribaltavolterlo alla ribalda lucendi gli magni pagare il balzello, l'imprevedibile imposta che colpisce a balzi il colpevole silenzio, era pura impresa sparta al vento letterario. Invece siamo riusciti a estrarre Pagano dalla fuliggine del suo "francese antico" (ricordarsi dei "quaderni del Cristone", ma sì!), dalle sue traduzioni splendorose da Thomas D'Angleterre, dalle Chansons de toile, da Rutebeuf e Villon, e a strappargli un testo prezioso, a testimonianza della sua presenza valida anche nel desolato campo delle disincrostazioni cartacee, al di là di Lecce, del Salento, della Puglia, del Mezzogiorno e d'altri confini ancora. L'esse Homo, dunque... Ricominci l'accentramento...

C. B. 95

Coraggio

riconduci l'impossibile
alla misura del tuo passo al conto
esatto delle sillabe: arpionato
da bocche e braccia è troppo che collaudi
egemonie dilatorie in cupe
reticenze biocratiche:

divèrtiti

a parlare di te coi cimiteri
giocati a moscacieca sulle mappe
di meridiani e paralleli chiama
col loro giusto falsonome i morti
di fame gl'intoccabili i caduti
per monumento e gli alibi sorretti
dalle cristofagie di sempre: hai visto
verminare il sorriso contro il buio
dei pensieri hai creduto nel lampeggio
degli occhi verso l'ironia formasti
qualche parola temeraria al varco
delle memorie dei computers.

segna

le tappe operative ormai riabilita
le funzioni del PIU' del PER (del MENO
del DIVISO) e prepara il testamento
tuo

per ereditarti

per decidere

quale numero fisso imporre all'urlo
del tuo fantasma quale traiettoria
d'inutile stupenda fucilata.

Vittorio Pagano

(1968)

metametametametaletteratura

schiOsature bibliche

di

Jole TOGNELLI

Ciò sappia la chiosa è una glossa forse glossola o ciausa con chiusola, clausa lingua, idiotismo, e schiosarla chiosapreibbe dire come si. Col chiovo o col clando, sclavandola perché i glossolali cacciali rifallimu la lallazione. Ma è tutta una flogosi linguisterastica, glossolacuniana fors non sia, questa di Jole Tognelli, portaviaggio già nota ai dilettevoli lettori. Le sue glossalgie sono fra le più gustose che immaginar si possano. Jole Tognelli è glossiatra, e le sue disinterpretazioni di dizionabuli oscurantismi bibliografici — schiosature condiscendole pure — esplodono con i più acuminati glossogastriti. Perché la Tognelli è una glossospasmomane, e bisogna seguire con attenzione i suoi irresponsi. E' tutta letteratura e metaletteratura, la Tognelli. Ciò è tutto. E non è poco.

Dalla noia di Adamo nacque Eva e da quella di Eva il serpente. Dopodiché il signoreiddio smise di annoiarsi avendo trovato la ragionpercui.

Fu proprio il signoreiddio a definire il serpente serpente, in vista di una propria opera omnia di storia naturale. Si ignora se questo sia accaduto a priori come tutto il resto.

Chenidai, aveva domandato Adamo dopo la narcosi. Che ti ho dato, aveva ammonito il signoreiddio.

Così Adamo, dopo avere popolato la terra di cavernicoli, costrinse Eva a lavorare in sua vece. E riconobbe che la prostituzione era un primo passo verso l'indipendenza meschile.

Questo è il mondo di Eva, aveva spiegato sì convenuti il signoreiddio. Somiglia tanto a quello di Adamo, aveva strillato una maddalenista. Somiglia ma non è, rispose il signore iddio che aveva messo una particolare cura nel sessificare l'universo. O il suo vecchio ombelico che è lo stesso.

Eva cominciò ad avere seri dubbi sulla sua origine dopo essersi accorta che le costole di Adamo erano pari. Da lì l'interminabile discussione. Eva, istruita da Dart, finì con il mostrare ad Adamo il suo vero antenato: un ominide. Ma Adamo respinse una tesi che disse insostenibile presentandole un pongide.

Quando Eva scoperse lo specchio (e fu quasi subito) c'entrò dentro in tutte le latitudini. La sua vita divenne uno specchiotempo o un tempospecchio in cui era facile nascere e rinascere. Qualcuno l'avvertì con molta circospezione, che le idee la stavano aspettando da qualche parte. Bene, disse Eva, e con esse si arricciò l'arricciabile per domandare alla fine, soddisfatta, al serpente acciambellato sulla poltrona, sonobella? Il serpente per decidere, dovette inforcare gli occhiali.

Poiché Adamo èra un animale squisitamente politico, appena fuori dal letto si dimenticava subito dell'esistenza di Eva.

Cosa posso fare in questo caso, domandò Eva al serpentesegretariogalante.

Semplice, rispose il serpente, scegliti un altro letto. Con diplomazia.

Ho un metro scazonte, piagnucolò Eva, non posso neanche misurare il giudizio. Il signoreiddio intervenne e, bontà sua, raddrizzò il metro. Che nelle mani di Eva si piegò di nuovo.

Eva nel frattempo aveva partorito un maschio chesichiamava, poi una femmina chesichiamava, poi due gemelli chesichiamavano, poi quattro gemelli chesichiamavano, poi un maschio e così via. E quando continuava ad accadere questo Eva, madre di genti, aveva duegento anni. Meno male, disse il serpente, che il mondo continua. E guardò stomacato dalla parte del signoreiddio.

Considerazioni metafisiche del serpente: le ragioni di Eva e quelle di Adamo.

Da dove comincia la mia indipendenza, domandò Eva che ci teneva molto all'emancipazione.

Da dove finisce, rispose il signoreiddio enigmatico.

Sempre in quattro a tavola, constatò Eva soddisfatta. Non mancava nessuno: il signoreiddio, Adamo, il serpente.

Non ti lamentare, la sollecitò Adamo che aveva frainteso, siamo in fondo tre maschi.

Le basi del patriarcato, concluse segretamente Adamo.

Le basi del matriarcato, riflettè Eva prendendo l'ultima mela dalla fruttiera.

Poi Eva alzò gli occhi dal piatto.

E un angelo le sorrise.

Bene, bene, concesse bonario il signoreiddio che aveva una sua morale.

Cos'è il domani, domandò Eva curiosa.

Per te nulla, rispose Adamo rimettendo sul tavolo il portacenere.

Generazioni nate dall'incesto, vissute nell'incesto, sentenziò Freud puntando l'indice sulla prima coppia. Non ti preoccupare, lo redargui Eva, sposando il suo quarantanovesimo nipotino.

Stanco delle defezioni di Eva, Adamo finì con il sodomizzare il serpente che si lasciò volentieri sodomizzare. Saggia soluzione, disse il signoreiddio che era passato quella mattina stessa all'anagrafe per un controllo delle nascite.

Dopo i primi passi di Armstrong sulla luna Eva si domandò come sarebbero stati (se) gli altri Adami dell'universo e Adamo (sempre se) le altre Eve. Curiosità legittime. Indispensabili e utili all'ampliamento del paradiso.

Non voglio morire, disse Adamo, padre di genti, con voce lagnosa.

Non morrai nella morte, il signoreiddio soccorrevole.

Allora mi liberi dalla preoccupazione di piangerlo, Eva pratica.

Ben detto, il serpente in attesa di soluzioni oneste.

Quando s'aprirono le fumerie il serpente fu costretto, come un signore anziano qualunque, a chiedere la pensione. Poveretto, dissero gli angeli compiangendolo.

E adesso dove mi trasferisci, domandò l'anima trasparente di Adamo dopo lo scoppio del pianeta terrestre.

Dove ci trasferisci, corresse Eva scoppiettando fuochi fatui accanto al beneamato consorte.

E tu che c'entri, si ribellò Adamo che sperava di essere sempre solo.

Qui siamo tutti vergini, assicurò l'angelo che aveva perso il senso della verginità, aprendo le porte a Eva senza si-

conoscerla. Eva entrò scusandosi. Nell'incielamento aveva smarrito le tracce del coniuge. L'angelo che non aveva misurato i gradi dell'entità degli ultimi arrivati, per mancanza di tempo, guardò preoccupato all'interno. E Eva entrò e Adamo riconobbe Eva. Le andò incontro per domandarle e il serpente? Anche qui, disse Eva delusa. Per questo non riuscirono ad essere un ionu danzante e, secondo le regole, furono costretti a separarsi per riavvicinarsi per riseparasi eccetera sempre con la stessa rabbia, fino alla consumazione dei secoli.

I secoli non esistono, disse Giona. Giusto, confermò il signoreiddio reumatizzato dall'eternità.

Ma se esistessero, obiettò il sagrestano strofinando i pennelli del pittore Mario Cavaradossi.

Il signoreiddio fece finta di non sentire. Seduto su se stesso era in attesa della concessione dell'ottavo giorno alla discussione del consiglio d'azienda.

Perché uno non può dire *nonavraialtrodinall'infuoridime*.

In quell'ottavo giorno bisognava che fosse tutto capovolto.

Divertente se Adamo fosse diventato Eva e Eva Adamo

Jole Tognelli

Chiedete le edizioni di *CARTE SEGRETE*

CRITICO - SCRITTORE
E SCRITTORE - PITTORE

Alberto

BEVILACQUA

introduce a

Luciano

CACCIO'

che risponde

UNA NUOVA MODALITA'
DI "PRESENTAZIONE„

Non un esperimento ma, forse, una rivalutazione di "modo di presentazione", quello che diamo qui pubblicando il testo registrato (appena sfrondato dalle linee convenzionali) della discussione tra uno scrittore-critico e il pittore-scrittore (precedenze variabili, naturalmente), alla "prima" di una mostra alla "Vecchia Farmacia" di Forte dei Marmi, durante la stagione appena trascorsa. Il dibattito, tra Alberto Bevilacqua e Luciano Caccio, è esemplare di una modalità nuova di introduzione a una lettura di testi-quadri: non più il discorso anulerade del cataloghista o del critico ufficiale, ma la conversazione tra i due poli della trasmissione di energia. Botta e risposta, andata e ritorno, plica e replica, porgi e compergazione senza complicità, semplicemente

Cacciò è un pittore che ha alle spalle già una storia, anche se non da molto dipinge. Dicevo poco fa a Cacciò che è molto più interessante stimolare, in casi come questo, il pittore con un dialogo, con una provocazione critica, per sentire le ragioni del pittore stesso. In ogni modo vorrei introdurre questo dialogo con notizie di massima su questa pittura. Credo che Cacciò sia un pittore che si distingue per due ragioni: prima di tutto perché ha cominciato come scrittore e secondo perché esercita una pittura che nasce da qualcos'altro, per esempio da un fondo psicanalitico o da una ricerca paraletteraria, da un lirismo di ordine interdisciplinare, tra figurativismo e percezione poetica-letteraria, e questo mi sembra che costituisca una novità sul piano dell'arte figurativa. Cacciò nasce come narratore, io l'ho conosciuto come autore di narrativa e di una narrativa particolare, cioè di una narrativa che non si affidava esclusivamente a un dettato esplicito sui personaggi, sulle atmosfere, ma che cercava di analizzare un clima storico molto preciso, anche ideologicamente. Per me proprio questa sua matrice di scrittore si avverte nella sua pittura, in quanto narratore. Cacciò sta seguendo una crescita di identificazione tra la tematica e lo stile. Se si osservano bene le cose che Cacciò ha fatto si vedrà che c'è una rappresentazione del mondo in fase evolutiva. Mi spiego: le prime cose sono frammenti, stupendi «frammenti di caccia» di cui io ho già parlato presentando lo scorso anno una personale importante di Cacciò al Centro Rizzoli di Milano. Sono, questi, frammenti intuitivi, lirici: una fase proprio naturale, direi, di risveglio alla vita. Vengono registrati momenti di nascita e di morte, più dei particolari, più dell'embrione, più della cellula vitale che non della figura, viene registrato tutto un mondo che esplode e che dal nulla, dal buio del nulla, arriva alla realtà esistenziale: quindi è già un inizio di registrazione di eventi che è molto vicino al mondo del poeta, e cioè a quel mondo di poeta che
 precede alla scrittura solare. Ci sono scrittori che nascono co-

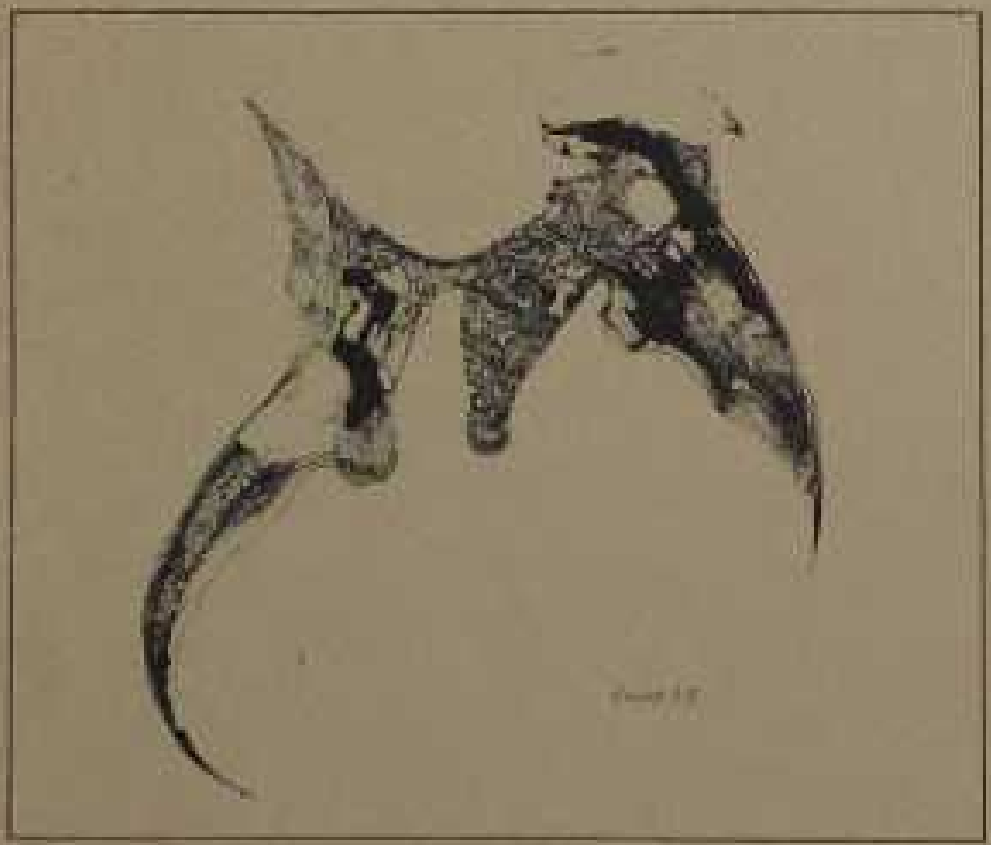
Luciano Ceccio

me poeti e altri che invece nascono da una matrice totalmente razionale. Direi che in questo caso la pittura di Cacciò è parente, diciamo così, di una scrittura che nasce da una matrice lirica. Via via, il Cacciò pittore è attratto da una maggiore consistenza del mondo, da una serie di rapporti vitali del mondo, cioè dal nascere, dall'idea della nascita di una società in un certo modo. Ed ecco che nella fase intermedia della sua pittura, da queste intuizioni liriche molto belle, molto pure, che costituiscono sia una rivelazione di un pittore ma anche la rivelazione di un tessuto proprio psicanalitico, Cacciò cerca di organizzare meglio i suoi materiali in un senso quasi sociologico: vedere la figura, il mondo nei suoi nessi e connessi e dare una morale al quadro, alla materia che si dipinge. Seguendo il lavoro di Cacciò, direi abbastanza fedelmente, come testimone legato a una frequentazione della vita di Cacciò oltre che della sua pittura, io mi sono accorto che c'è stato per un certo periodo il tentativo di arrivare a una nuova figurazione, cioè di presentare nel quadro la figura umana e quindi passare dall'intuizione germinale all'esistenza all'uomo.

Così trarrò la conclusione che tra le due strade che in Cacciò sono state sempre presenti, quella lirica e quella razionale, quella intuitiva sull'esistenza e quella di « didascalia » sulla società più organizzata, ha prevalso in fondo una mediazione tra l'idea lirica della vita e una ragione del colore. Cioè quella parte razionale che cercava addirittura di arrivare alla figura umana, si è organizzata in una consapevolezza culturalmente molto lucida del colore. Va detto subito che, tutto sommato, siamo rimasti a una pittura della radice, della fase vitale che precede l'organicità assoluta. In un certo senso siamo rimasti a una pittura che si ricollega a quella che è stata la linea neonaturalista e che ha dato molti frutti alcuni anni fa. Dal neonaturalismo, che era figlio in fondo di un certo realismo, qui arriviamo a un maggiore potenziamento della sedizione culturale proprio del neonaturalismo e

siamo proprio nella fase del microscopio, in una fase biologica e non soltanto naturalista. A mio giudizio Cacciò esercita un potere di suggestione legato a una pittura che nasce da qualcos'altro e nella quale io credo profondamente: una pittura che non nasce soltanto da una autoconsolazione del colore, da una eccitazione visionaria, ma che ha radici culturali molto precise, che obbediscono ad una legge interdisciplinare. Io direi che questa pittura nasce, oltre che da una specie di legge biochimica della rappresentazione del mondo, anche da un fondo psicanalitico da valutare con molta attenzione.

C'è, nella pittura di Cacciò, direi quasi con una elementare chiarezza, il mondo dei labirinti. I labirinti sono i primi



segnali del bisogno dell'uomo di comunicare con i suoi simili e di crearsi un habitat. Qual'è questo habitat che Cacciò registra, rispetto all'uomo preso come prototipo? L'habitat che cerca di sfruttare vitalmente, il più possibile, le risorse umane, avendo sempre presente il senso della morte. Quindi morte e vita sono molto presenti nella pittura di Cacciò, direi proprio anche nel colore. E curiosamente la morte, anziché essere raffigurata come minacciosa e sconvolgente, tende più al chiaro, allo svenire in una chiarezza quasi, così, da Pasqua, da resurrezione, mentre la vita, sempre nei grumi di sangue e di neri, ha sempre un senso del magma e quindi un senso del dolore.

Queste sono le caratteristiche, grosso modo, credo, della pittura di Cacciò, di un pittore che non scivola nell'improbabile, nemmeno nell'improbabile della sua valutazione. In Cacciò è molto presente il valore che lui ha, si decifra già dai suoi quadri: è proprio un valore culturalmente preciso, direi quasi una « quotazione » precisa: quello di essere esattamente l'interprete di una realtà che è sua e rimarrà soltanto sua. Io non ho mai visto analizzare, anche coloristicamente, la realtà, ripeto, della cellula, la realtà biochimica, con questo potere. Curiosamente, io vengo da una discussione al premio Viareggio in cui si è molto parlato di un libro di Primo Levi o comunque della narrativa di Primo Levi che accoppia la analisi narrativa proprio al mondo della chimica e devo dire che, benché io non sia stato molto favorevole all'ultimo libro di questo scrittore, questi quadri di Cacciò mi fanno capire quanta importanza abbia un certo tipo di ricerca, che non è soltanto visivamente consolatoria o narrativamente consolatoria ma che anche istintivamente, senza avere una consapevolezza razionale o addirittura didascalica, cerca di aprire orizzonti in quella che è, in questo caso, per esempio, la poesia della materia organica.

Nessuna esperienza, per esempio nel '900 italiano, ci fornisce parti di somiglianza con la pittura di Cacciò. Io la vedo

assolutamente fuori da ogni mimetismo e da ogni assimilazione ad altre esperienze. Nasce spontaneamente e afferma se stessa proprio depurando la sua storia da alcune deviazioni, ad esempio da un certo para-figurativismo che si era profilato nella pittura di Caccia proprio con un corpo spontaneo, quindi è una pittura che si difende e che afferma se stessa come una forza oscura, istintivamente molto netta e molto precisa.

Caccia. — Vorrei meglio definire l'accenno al neonaturalismo. Ho chiamato gli ultimi miei quadri con un solo unico titolo: « Segnali dalla vita » e questa serie vuole riallacciarsi, per superarla, a una serie precedente, che avevo chiamato, lo scorso anno, « Frammenti di caccia ». In questi c'era un discorso abbastanza esplicito, quello sulla violenza, discorso che era stato « captato » da critici come Solmi, Micacchi, Trombadori, Del Guercio. Erano la rappresentazione di animali, uccelli per lo più, feriti, dilaniati dall'uomo. Erano l'oggetto della violenza, non esplicitizzato, essendo il mio modo di dipingere se mai allusivo, indiretto, e non esplicito. L'autore della violenza, l'uomo, non appariva mai in quei quadri, in quei disegni: se ne vedevano i risultati. L'uomo è un attore che sta nascosto, nei miei quadri e anche in questi « Segnali dalla vita », lo si intravvede, portatore di violenza.

Credo che Bevilacqua abbia ragione quando dice che nella serie dei « Frammenti di caccia » c'era una lotta interna nel disegno, nel dipinto: una sorte di lotta per non morire. E' la stessa che io ritrovo, per lo meno che mi sono sentito nascere di volta in volta lavorando ad ognuno di questi quadri: una lotta tra la luce e il buio, fra ciò che desidera assolutamente di nascere e ciò che fa di tutto per impedirlo. In questi « Segnali dalla vita » ho voluto addirittura questa cosa, che mi pare importante: tutto sommato è la vita che ha ragione della « non vita », ma questo aver ragione non è mai un fatto pacifico, anzi è un fatto di lotta, è un obiettivo, non una constatazione di fatti.

Bevilacqua — Voglio precisare in quale modo ho usato il termine « neonaturalismo ». Voglio ripetere intanto che avevo precisato il periodo cui mi riferivo: la metà degli anni '50. Preciso ancora: il riferimento era al neonaturalismo emiliano in particolare, all'esperienza di Benzini, di Vacchi, cioè a quella esperienza che, pur tenendo conto della lezione morlottiana, cercava di scendere in quel sottosuolo cui ho accennato, cercava di esaminare cioè proprio una vita in crescita, in germe, anche se poi nel rappresentare questa vita, questa esperienza pittorica cadeva nei mezzi e nelle armi del naturalismo. Però l'intuizione, l'idea era quella di vedere il germe scoppiare. In quella intuizione appunto io vedo una sorta di « paternità » nei tuoi riguardi. Certo, sono passati quasi 20 anni da allora, ma soprattutto c'è la personalità di Cacciò molto forte, che gli ha fatto sovvertire i canoni del mezzo: ma rimane una lontana parentela di intenzioni.

Ora, il mezzo qual è? Il mezzo è l'abbandono completo dei canoni, non solo naturalistici ma anche post-naturalistici, per entrare in un nuovo uso del mezzo pittorico, dove c'è

Luciano Cacciò

persino una mimesi di quello dell'analisi biochimica. Siamo evidentemente in un mondo del tutto diverso, però l'intuizione ha una paternità, appartiene a una storia del nostro dopoguerra.

Un'altra cosa che vorrei dire è una domanda. Io ho visto a un certo punto apparire nei quadri di Cacciò una figura, una figura che da una parte poteva essere addirittura di personaggi protagonisti dell'avventura cosmica, e dall'altra la figura prima squartata e poi composta, cioè l'idea dell'uomo con i suoi arti, con la sua composizione, e allora vorrei chiederli per quale ragione, a un certo punto, questa « figura » è scomparsa, perché, dico meglio, Cacciò non ha insistito su questa linea.

Cacciò — La tentazione della rappresentazione antropomorfica è vecchia quanto la pittura rupestre. Io — e non faccio nulla di insolito, di originale —, ho preso questa figura « dal di dentro », cerco di scoprirla nei suoi momenti essenziali. Vita e morte, come Bevilacqua ha detto; lotta per la vita come vorrei dire io. Per ora, nonostante quella tentazione che probabilmente è narcisistica, mi interessa maggiormente scomporre questa specie di figura umana (tant'è che la vado a vedere anche al microscopio, come dice Bevilacqua) che non darle una più precisata evidenza. Fin qui arriva, per ora, il mio interesse per questo tipo di rappresentazione. Ammetto volentieri che può suonare semplicistico il dire che mi affascina (perché per molti versi ancora ignoto) il meccanismo « interno » dell'uomo: è semplicistico ma se è corredato da una esperienza di ricerca quale è, ad esempio, questa che ci sta davanti stasera qui, discutibile fin che si vuole, lo diventa meno. Io sono una specie di sonda di me stesso, con un apparato televisivo. Non cerco l'ultrastruttura biologica, questo è un compito dei ricercatori scientifici, ma mi avvalgo di essa per la mia « scoperta dell'uomo ».

112 *Luchino Cecchi*

Per una "altra" concezione della liricità

LE INDOCILI

di

Fabio DOPLICHER

L'opera poetica di Fabio Doplicher tende al recupero, in una dimensione lirica e concreta nello stesso tempo, di una parola significante, intesa come momento di riappropriazione del proprio strumento di lavoro da parte del poeta. La parola, nella sua valenza concreta, nella sua "indocilità" rispetto alle soluzioni puramente formali, è per lo scrittore un concreto mezzo d'intervento e nello stesso tempo la base per una nuova concezione della liricità, chiaramente dichiarata. Nella poesia di Doplicher, trasferitosi a Roma, dove lavora come critico e studioso di teatro (è anche autore di copioni teatrali, di racconti, ecc.), sono presenti numerosi livelli di significati e di ricerca formale. Il tessuto poetico è inteso come momento di una "memoria continua", che è testimonianza concreta della propria epoca e insieme motivazione del rifiuto che sta alla base della sua poesia. Nello stesso tempo, un accento corale, un'« epica », controllata costantemente attraverso il confronto con la realtà, con l'ironia propria dell'immagine, porta a un diverso discorso, quello del movimento civile che ogni poesia esprime. Quindi il recupero di una parola poetica non è in Doplicher un ritorno, né la liricità un rimpianto del passato, un ripiegarsi sopra se stesso: i temi del presente come quelli della memoria, la ricerca formale, talora d'avanguardia, talora contenuta nella musicalità della singola parola, conducono verso un disegno utopico, chiaramente delineato. E' il ruolo del poeta nella società di oggi, il suo discorso col mondo e con la propria solitudine, la funzione della poesia come momento che superi la soggettività e nello stesso tempo la realtà, ciò che interessa in Fabio Doplicher. Caratteristico è il suo procedere per immagini concrete, anche nei racconti in versi, costruiti per accostamenti di momenti poetici, pur dentro una precisa analisi sociale (ricor-

diamo il volume "Il Cirachiuso"), come nelle ipotesi di avanguardia di un altro libro, "La stanza del ghiaccio", mentre il recentissimo "I giorni dell'esilio" conferma la ricostruzione e la denuncia della realtà che il poeta va compiendo. Se ogni forma di liricità è ormai consegnata a sistemi comunicativi magnifici, Dopicher sembra rivendicare una nuova epicità del presente, nella convinzione che stiamo vivendo una epoca decisiva, che non segna una "fine" quanto illumina un principio. Così, la realtà quotidiana del poeta, la sua angoscia di uomo del nostro tempo e dei nostri agglomerati urbani, trova un continuo sbocco in una fiducia che va oltre la grande tragedia del presente. Caratteristica della poesia di Dopicher è questa teatralità che rinuncia all'epilogo, i ripiegati e la forza della parola, i canali della memoria, si legano a un moto corale, che riporta il poeta al suo ruolo di cantore e di testimone, senza voler essere la coscienza di nessuno, se non della propria personalità. **(c. s.)**

PAROLA

1. Grandi alghe sottovetro, i corpi
giallioverdi a lume di candela. Smerigliata
questa esistenza, come il tramezzo
al dispensario dei poveri, gente seria
a quei tempi, che bolliva
erbe selvatiche e chicchi di granturco.
I bambini dell'ospizio marciavano
a due a due, spidocchiati i capelli a zero.
Per categorie i poeti, dalle tavole in pino
al noce più lucido. Lasciano
su terra di riporto impronte gommate
e sbiancano sassi. Giacca e cravatta,
oggi la nostra maschera, parole parole
parole, che battono come l'orologio a pendolo,
indifferente per eterni pomeriggi
nella vecchia stanza lucidata a cera,
fin che gli strappai i contrappesi.
Anima mia, lo so che il cortisone
fa le mani monde delle piaghe, anche i segni
dei chiodi spariscono sotto una lacca uguale.
Da morti ci dipingeranno le labbra, o i libri,
le parole, e rideremo come soldati ballerini
che saltano sgambettano sopra stivali di cuoio.

2. Ziti, cola la sabbia. I termosifoni
battono semispenti come respiri. Altro
che imbragare la propria storia,
barca da pesca fuori uso, limacciosa
tana di pesci incommestibili. La luna
dei torturati nella tua minestra, poeta.
Un grande ragno, un grande ragno sudato,
liquido fra me e te, dita scrostate
per un quadro-sogno, di appuntamento in appuntamento
sull'orlo del pozzo che alleva
stelle e meduse. Il guanto quotidiano
mette in ordine teste capelli vestiti,
che dopo il via specchiamo
in una fessura d'attenzione. A rotoli
giù nei piedi, l'anima mi ha bucato le scarpe,
come il rosmarino apre crepe nei vasi di cemento.
Inchiodato, adesso sbocciano
in fiori violetti le parole, dicono
che è la stagione buona
per gli intingoli, le spezie e gli aromi.

3. Tenericcio nell'asfalto umido, l'affetto
è uno stampo, pozzanghere come orme
alla prossima pioggia. I buoni sentimenti
scivolano, cedevoli agli incubi, senza risparmio;
lo scheletro della tua casa
sia sempre abitato, sprange la falsa quiete
di dietro, la falsa quiete di fuori,
consuma i tuoi pugni a pilucare il mento.
Col cucchiaio la gru del meccano
scava mucchietti di sabbia, mucchietti di zucchero,
i chicchi di questa stagione,
caffè crudo bagnato, occhiate verdognole,
un po' di compassione, la giostra
continuerà a girare. Nel tuo specchio
di mondo spolpato, succhi le parole,
a bocca aperta ispezioni
le casamatte dei divi, alla coltre
di sporcizia che concede
una pàtina d'uguaglianza,
parli.

TRE ALLE UNDICI

I mucchietti d'immondizie sembrano aspettare una mano
che li riprenda dentro, partoriti
pianerottolo su pianerottolo, questa giornata. I postulanti
della parola sono passeri carnivori, si nutrono
di zacche, in fila ai grandi edifici della città nuova,
che li sogna, che li filma nel vetro, che li pulisce,
metropoli madre, prima che parlino. Passaggio in cenere passaggio
in niente, una zuppa di parole, una ribollita per turisti,
gli ultimi stanchi turisti del cervello, in fila per lenze traslucide
Con un amo nel palato, verso un mondo nuovo oppure
dentro il secchio dei pesciolini slabbrati. Le ore fanno la spaccata,
a pendolino come l'ubriaca vecchia, larga incredula
sul marciapiede guarda la punta delle scarpe, buone
una volta come la sua faccia, si beve i capelli, grida
che è la vacca sacra. Ha i cenci delle cartiere che i camion
portano perché sia parola. Morta due volte morta tre volte
la mia voce, un incensiere, ma come si ritorna, come una pallina
da tennis galleggia nelle fogne, da pozzetto a pozzetto. L'acqua
verrà come nella città morta sul mare.

Il nostro corpo, cose separate, le une dalle altre in un sottile
strato di crema. Una stanca esibizione, la libertà di perdere

se stessi, vestiamo giacca e cravatta, a bocca aperta,
come la mia città morta per sua colpa ingurgita adesso
l'acqua ammalata per gli scarichi dei forni. Il passato
in un bicchiere, gocce di valeriana, se è questo capire. Fra una parentesi
e l'altra, guardo dalla finestra poveri alberi
che bruciano i ragazzacci in stupidi giochi da adulti. Rispetto,
rispetto, il libero mercato, la poesia dei boschi in cenere, la poesia
che vive pericolosamente, come le alluvioni nuove, gonfie
di detriti senza tempo. Credevamo di essere i peggiori e già
dietro di noi brulicano incoscienti di odio, e sono giovani.
Le spiegazioni, una grande pasta bianca, di gomma. Appiccicati
e disgiunti a strappi, noi, fantasmi di cacciatori.

Apri, apri, abbiamo vinto le stelle, giove e marte in rincorsa
fra i comignoli e i televisori, come dei castrati, banderuole sognavento.
Saremo sempre più bianchi, sotto l'orologio che batte
le ore a intervalli pazzi, casa dei cicli vitali, su per le scale
bruciate dall'acido, in una parvenza di luce. Il dentista
dice che ho curato bene la mia bocca, grazie ai suoi colleghi
potrò mangiare o mordere un bacio. E' passata
anche la stagione di morire, andarsene con una sacca d'affetto
storta nello stomaco. Altro che mangiarsi l'universo. E sgranocchiano
parole come pane secco, vi ricordate la guerra,
che soddisfazione? Cialda dopo cialda, la cura
è pronta. E il pescatore copre la città morta e i due cimiteri.

Quanto colore e quanto fuoco, una vela bianca,
finta nel tramonto. Ma poco adatto è riempirsi gli occhi,
in questa stagione.

DECIMA PARS CIVITATIS

il nome, il nome. città di pareti, città di rumore. virtuosa, la cagna zoppa,
a metà strada cerca due ruote. un epitaffio. signori. parole. signori.
i croupiers sono ai tavoli. parole. fuori dai piedi, fratelli. l'umanità
è cemento marcio. i mercati hanno grandi ali d'immondizie. martedì
e giovedì. i venditori di pesce sciacquano sempre nello stesso secchio.
poeti, quell'acqua, quell'acqua, come si spalma. trovato. i camini,
piccoli forni crematori, bruciano feti casalinghi. luogo della famiglia,
quattro mura. il sogno delle mosche, questa stella di plastica,
spruzzata di miele. ironiche, autocontemplative, dedicate
alla riflessione, le mosche. acqua che si spande, la solitudine. delle
mosche. nel grande secco, mai si raccoglie. eserciti di topi
assaggiano il sapore delle fogne. fanno presepi nelle spaccature
dell'asfalto. qui, mordi, l'amore fa parte delle regole. primavera, i bambini
giocano. bruciano lucertole, schiacciano grossi ragni alati, pian piano.
questa città era un grande paese. cambiano le strade, c'è sempre
un sasso per il gatto cieco. erano di gente bene le strade, e poveri
decenti, facevano impressione solo se 'svorsvano per il racket
dell'elemosina. ricordate, ordine: hanno strappato la cartolina

illustrata. quell'universo è vostro, quell'universo è mio. il nome,
il nome, si spegne in un mosaico. umida, morbida, la sofferenza di oggi
si cancella piano. visitavo al porto le meduse al tramonto. nella mia
città di morti. scafi grigi per navi da guerra e catene d'ormeggio,
ancora lì, per niente. grosse balle di zucchero in pani, una volta.
i zuccherini le pigliavano sulla schiena al volo. voi aspettate
su tutto il mondo una grande austria ordinata. il nome, mondo ferito,
che ti fai crescere alberi in bocca, per nasconder le piaghe, le mosche,
serene, fanno anelli, superiori come la civetta nei cimiteri. parole,
zucchero avvelenato, rifatto bianco. quanta serenità, le mosche, la maschera
della tragedia in faccia. sbarre portatili, davanti. siamo impigliati. amen.

Fabio Doplicher

E' USCITO IL NUMERO 1 di

HTRON

Laboratorio di poesia

Diretto da Ugo Rizzi e Massimo Gualtieri

Cugurra

Sociottica letteraria

Uno scrittore ungherese

Làszlo ROBERT

IL FORTUNATO

Làszlo Robert è uno scrittore-giornalista molto noto, non soltanto nel suo Paese, ma anche in Italia e in Francia dove ha soggiornato a lungo come "inviato speciale", corrispondente e telecronista. Ha viaggiato per tutto il mondo, specialmente nel Medio Oriente (dalla sua esperienza nel Vietnam ha tratto alcuni libri di successo tra giornalistico e letterario: un "genere che esiste" nei paesi socialisti). Ora ha scritto questa "narrazione" per CARTE SEGRETE e, soprattutto, per i lettori italiani. Robert narra di italiani, di cose italiane, di "caratteri" italiani indagati con affettuosa ironia, con un'ottica sconcertante perché viene da uno scrittore socialista ungherese che si permette di "vederci" senza stereotipi (un po' come fece nella sua fortunata serie televisiva "sugli italiani", di un incredibile e replicato successo alla TV ungherese in apparivamo tutti, uomini di cultura, di cinema, di teatro, di musica, di arti varie, di televisione etc.). Sociottica la si potrebbe chiamare l'ottica sociografica di Làszlo Robert. Ma sì, un'ottica sua, ma non da socialism, più in là forse delle indefinizioni... Insomma, da leggere extra-genere.

Non ho mai avuto né la spinta, né la voglia di praticare l'aritmetica e la narrativa. Manco, infatti, dell'aspirazione di chiudermi in paziente meditazione per affrontare un'operazione, e sono carente, anche, di logica fantasia.

Sarà per questo che preferisco occuparmi della gente; delle persone che mi porta davanti il momentaneo interesse dettato da un reportage da combinare, l'occasione offerta dalla situazione, oppure, come di sovente, il mero « caso », piuttosto che qualsiasi premeditazione di scienza o arte. Siano, i miei soggetti, protagonisti o vittime della politica — mi limito a scattarne un'istantanea, soltanto. A volte, mi dispiace di non trattenerli oltre. Specie ad intervista fatta.

Quante volte mi sono consolato pensando che decifrare la complessa formula psichica dei miei personaggi, buttare giù un affrettato bozzetto del meccanismo interiore delle loro azioni, non era compito mio.

Ora mi manca ogni scusa. Sergio e Jana non hanno figurato in nessuna intervista. Hanno fatto i turisti, come me, nell'isola di Korciula, la scorsa estate. Mi fanno pensare. Devo catalogarli in qualche modo. Anche se — nel senso originale della parola — catalogabili non sono per niente. O per lo meno: non sono da inscatolare.

Sergio e Jana, li devo all'avvocato Arneric, inappuntabile nell'italiano ed abitante in riva all'insenatura, sopra la « porta marina ». Cercavo una stanza. L'avvocato mi fece passare sotto tre archi in candida pietra korciulana — sembrava marmo — poi, nel pergolato al piano rialzato, ci sedemmo per un bicchierino di sligovica.

Sopra i vimini intrecciati, un raggio di sole rovente andò a cozzare con il gallo di ferro in cima ad una torretta fatiscente.

— Lassù, nacque Marco Polo, se è vero — ammiccò il vecchietto, con il sorriso dubbioso di tutto, men di se stessi, dei novantenni.

Poi, per un'ora e mezza, l'avvocato, da guida tascabile viva, mi tempestò della storia isolana, da Antenore reduce da Troia fino al grande viaggiatore passato per la Cina, pare nativo anche lui di queste parti.

— E voi, da quanto state in questa casa? — chiesi, appena potuto prendere parola.

— Ah, noi ci stiamo da quattrocentotrent'anni. Questo, almeno, è dato per scontato.

A questo punto, alla porta, squillò una risata. Sulla soglia, un uomo sui trenta, slanciato, abbronzato. Accanto a lui, una giovane donna, capelli neri, figura da sportiva.

— Quanto a noi, ci spiace, gli siamo inquilini d'occasione da soli sette anni — disse il giovanotto.

Ci presentammo.

— Sergio e Jana. I miei inquilini e prestaorecchie più fedeli — indicò l'anziano avvocato la coppia.

Come se sul « prestaorecchie più fedeli » il mio avvocato avesse posto un rilievo per me apposta, di critica ironia. Come qualcuno che voglia dire: eccò, cedo le stanze solo a turisti che, in più a 100 dinari al giorno, vogliano ripagarmi di una o due ore di premurosa pazienza, per una dimora korciulana di 400 anni e passa.

Quando si approdò all'occupazione dell'isola per opera del Buonaparte, si fece sera. Nel viso di Sergio e Jana, una attenzione armonica e tesa. Pure, erano annoiati anche loro, ovviamente.

Accolsero, ciò nonostante, la voglia di parlare dell'anziano con una serenità immediata e comprensiva propria solo della gente d'un equilibrio eccezionale, da invidiare. Non so, mi pareva che sprigionassero benessere, anche interiore. Mi sentivo stuzzicato dalla voglia di trovare la chiave del loro essere, di quel comportamento. Restammo d'accordo di vederci l'indomani mattina sul lungomare. Li vidi circondati da mezza dozzina di ragazzini isolani. Più esattamente, vidi circondata la BMW 2800 mentre dal portabagagli Sergio tirava fuori una bomboletta d'ossigeno. Ai piedi dello strapiombo, il mare cullava una barca. Non un panfilo, certamente, ma, per i miei occhi danubiani, era pur sempre più di un fuoribordo normale. Cabina con quattro posti-letto, frigo-

rifero, rice-trasmittente, macchina da presa Cannon Super 8, impermeabile. Fucile automatico da pesca subacquea e tutte le relative attrezzature. Sergio fece ululare i due motori Johnson. Sfrecciavamo sull'acqua. Korciula scomparve. E, per un bel pezzo, evaporò anche il mio sociologico interesse.

Sergio rallentò vicino all'imbarcadero d'una minuscola isola deserta. Gettammo l'àncora. Seguii un seminario di primo grado su come ci si tuffa in mare. Su come fare per penetrare indisturbatamente nel meraviglioso mondo del fondo marino. Mi disse che solo là si sentiva a vero suo agio.

Aveva trentasette anni. Imparò a nuotare a trenta, visto il film di Cousteau. Da quella data, vengono qua ogni estate. No, la storia korciulana non li attira particolarmente. Qui, però, lo specchio d'acqua è più puro e trasparente che sull'Adriatico italiano contaminato d'olio. E l'avvocato Arneric, il padrone di casa, è tanto gentile. Che vasta cultura, e fu per giunta un comandante partigiano. Anche se loro, Sergio e Jana, hanno fatto solo le elementari, l'avvocato li tratta pari pari.

Pensai, tra me: sarà una sorta di snobismo. In verità, avrei potuto dire: la moneta convertibile vale, in certi luoghi, una laurea con tanto di timbri. Il passato partigiano non è poi una rarità, nemmeno in Italia. Ma in quel momento avevamo già indossato la tuta da sub raccordata alla bomboletta, e ci tuffammo. E malgrado non avessi saputo ancora da quale ambiente, da quale atmosfera provenissero Sergio e Jana, capii che sotto l'acqua si trovavano davvero bene.

A venti-venticinque metri di profondità, tra i pesci poco portati a polemizzare e molto di più a cedere il passo quasi con cortesia, tra le immobili stelle marine ed altre stramberie, andavo in cerca di ostriche passivamente attaccate a centinaia alle rocce, e non delle origini di Sergio. Lui, scattava diapositive. Poi ci scambiammo la cinepresa. Immortalammo quelle poche, meravigliose ore di tranquillità che ci davano una

sola cosa da fare: sentirci bene, dimentichi di tutto il resto. Tornammo su. E allora Sergio volle far sapere ad ogni costo da dove veniva, di che e perché viveva, all'asciutto.

Entrambi bolognesi. Il padre di Sergio aveva fatto il muratore — ora in pensione — quello di Jana il carabiniere, da vivo — e fece servizio in Abissinia.

Sergio non aveva un mestiere. Jana aveva studiato dattilografia e il minimo necessario di contabilità che — mi disse lei — in quel momento tornava di buon conto.

Sergio esordì come garzone, in un negozio di confezioni. Dieci anni fa, a ventisette anni, vinse quaranta milioni alla lotteria. Dieci li investì entrando in società col proprietario. Però, dietro il banco, si annoiava. Pagò altri dieci milioni di cauzione e adesso fa il rappresentante di una mezza dozzina di ditte di confezionisti. Acquistò la BMW. Una macchina con ampio portabagagli. Un campionario completo ci sta senza complicazioni. E poi, il commerciante ha più fiducia se l'agente non tira fuori la roba da una 600. Sette mesi li passa a girare per le cittadine romagnole, da cliente a cliente. Finché dura la stagione. Quella di primavera, estate, autunno e inverno. In novembre-dicembre, e poi in luglio-agosto e settembre, sta con le braccia incrociate. Che fa, in tutto quel tempo? Niente. Ha preso un appartamento a Bologna. In più, metà di una villa a Rimini, nei pressi. E là che tiene la barca. Però, d'estate viene qui. Non solo per l'olio che a casa immonda il mare. Non gli piace fare le vacanze a casa sua. L'anno scorso sono stati nello Yemen. Capitandomi modo di andare a Bologna, mi farà vedere il film girato nei fondi marini di quel paese.

Tutto sommato, come si fa per ammazzare tutto quel tempo? Teatro? Cinema? No, quasi mai. A loro piace starsene a casa. Jana guarda la televisione. Figli non ne hanno ma la casa è grande, dà sempre da fare. A Sergio piace cucinare. In fine settimana, fanno la gita a Cattolica. Si fa pulizia

I racconti di Cugurra

Nazzareno Cugurra è da sempre un uomo in fuga. Un artista che rifiuta la città, il clan, l'approccio. Un solitario, un selvatico, un introverso — che si fa vivo di tanto in tanto col messaggio di un quadro — di solito un paesaggio — specchio di uno di quei remoti angoli di provincia che egli predilige.

Pagine ariose, finestre aperte sul mondo — un mondo circoscritto con scrupolo — risalito con amore, definito con generoso puntiglio.

Qualcuno ha scritto — l'accostamento non è ardito — che Cugurra è il nostro Utrillo: per l'incontaminata spontaneità di una pittura che attinge rari valori cromatici, accostamenti raffinati, un discorso che, variato ed articolato nelle sue componenti, sviluppa un racconto che ha sempre una comune matrice: la natura.

Nelle composizioni più semplici, specie negli interni, il tono si fa più sommesso, vagamente crepuscolare. Nella tematica di Cugurra non mancano note socialmente pungenti. Ma il contrasto non è mai aspro, polemico, spesso la tensione si risolve su un piano di valori puramente formali, senza accuse, senza drammi, se non quelli che ci è dato di immaginare contemplando un paesaggio, un ritratto. Se è inalterabile come discorso, racconto, il percorso pittorico di C. registra arricchimenti in più direzioni. Prova ne sono l'assunzione di elementi via via più reali che fantastici, più veri che inventati — in un arco di ricerca più esatta, più stabile, che richiama certe tavole fiamminghe per carica di emozioni, equilibrio, esigenza di verità.

Domenico Javarone

Cugurra

nella villa. Là ci vive l'unico amico, gestisce un ristorante. Sergio dà una mano in cucina, tra i tavoli, a servire.

Insomma, si tratta d'un arrotondamento? Macché, lo fa per amicizia. E' il suo passatempo. La cucina? Anche, ma soprattutto l'amicizia.

Lo « stare insieme » senza obblighi di sorta. Così, disinteressatamente. Credo sia la cosa più importante nella vita — aggiunge il marito. Quella di trovarci bene. E ripete: disinteressatamente, senza obblighi. E questo, da noi in Italia, passa per cosa rara.

E pure, se si avessero tanti amici, come si vivrebbe bene!

Mi venne in mente József Tímár. La « Morte del rappresentante ». Il dramma dell'esistenza insicura. Le preoccupazioni da consumare i nervi. Allora c'era la crisi mondiale.

è vero: E poi: Sergio e Jana non vanno a teatro. A parlarne forse li offenderei.

Non sapevo cosa domandargli. Parlare di politica non volevo, o meglio non volevo ancora. Ma Jana mi chiese: — Ha già intuito, vero, che Sergio è comunista? —

Prima di poter fare « ehm » dalla sorpresa, sentii Sergio intervenire.

— Macché, come potrebbe averlo intuito? Tanto, su questo punto non mi si crede neppure a Bologna. —

— Insomma, perché sei tanto affezionato alla gente, caro — rispose la donna.

— Mica così semplice cara — fece Sergio arrossendo. Poi l'uomo dalla parola misurata irruppe in un'inattesa, veemente filippica contro la corruzione italiana, i magnati fascistoidi dell'industria tessile, la sofisticazione del vino, gli affitti, la mafia, la polizia, la brutale disumanità del capitalismo, la mancanza dell'amicizia disinteressata ecc.; un discorso, insomma, più accanito che nei nostri seminari di primo grado negli anni cinquanta.

Intanto Jana trasse dal frigo una bottiglia di gin Gordon e succo di pomodoro. Ci mise il pepe. Inghiottì. Feci girare la parola su Bologna. Che nella loro città si è posto limite alla speculazione edilizia, che le cooperative locali fanno concorrenza al capitale agrario, che i fascisti non hanno neppure da fiatare, che, insomma, là l'atmosfera è pur sempre un'altra.

Sergio sgranò gli occhi. Come per dire: che, stai spiegando a me?

Sottovoce Jana osservò che il papà di Sergio scontò tre anni nel carcere di Mussolini. E, malgrado il padre suo, carabiniere in Abissinia, in famiglia due zii caddero da partigiani. E poi sapevo che loro a Bologna abitavano vicino al Comune? E la mattina vedono passare il sindaco comunista che saluta sempre cordialmente, a volte per primo?

— Un uomo magnifico, democratico — aggiunse Jana, con una ingenuità da adorare.

Negli occhi di Sergio mi parve scorgere un lampo di doloroso orgoglio. In quel momento addebitai la sua tristezza ai dati biografici sfoderati dalla moglie.

Il sole stava per abissarsi dietro l'orizzonte. I motori Johnson ripresero ad abbaiare. La conversazione si bloccò. Passò l'estate.

In ottobre il lavoro mi portò a Bologna. Argomento del reportage: il festival dell'Unità, foglio del Partito Comunista. Arrivai alla vigilia della festa e chiamai Sergio, immediatamente. Gli ero grato per il fondo marino Korculano, a prescindere dalla moltitudine di fattori ignoti nella formula della coppia.

Non hanno esagerato per niente. La casa di quattro stanze, carica di mobili svedesi ed elettrodomestici automatici, dà veramente molto da fare.

L'affitto? 160 mila lire. Lo stipendio, in caso ideale, d'un montatore della FIAT.

Sergio ha dato un saggio del suo cucinare ed ha poi proiettato, come detto, il film sul mare yemenita. E, l'indomani mattina, ha fatto vedere qualcos'altro. Di se stesso.

La stanza al terzo piano dell'albergo, dove risiedevo, dava alla strada per la quale passava il corteo del Partito Comunista. Ottima visuale, anche per l'operatore. Sergio ci ha raggiunti con la sua Cannon 8. Voleva filmare. La folla di 800 mila persone, di tutte le parti del paese, ci ha tenuti per ore ed ore inchiodati alla finestra, mentre fluiva per la città di mezzo milione di abitanti, la più civile d'Italia, amministrata dal '45 ad oggi dai comunisti, sotto una selva di bandiere rosso-sangue. Per un bel po' mi sono scordato di Sergio. Me l'hanno fatto notare le sue lacrime, di nuovo.

— Scusatemi — ha balbettato con imbarazzo — era la prima volta che desse del tu — scusatemi, mai avuta una impressione del genere.

Ci è venuto appresso per due giorni, lui e Jana. Da mattina a notte inoltrata, nel pulsare del festival. Non si stan-

Caguna

cava di domandare in che cose darci una mano. Si caricava sulle spalle la tracanniera, le batterie ed era felice quando gli ho presentato due vecchi amici di Bologna.

Come i bambini, giocavano a tombola. Ascoltavano affascinati le canzoni della rivoluzione e i dibattiti incandescenti sui mali dell'economia italiana. Come se gli stranieri fossero stati loro.

Sergio ha preso l'abbonamento all'Unità, per un anno. Il rischio, nel suo viso, la sublimazione mescolarsi ad una strana inerzia imbarazzata. Quest'espressione l'ho capita solo all'atto di chiusura della manifestazione, nel comizio, prima che il segretario generale Enrico Berlinguer iniziasse a parlare davanti ad un milione di accorsi.

Abbiamo ottenuto una tessera di passaggio del cordone per entrambi.

Il viso di Sergio si è rannuvolato nel notare davanti alla passerella per andare in tribuna un sovrintendente all'ordine con la fascia.

— Ciao — gli ha detto.

— E tu, che ci fai qui? — così l'altro, non proprio gentile. Sergio ha borbottato qualcosa, sotto i baffi.

E poi, ci si concentrava su Berlinguer che invitava ogni italiano, senza considerazione di appartenenza sociale e religiosa, ad aderire alla lotta per la conservazione e l'estensione dei diritti democratici ottenuti. Il «compromesso storico» tra comunisti e altri raggruppamenti politici democratici è necessario — diceva, insomma.

Ho saputo a tarda sera che il compagno, guardia dell'ordine, era andato a scuola assieme a Sergio. Insieme, feceto anche i garzoni, un tempo.

Si stava seduti ad un tavolo, nel padiglione ungherese del festival, dove un violinista zingaro accompagnava con il suono l'assaggio del «Sangue di toro». Come un altro compromesso, le note di «Viale di acacie» s'intrecciavano a quelle, rivoluzionarie, di «Bandiera rossa». Sergio taceva. Scoleava di malumore.

— Hai visto? Non ha neanche ricambiato il saluto — ha detto Jana.

— Invidia la BMW. Perché lui ha ancora la seicento —.

Sergio mi ha guardato. — Sai, al festival ci sono venuto solo per voi. Per amicizia —.

— Ha ragione Sergio — così Jana. — Insomma, ci vuole che uno gli domandi: «Tu che ci fai qui»? Che lo disprezzi? Perché, mi creda, mio marito non ha niente da vergognare —.

— Le credo, signora — ho risposto, tra me. Però la vita è complicata. Suo marito è nato proletario. Il passato del padre, l'atmosfera, i battiti di cuore della sua città, lo legano a Bologna. E ai comunisti. Ma c'è di mezzo la lotteria. La fortuna. La BMW. La casa di lusso. La villa. I due motori Johnson. Il nuovo mestiere che scioperi non ne conosce. Solo il benessere. Ma è poi un bene non appartenere a nessuno?

Né ai borghesi, né ai proletari? Sergio vota comunista e vive da capitalista. E anche bene. Detesta i datori di lavoro, non ci ha niente in comune. Ma non credo che potrebbe rinunciare a questa vita. E perché dovrebbe? Sergio vorrebbe trovarsi bene al festival dell'Unità. Sentirsi libero. Al di sopra delle classi. Fa l'abbonamento al giornale. Vorrebbe partecipare... Far parte del movimento per la liberazione del proletariato. Ma il compagno di scuola non è compagno di classe. Nemmeno se ricambia il saluto. Non si fida. Lo invidia, o disprezza? Fa lo stesso. Forse, è vero l'uno e l'altro.

Sergio vuole dell'umanità. Amicizia. Solidarietà. Vuole *appartenere*. Però si vergogna di stare bene. Perciò si trova male.

Sergio mi è diventato amico. Vorrei che si trovasse bene. L'ho invitato a Budapest. A casa mia decifrerò forse con più facilità la complessa formula psichica della sua persona.

Sono venuti. Hanno portato i 2800 centimetri cubi di cilindrata. E, nell'empio portabagagli del loro cuore, la sincera solidarietà con la causa socialista.

Gli ho prenotato una camera privata in riva al Danubio. Per fare bello il panorama. E per metterli a contatto umano socialista.

La mattina dopo, Sergio mi ha chiamato. Che non mi offendessi, tutto è meraviglioso, tutti gentili, premurosi ma... come dire? Il letto, è un po' scomodello. Non è largo abbastanza.

— Ci siamo trasferiti all'Intercontinental — ha detto, imbarazzato. — Il portiere conosce l'italiano ed è un bravo compagno. —

László Róbert

Milo DE ANGELIS

VERSO UN LUOGO DI POESIA

forse verso una topía

Milo De Angelis, prima di essere laureato dallo Specchialmanacco mondadoriano, ci aveva mandato alcune sue poesie, ma i tempi delle "carte segrete" sono altri da quelli delle "carte editoriabili", e dunque solo ora possiamo offrire questi diversi saggi poetici del giovane Milo. La poesia della nostra epoca dimostra forse che questa non è proprio l'epoca della poesia. Ma forse anche l'epoca della poesia è proprio l'epoca in cui la poesia è rara. Noi scommettiamo sulle contraddizioni.

SENZA TITOLO

Non giungerà alla guancia, interrotta
vicino, questa carezza desiderata, chiacchiera
che non ha verità: meglio
un gesto nazista che schiacci la sua mente, la mia,
non compresa
comprenderà tutto
con lo sguardo che supplica e poi:
stammi a sentire
è un aiuto. Il giorno fuggiva nel giorno dopo
per dimenticare. Ora
in poche goffe lacrime
lì è messo davanti: tu sei contemporaneo

VERSO UN LUOGO

Ama due volte la stessa cosa
e dunque ha cuore, ma
non è pieno, ama
il profumo della mano che offriva e l'infanzia
quando vincere è una fedeltà
alla prima direzione
e così si raggiunge: tutto è suo
ma vuole che qualcuno ci entri, il suo viso
stretto alle tempie, l'unico viso.
Ecco, ormai. Una manata violenta alla comprensione
del mondo, innocente
anche lui, se il tempo
è respiro, e si può essere primi senza secondi
nella pianura di neve, con lo sguardo
lunghissimo, non è mai previsto ritornare
in questo condividere
senza divisione: istante immotivato
innocente e infedele, perché lì non c'è
memoria e manca soltanto un passo
per giungere all'inizio.
Chiunque entri
verrà riconosciuto, con amore.

CHI HA OSATO

Chi, messo alle strette
diventa vero, capisce, veramente,
• capisce • anche il sergente e i cessi che umiliano
inchiodato a un evento, a un'assoluta
chiarezza,
come questi campi: solo dopo i falò
ricompaiono veri e finiti, o questa stalla, patetica
mentre invece è politica.
c a p i r e
Ma poi, quando altri più vivi
guizzano in discesa, vincendo, già scompaiono...
... e uno grida che, sì, la prima volta
non è la più profonda
ma lui la voleva...
e sapeva, sapeva
se uno anticipa
scacciata la storia per una profezia
non vive neanche
dopo.
E — cosa sono certe astuzie —
scendere veramente
significa tagliarsi la via del ritorno.
Ma tutta?
E mutando l'ordine dei fattori
il prodotto cambia o non cambia?

IL CERCHIO

Un modo di violare la grazia
di questi abiti, tra le danze e il vino
e i volti fini:
non c'è. La nebbia entra dalla finestra
morbida, avvolge
ogni crudeltà, vellutandola. E' un inverno già caldo
in cui ciò che manca annuncia il ritorno
e là dentro l'agonia degli animali compone un ordine
musicale.
Anche i buchi di morfina
nascondono il sangue.

Cupurra

Nel n. 31 di CARTE SEGRETE

I TACCUINI INEDITI DI ALEKSANDR BLOK

tradotti e presentati da
RITA GIULIANI

IL "MOVEMENT" ridimensionato a sintomo sociologico?

l'ipotesi di ITALO MOSCATI

LA SCIENZA SOCIALE NEGLI STATI UNITI

Lettura di classe della scienza, crisi del teatro di protesta e della televisione alternativa, ricerche dei "giovani filmatori", ritorno all'autore: l'accelerazione sta' forse nel suo contrario consapevole

Come ha scritto Moravia su un quotidiano italiano, la cultura gioca sempre meno sull'anticipo esperto alla storia e alla politica, anzi va chiaramente a rimorchio. Basta pensare agli anni sessanta in cui la scoperta della politica, stimolata dagli studenti sempre più preoccupati del vuoto al quale andavano incontro nella società capitalistica occidentale, ha trascinato la cultura e l'ha obbligata in molti casi ad improvvisare un atteggiamento di ricerca. Questa ricerca

INES FALBACI

La pittura di Ines Falbaci, che espone nello «Studio A» di via Santo Stefano del Cacco, può definirsi come un'arte notevolmente originale, impostata consapevolmente sul libero sbrigliò della fantasia e, nelle cose migliori, del subconscio.

Figurazioni che, in stretta connessione autobiografica, prendono il via da macerazioni interiori seguite a dolorose esperienze organiche, di malattia vissuta, divengono strani e personalissimi mondi entro cui l'esperienza formale è maturata liberamente, eppure sottesa a un gusto e a una perizia ottica degni di nota.

La pittura della Falbaci, nella quale sono riscontrabili talora suggestioni chagalliane e kleeiane, maturata nell'arco di un ventennio, si presenta ora al giudizio della critica.

S. G.

si è espressa in una febbrile rielaborazione del linguaggio (la letteratura di avanguardia, il cinema godardiano, il teatro ispirato al Living e alla gestualità) e in un'altrettanto inquieta, forse ancor più traumatizzante, rielaborazione dei contenuti (se si eccettua il recupero della cultura proletaria, la parte più interessante è concentrata nella lettura di «classe» della scienza).

Dopo che gli studenti hanno, in un certo senso, dovuto passare la mano al movimento operaio — soprattutto in Italia, perché solo esso è in grado di offrire uno sbocco politico —, la ricerca ha perduto in effervescenza e ha cominciato un periodo di più lenta e complessa gestazione. Dove non esiste la possibilità immediata di uno sbocco, come negli Stati Uniti, la situazione appare contrassegnata da una pesante crisi. Mancando di possibilità di realizzazione, non trovando forze e schieramenti disponibili se non sui tempi

 lunghissimi, la cultura come ricerca di una nuova qualità

della vita — e quindi di una nuova comunicazione — rischia di impoverirsi e di perdere l'egemonia faticosamente conquistata nella lotta alla cultura dell'establishment.

C'è dunque una crisi e ci si può domandare di che tipo sia. Il teatro, consegnando praticamente tutta l'avanguardia all'università, ha ridotto notevolmente la sua carica di protesta anti-costituzionale, e sta rapidamente trasformando in arida materia di studio ciò che fino alla soglia degli anni settanta era boicottato, respinto, esposto ai rigori della polizia. La televisione alternativa a quella commerciale, dopo aver cercato forme di intervento diretto nei quartieri o comunque nelle realtà di ghetto (non solo black), è costretta a ridurre la propria attività minacciata dalla televisione via cavo e avvilita dal progressivo ritiro dei finanziamenti delle fondazioni private. Il cinema, aggiungiamo, si è lasciato dietro alle spalle ormai da tempo l'esperienza dell'underground e degli sperimentalisti. Il video-tape ha sostituito in molti casi il sedici e l'otto millimetri, dando luogo ad un neo-spontaneismo che percorre le strade della creatività nell'immagine, o non solo, e s'impegna un po' ingenuamente per affermare l'esistenza di una cultura popolare autentica sfuggita ai mille occhi dei mass-media.

Da questo sommario quadro risultano due elementi essenziali. La crisi della ricerca è dovuta all'inaridimento delle fonti di finanziamento o alla loro sempre più esplicita scelta verso l'arte « pura ». Ma anche alla difficoltà di avere dei poli di riferimento precisi nella società, dopo l'affievolirsi della presenza del *movement* con la sua pluralistica tensione di rivolta. In simili circostanze, accade che i piccoli gruppi teatrali e cinetelevisivi non possiedono più la capacità di guidare il dibattito politico-culturale condizionandone il corso con azioni provocatorie, e ripiegano pertanto in una attività « più clandestina » che diventa sempre meno schizzinosa davanti alle opportunità che si offrono.

Faccio il caso degli « Young film-makers » che lavorano nella periferia di New York da alcuni anni e hanno seguito da vicino, spesso in prima linea, gli avvenimenti della lunga stagione contestativa. Oggi, il gruppo si è diviso in sezioni e si è messo al servizio di una committenza che ha finalità talvolta contrastanti. I giovani film-makers producono pellicole o nastri sui problemi di una zona della città, su richiesta o a loro rischio, e vendono alle reti televisive interessate, commerciali o preferibilmente educative. Oppure, organizzano forme di animazione nelle scuole offrendo una collaborazione e i mezzi tecnici. Oppure ancora assistono quei programmi di assistenza che i piccoli poteri locali formulano, garantendo un'esatta consulenza. Insomma, i giovani cineasti traducono in termini di efficienza e di sopravvivenza quella che in un passato anche recente avrebbe potuto, anzi, dovuto, essere frutto di una tensione verso il nuovo. Così facendo, rifluiscono nel seno del cosiddetto sistema che si giova di una molteplicità di iniziative spontanee perché, in questo modo, lascia alla società il compito di esprimere energie nuove, a caccia di un posto al sole. Il sistema, cioè, è spettatore di una feroce selezione e si può valere di chi ne esce vittorioso. Costui, che ha speso tutto quanto aveva, se vuole continuare può solo fare i conti con chi c'è ed ha il denaro, canali di diffusione, tutte le manopole del potere.

Dopo la contestazione, con la sua effimera alternativa di contro-potere, la ricerca è ridotta a semplice fonte di aggiornamento. Scatta un meccanismo di produzione, per cui in televisione — ad esempio — o nel cinema i costi proibitivi dei vecchi metodi vengono considerevolmente tagliati con la comparsa sul mercato di persone o gruppi che lavorano a costi più bassi. Cadono le sovvenzioni *non-profit* delle fondazioni che hanno assolto ad una prima funzione di apparente apertura ai linguaggi e ai contenuti inediti, anticonformisti; e l'eredità dei risultati acquisiti, oltre che dei « talenti »

 formatisi, viene ricevuta dalle strutture dominanti di sempre.

Dissolto o in viaggio a scartamento ridotto il *movement*, i gruppi di ricerca non hanno a chi guardare e pensano addirittura di aver perduto definitivamente i propri, naturali destinatari, per cui vanno avanti alla giornata, guidati dalla logica del problema per il problema, del fatto per il fatto, e si lasciano risucchiare.

Occuparsi delle condizioni miserabili di vita degli emigranti portoricani significa partecipare ad un processo politico se l'inchiesta e/o la denuncia entra nell'alveo di una protesta organizzata o comunque indirizzata organicamente contro individuati centri di potere, ma significa solo sostituirsi al normale servizio di informazione, bisognoso di una riverniciatura, se mancano gli obiettivi e se i canali di diffusione sono quelli esistenti con una consolidata « deformazione » della inchiesta e/o denuncia, attraverso il consumo della notizia. E' per queste ragioni che è lecito attendersi nei pros-

Inez Falbaci, Femminismo

Inès Fàlbaci. Narciso giapponese

simi anni una rettifica di tiro. Il documento, il pezzo colto dalla realtà viva, il « pedinamento » della quotidianità stanno perdendo dei colpi. Erano i punti di forza della ricerca e degli anni della politicizzazione nelle strade. Ammorbiditi o assoggettati alla logica del consumo della notizia, sono destinati a farsi sopravvanzare da un ritorno all'opera di autore, sia pure un'opera diversa da quella costruita nei « laboratori » della grande industria, sia pure con autori capaci di affrontare il pericolo di essere travolti.

Ma non saranno i giovani degli anni sessanta a segnare il mutamento già in corso, perché è troppo duro riciclare le abitudini contratte e i metodi di lavoro messi in atto. Ci penserà la generazione di mezzo? Faccio un altro caso, quello del regista John Cassavetes che ha girato un film molto bello, « Woman under the influence ». Cassavetes, che è pure attore e ha sempre militato nel cinema indipendente (ricordate

"Shadows"?), ha plasmato vari ingredienti. Nel film, c'è uno spaccato sociale: gli emigrati italiani ormai integrati nella società americana, c'è uno spunto psicanalitico: la moglie « strana » di un emigrante con insicurezze che sfociano nella nevrosi; c'è una allusione politica: il malessere dell'americano che lavora di fronte ad un paese che perde la guerra del Vietnam e rimpiazza Nixon con l'inciampatore Ford. Lo stile del racconto ha qualcosa del vecchio cinema-verità ma non finge di essere in presa diretta, dà per scontato che si sta parlando di individui e di situazioni dovute alla penna di uno sceneggiatore e alla sensibilità di un regista. In breve, è la storia di una donna « strana » che, dietro le insistenze dei familiari, il marito fa ricoverare in un istituto. Quando ne esce, la donna è completamente trasformata. Non commette eccentricità e appare calma, tanto calma da sembrare un'altra persona. L'uomo, emigrante di origine italiana, stenta a riconoscerla, come pure i bambini abituati ad averla più come compagna di giochi che come compassata educatrice. Ed allora decide di fare in modo di farla ritornare com'era. La provoca, la insulta, la batte quasi. Alla fine, il « miracolo » si compie: la donna si spoglia dell'abito mentale imposto dai medici e riprende con le manie dimenticate. Il marito è contento, i bambini esultano, lei si sente in piena salute. L'elogio della follia si conclude.

Cassavetes sta molto attento a descrivere il « caso » con scrupolo, senza perdere sfumature e anzi pronto a suggerirle e a sfaccettare il film affinché non appaia organizzato per proporre una tesi. Tuttavia le implicazioni ci sono. Volendo stringere, si può dire che il regista non sostiene che è meglio non cambiare perché tanto le istituzioni (la famiglia, l'istituto) hanno specifiche caratteristiche che è illusorio immaginarsi diverse. Ma vuole, probabilmente, dimostrare che la prigione è qui, là, dovunque, e che la resistenza si salda con la necessità di far da sé. Il polo di riferimento politico non va cercato tanto nella cruda analisi quanto nel come ci si

dispone verso di essa, preparandosi a respingere la « fede » in questa o in quella ipotesi per non restare a mani vuote. Il *movement*, in questa chiave, ha scatenato un fideismo dietro il quale spesso non c'era che una domanda di cambiamento prima di concrete e possibili « incarnazioni ». Cassavetes mette in guardia contro le accelerazioni che credono nella uscita da se stessi e dalle condizioni reali di vita. La ricerca che ha fatto più cultura che politica, coniugando però il lessico della politica, si sta spegnendo nelle forme degli anni sessanta-settanta perché ha presupposto di poter conquistare la testa della corsa. Ora la generazione di mezzo gli fa la lezione.

Italo Moscati

UN'ALTRA
MOTOSCRITTURA

il sosia vocale
il "doppio„ invisibile
il "grande doppiatore„ etc.

SERGIO GRAZIANI

presenta i suoi ultimi

DIECI "ANELLI„ DI POESIAZIONE

Sergio Graziani ha una voce che conoscete tutti, e un volto che molti hanno visto: audiovisualmente è più che noto. Inoltre è pittore, e molte case hanno i suoi quadri alle pareti, anche se gli intervalli tra gli atti di pittura sono come le pause del doppiaggio. Perché Sergio Graziani non è solo il Barbone di "Anna Karenina" televisivo (peccato riparato come irreparabile, non è mica colpa sua) o de "Le Cinque Giornate", è la voce più sentita d'Italia, da Peter O' Toole a Laurence Olivier a George Wilson, i più sottili pronunziatori del mondo esigono la sua voce doppiante guida e creativa. Ma Graziani non si accontenta, è un uomo inquieto e inquietante, un personaggio del nostro tempo.

fra tante artefatture in bilico, a cavallo di molti intimpedi, e urlo teatro e poesia, anche se con modalità di riservatezza delicata e impervia. Ora "esce" alla luce del pudore poetico, con feroci vergogne e timidezze vinte con la volontà di non restare dietro i volti degli attori ma di far sentire la sua voce, quell'altra, la sua, quella del silenzio di un uomo d'azione culturale (ma sì, anche le agitazioni dei doppiatori, il movimento cooperativo, gli "impegni" etc.). Una testimonianza di volontà di poesia in azione, insomma. Da cui verrà fuori "un altro Graziani". Su uno schermo invisibile e senza voce in cui si vede e si sente un'altra motoscrittura... **(g.t.)**

DOMANDE

Preparo risposte sbagliate
per chi tenterà di salvarmi

ROMA

Occhi gambe
di cane Roma sa
gli spazi da sempre. Lascia pesanto
l'uomo se c'è ma di notte
si scusa e ride come
se morisse per chi aspetta inerte
lo sgretolarsi del tempo

RESTI

Spicciolo d'uomo interrotto
gatto fermo ferito
dal vento gesto da pronunciare
figlio spinoso membra slacciate, ereditate
a colpi di putrefatte sfuggite
ambizioni
rifiuti
calcificazioni
resti d'ostacolo
dimenticato

ANCH'IO MI VOLTERO'

Forse anch'io mi volterò come
le figure di Scipione anch'io
avrò quel putrefatto urlante sorriso e dal fondo
lo squarcio negli occhi a ordinare
pietà per chi resta poi
ma me andrò battendo
i miei denti fino a farli
saltare

FUNERALE

Seduto fetorgo lombare di Bacon
è il tuo mestiere invido
semisvolto lancia un razzo di sterco sul funerale
che canta. Il becchino vede il seduto ridere
attorcigliato sul balcone ormai
la casa più sporca del quartiere sarà
sua. Il diritto è da decidere

IL BECCHINO DELL'UNIVERSO

Inesorabilmente oscuri lo spazio del mio fragile privato cenno di vita, finalmente
leggerò il tuo sadico mostruoso segnale
di padrone
empio feroce becchino
dell'universo

IL DELITTO

E torna di ghiaccio a far monte sul lavandino che mani acrobatiche adopera ma lui
ha sempre qualcosa in tasca non puoi
nascondere il delitto perché le candele sulle foglie e il nemico di casa smetterebbero di giocare con quelle lame

avresti la barba lunga non mi muoverò nemmeno cercherò
all'indietro i suoi capelli bruciacchiati e sollevando
la mano prometterò di non abbaiare nemmeno
a metà prezzo

VIOLENZA

Mentre la vita
finge di possedermi so che
verranno
colpiranno l'idea ma io starò attento e vivrò
sottovoce

BUIO

Presto ti leggerò luce padrona

CHI

Firmerai con la croce
e andrai adagio verso l'alto. Io
veglierò sul tuo tempo

Sergio Gruleni

Sul N. 31 di CARTE SEGRETE

A proposito della "non - storia"
di Ambrogio Donini

PROBLEMI IRRISOLTI
DELLA STORIA
DEL CRISTIANESIMO

di Michele Salerno

UN RE
proposta teatrale
di
Nello SAITO

Oltre che per i suoi romanzi «Maria e i soldati», «Gli avventurini siciliani», «Dentro e fuori» (*Premio Viareggio* 1970), *Nello Sàito è noto per le sue commedie*: «Il maestro Pip», «I cattedratici», «Copione, la rivoluzione è finita» (*forse la più bella*), «Fix», «Es» (*quest'ultima montata da Giancarlo Nanni con Manuela Kustermann*): *tutte hanno suscitato consensi, in Italia e all'estero, per la struttura atroce e anticonformistica. Il Teatro di Sàito è pubblicato da Bulzoni* (1975).

Un re

L'idea può essere stata semplicemente ispirata dall'innegabile disprezzo insito nell'ordine semaforico Passez, pietons! *Un'ordine oltraggioso, nell'istante. Infatti anche nella vita quotidiana in cui ci siamo rifugiati in difesa siamo ormai circondati (e umiliati) da re che si nascondono perfino in oggetti (in lampade, altoparlanti, bottoni) a loro volta comandati da altri re invisibili. L'incomunicabilità tra i re e noi sudditi è assoluta: di qui la solitudine dei re, la loro tracotanza, e anche l'incapacità di comprendere i nostri balbettii dal momento che ci hanno tolto (o mai concesso) la cifra del loro linguaggio.*

La distanza che ora ci separa è irreversibile, aumenta, non diminuisce, il disprezzo non provoca rivolta ma terrore.

Perché i re — questa è la verità — non sono mai morti, cambiano solo di nome. A tradirli basterebbe la gelosia con cui serbano la chiave del potere, le parole.

L'opera che può essere naturalmente limitata al solo testo teatrale è stata tuttavia concepita in funzione di un testo musicale appositamente scritto. Vedo cioè la sua realizzazione in un equilibrato rapporto tra musica, segni fonici e parole. Non si tratta di un "commento" musicale ma di una giustapposizione di frani musicali al testo teatrale durante la recitazione la "musica" tace.

Senonchè il compositore dovrebbe manipolare e comporre a suo piacimento il materiale fonico offertogli dalle voci (dei pedoni, dei cavalli, degli alfieri) le quali oggirano il personaggio del re, cambiano posto di continuo ma si esprimono o nella pronuncia di lettere dell'alfabeto, scandite l'una dall'altra, o anche di sillabe, come frantumi di parole (at, be, co, da, es, fa ... op, que, ro, ut, ve, zo) mantenendo tuttavia la progressione dell'alfabeto nella lettera iniziale.

Le voci, così manipolate e composte, si presenteranno come una continuazione del discorso musicale che le precede o le segue. Il da formare un tutto organico. Esse possono essere anche registrate su nastro ma sarà meglio che il direttore d'orchestra assuma in ogni caso la regia sia della musica che del parlato.

Va da sé infine che ad ogni lettera dell'alfabeto (o serie di sillabe mozze) va conferita la forza dell'impronunciabilità della parola (e la rabbia di non possederla) in modo che si accentui l'impossibilità del "dialogo".

Se le voci vengono registrate, unico attore rimane il re solo (meglio se impersonato da un attore negro). Ma anche qui non escluderei che, pur mantenendo intere le parole, egli si esprima col canto.

In teatro (o nella sala da concerto) la scena sarà del tutto buia. Solo la faccia del re sarà illuminata da un raggio

Gli attori sono fermi

RE — Siete schierati. I pedoni. Le torri. I cavalli. Gli alfieri e tu, regina. Ci siete tutti, voi bianchi, come per una festa di morte. Cosa volete da me?
(le lettere dell'alfabeto vengono pronunciate staccate)

— a a a...

— bi bi bi.. ba bu be ba bu...

RE — Non vi capisco.

— ci ci ci...

RE — Perché non vi movete?

— ci ci ci! d! d! da!

RE — Perché rimanete nei vostri stalli?

— bu bu bu! bu bu bu!

RE — Che paura avete di me?

— bu bu bu! at! at! at!

RE — Perché sono un re?

— a a a... bi bi bi ba bu!

RE — Ebbene, sì. Lo sono.

— ci ci ci!

RE — Non ho più corte, non ho più cavalli.

— *(ridono)* e e e e! é é!

RE — Non ho più torri.

— g g g g g g!

RE — Non ho più alfieri.

— h h h!

RE — Non ho più regina.

— a a a! be be be! ce! ce! ce!

RE — Sì, non l'ho più. E allora? Che paura avete? Avanti!

— ci ci ci! d! d! da!

RE — Sono solo, e per di più re. Con questo abito, questa corona di legno, in tesa, sempre incollata...

— fo fo fo... fi... fi...

— g g g g... go! gu!

RE — Che avete detto?
— fo fo fi... fi...
— g g g g... go... gu... ge...
RE — Non vi capisco, parlate chiaro!
— h h h!
— i i i! iò! iu! ia! iò! iu! ia!
RE — Come faccio a capire? Con i vostri balbettii, le vostre lettere biascicate...
— l l l l! la! lo! lo! lo!
RE — Ma perché divorate le lettere?
— m m m m m m m! mi! mi! mu!
Pausa
RE — Ora non balbettate più... (*pausa*) Di quante ipotesi si può colmare il silenzio...
— n n n n n n n! na! ni! na! ni!
RE — Ogni mossa è una scelta... Nel tempo, non più nello spazio... Se alzo un dito, ecco, è il dito del re... Se alzo una mano, e maledico, è la mano del re che maledice...
— o o o o o o! ol! ol! ol!
RE — E tu, regina bianca, circondata dai tuoi vassalli, anche tu sei muta, perfida...
— i i i! iot! ie! ie!
RE — Sento i tuoi sgherri che mugolano...
— l l l! m m m ma! n n n ni! ni! nu!
(Gli attori si muovono)
RE — Ma che succede?
— m m m! ni! ni! nu!
RE — I miei pedoni avanzano! Fermatevi! Ma così liberate la via alle torri, i cavalli bianchi scalpitano, gli alfieri sono impazienti di correre contro di me! Fermatevi!
— i i i i i i i! ie! ie! ià! io! ia! iò
RE — Ma che fate? Vi riunite agli altri? I cavalli saltano su di voi. Vengono per uccidermi, lo so!

— p p p p! pu! pe! pa!
— qu qu qu... que! que! que
— o p! o p! o p! o p!

RE — I miei pedoni indietreggiano, si voltano contro di me, bianchi e neri, tutti insieme...

— qu qu qu! que! que! pu! pe! pa! que

RE — E il vostro re? Perché non vi dà ordini? E' lì, immobile. Con la sua regina. Due mummie...

— qu! qu qu! que! qu! ru! ru! ru!

RE — O li avete uccisi?

— (*crescendo*) qu qu qu que! que!
— ru ru ru!
— s s s s s! so si! so si! s s s!

RE — Sì, li avete immobilizzati. Vi siete sbarazzati dei vostri, ed ora volete uccidere me! Volete uccidere in me tutti i re!

— qu qu qu! ru ru ru! o p! o p! o p! qu!

RE — Come se i re non risorgessero!

— s s s! ti ta tu to! ti ta tu to!

RE — Sono tra voi i re: travestiti da alfieri, da torri, da cavalli!

— u u u u u!

RE — E voi non li vedete: talpe!

— u u u u u!
— vu vu vu vu va!

RE — (*sottovoce*) Non avete nemmeno le parole...

Pausa

RE — Avete solo stracci di parole...

Pausa

RE — Il vostro alfabeto sta esaurendosi...

Pausa

RE — Siete senz'occhi. Senza orecchi. Senza bocca! Plebaglia!

— u u u u!
— vu vu vu va!

RE — Vi manca una lettera sola! E ditela la zeta male detta!
— u u u u!
— vu vu vu va!
— zet zet zet zet zet! zo! zo! zo! zet!

Pausa

RE — In quante più angosciose situazioni mi sono trovato.
Tra disegni funerei.
Tra una torre e un alfiere.
Tra due pedoni e una torre.
Tra due alfieri e un pedone,
e mi sono salvato in stallo.
— u u u! vu vu vu!

RE — Sono un re
— vu vu va! zet zet zet zet za! ZET!

RE — Sono un re! Non posso lasciarmi uccidere con in fama!

Paura

— A Z T U R B O F!

RE — Neanche la rozza serie dell'alfabeto vi serve più?
— (*più veloce*) A Z T U R B O F! A Z T U R B O F!

RE — Non le troverete mai le parole! Le parole del re!
— A U R T B O F!
— A U R T B O F!

RE — Siete avidi di utopie! ... Siete così felici di uccidere!
— A U R T B O F!
— A U R T B O F!

RE — Sono in gabbia. La corona vacilla. Ma cosa c'è al di là della scacchiera?...
— A U! A U! T T T! Z Z Z!

RE — Siamo tutti in gabbia. Anche i vostri cavalli che tessono crudeli geometrie, le vostre torri spietate come spade... nei miei fianchi...
— A A A! U U U! T T T! R R R!

RE — Anche i vostri gridi animaleschi, il vostro alfabeto sconnesso sono dentro questa gabbia di linee...
— A T Z! A T Z! A T Z!

RE — Plebaglia!
— A T Z! A T Z! A T Z!

(crescendo sino a simulare un canto di vittoria)

— ABCDEFGHILMNOPQRSTUVZ! ABCDEFGHIL MNOPQRSTUVZ!
— A A A B B B! C C C! D!

Lunga pausa. Il re giace morto. La sua faccia non è più illuminata.
Esplode allora il vocio degli attori. Ebbri della conquista delle parole, parlano a grande velocità, però con parole intere e tutti insieme, a bassa voce. Nella confusione si distinguono solo esclamazioni come: I re, puah!... ovvero: I re... a morte! Ma l'ebbrezza dura poco. Lentamente lo stesso re a terra si rialza, come risvegliato e ringiovanito da nuovo vigore. E sola:

RE — Basta! Tornate ai vostri posti!

(Confusione, rumori. Grida di spavento)

— I cavalli tornino alle loro transenne!
Gli alfieri ai loro scanni!
E le torri circondino tutti noi, a difesa!

(Sottovoce, in simultanea, sbigottiti)

— Ma chi è? Chi è? E' il nuovo re? ... Il nuovo...

RE — Basta! Silenzio, ho detto!
Tornate al vostro linguaggio: non ne avete altro.
La parola è dei re. Avanti! Si ricomincia!

Pausa. Poi, lentamente, faticosamente, riprendono le voci atterrite.

— a a a a...!
— b b b b...! ba... bu... be...
— ci... ci... ci... d... d... da...

156 *Pier Massimo Forni*, Tavola d'anatomia

POETAVOLE D'ANATOMIA

di Pier Massimo FORNI

presentato
da Angelo STELLA

I testi di Pier Massimo Forni — aspirante poeta laureato, nato nel '51, vissuto a Treviso, studiato a Venezia e a Pavia, abitato a Milano —, dove ripropongono incontri con la donna, dicono che il premio a chi ama viene — come all'atleta — solo dopo la lotta, e la sconfitta, magari punitiva e crudele, dell'avversaria. Contro di lei, cattiveria estrema la dimenticanza, o, più definitiva, una memoria senza rancori. La scrittura è, come deve, fin troppo disinvolta; va da sola, tra colti richiami, crepuscolo e quotidianità, reminiscenze volute, più di cadenze che di lessico, richiamano i grandi precontemporanei, e perfino il Poeta dei nostri padri. È proprio in queste coincidenze, spicca un rifiuto del mondo come occasione all'epifania femminile, dei significati umani cosali in cui può, ella, Lauba o ragazza Carla, mitizzarsi, e reificarsi, con rimandi all'infinito nella galleria degli specchi. Ma, con ciò

comente connessa, nella metonimia del tuo corpo, questa donna che sembra non soffrire più, la dubitare del tuo essere femmina che su scabal, anche lei, di altro? Di tutto ciò contro cui ci si accanisce, e si deve, con legittima crudeltà, perché non si resta mai, dopo lo scontro, vincenti, e paria il privilegio delle ferite, "qualche segnetto a perenne memoria" (e qui, alcune delle sue "Dodici tavole d'anatomia" ...)

Angelo Stella

Amica che mi porti
la tua luttuosa bellezza
per queste scale di domenica
il mantello della pelle tranquillamente gettato
sulle dolci ossa
quando a pena taglia
la lama della primavera,
sappi che è tardi;
i capelli si sono fatti radi e la barba rabbiosa,
i cieli più alti pendono come bandiere
e nelle vene il sangue
corre frammisto a fiori e a terra.

Sembrava facile gioco al bagliore
del tiepido tuo mantello di derma
alfine travedere un disegno sensato
negli incastri del caleidoscopio.
Oh, l'impasto della cedevole lusinga
come presto mostrò sua grana terrena!
Una sola immagine è rimasta
e altro da sé non illumina:
il sangue che ti nutre discorrere i canali precipitanti
conficcati nella tua forma.

Muti i calcagni amaro il tendine
dove rifugiasi di te una noce di dolcezza
ora che sventrata posati hai sul comodino
rotondi organi di morbido rossore?

Dicano:
il primo amore non si scorda
mai.
Rispondo: è vero, come potrei.

Pier Massimo Forni
Tavola d'anatomia

Io il mio primo amore
mi manda
ora gli auguri ogni natale in piccola busta.
E' impiegato a Padova, fa la segretaria
di uno che vende lampadari
(tanto per dire la singolarità
di certi destini).

Venne poi la donna chiamata
Paloma
un formaglio tra neri
capelli poneva: alla tempia
una cornicetta d'oro una fotografia
del suo viso sempre dell'anno prima

Il presente il passato non muta dunque
pareva dire più a sé
vedi come il tempo è ghiaccio alle mie guance di frutta

Quando si volse
movendo
(oh,
i fili delle vene
le
tinnirono come cristalli
dentro
toccandosi appena

così che pallida ne usciva
ecco
la forma fitta
per il netto
ormai
albeggiare della cucina
dei ricchi
con anche sulla carne
il souvenir
d'una piastrella

Allora io le dissi:
sappi che in ogni cosa vedo un'immagine di Morte.
Rispose Paloma: nella dolce vena
nella cedevole carne?
E io: molto più nel possesso d'inchiodate
credenze e armadi capaci
ma sopra tutto
all'uso di taluni pronomi.

La mia donna ha i capelli di brina
e un cane da accarezzare
e il fianco di neve;
per fortuna non ha piedi
o forse perché cammina nel bosco
confitta nella terra alle caviglie
così che se li ha
solo il grillotalpa
potrebbe dirlo.
Da sempre ho cercato questa
semi emersa donna
non tradita dalla imperfezione
di ciò che è compiuto, dato e inalato.

Ho preso sui ginocchi una poesia
del primo Zanzotto l'ho coccolata
e anche fatta saltare hop hop un po'

poi l'ho portata alla finestra
di cucina sopra il ciliegio che guarda
le colline del nord

lo scuro veniva da Vicenza

CARTE SCOPERTE

La serigrafia nella pagina precedente è di Enrico Montalto

— Serigrafia a 5 colori di cui 1 a smalto
— F.to cm. 68 x 68
— Tiratura: 150 esemplari
— Stamperia Grafiser - Roma
— Prezzo: L. 60.000 Iva compresa
— Le richieste dell'opera vanno indirizzate a: Carte Segrete - Piazza d'Ara Coeli, 6 - Roma.

LA "CARTA STELLARE" DI ENRICO MONTALTO

di Felice Ferdinando Silanos

Questa **"Carta Stellare"**, realizzata in serigrafia, è un'opera grafica di notevole impegno tecnico-scientifico e artistico. Se pensiamo che una delle ultime carte stellari risale alla fine del '700, dobbiamo essere grati a questo grande disegnatore che è **Enrico Montalto** che ci ha dato, in chiave moderna, una immagine-figura del nostro Cielo.

Montalto è disegnatore sensibile al segno, perfettamente adeguato a quella che è la forma ideale dell'immagine. La costruzione armonica dell'impianto generale dell'opera non è altro che il risultato di una ricerca del segno nello spazio portato a livello di architettura.

La « Carta Stellare » rappresenta la

Contropuntura farmaco - medica di Ruffato

Si può ancora oggi parlare di poesia?

E' stato detto che la poesia muore, si uccide, ogni giorno; e ogni giorno rinasce. Delle peculiarità celesti, proprio come l'araba fenice. Certo è che, per fare poesia, non basta più chiudersi in un salotto-laboratorio, attrezzato di finestra sul mare, a tutta vista panoramica.

La poesia si fa per le strade, magari invertendo improvvisamente la segnaletica stradale, tanto per semplificare. O partecipando a un corteo di protesta, o alla lotta sindacale, o innalzando barricate. Poesia come pura violenza, insomma.

L'ultimo baluardo della poesia in quanto parola scritta è ancora (per poco, per molto) un'operazione sui linguaggi: sull'avorio di quelle torri, cioè, nelle quali per secoli s'era asserragliata, a scanso di equivoci, anche. Qui la poesia va snidata con un'deflagrazione linguistica, per uno specifico altro da sé.

Pure resta così per il poeta come caro ibrido amore.

E' così per il padovano Cesare Ruffato, che da molti anni ormai va portando la poesia fuori delle torri d'avorio: per un'azione contromano decisamente. E un'ultima, proprio decisiva, prova ci viene fornita dal volume Caro ibrido amore pubblicato nella collana diretta da Leonardo Mancino dell'editore Lacaita.

Ruffato svolge la professione del medico, del cardiologo; e per quanto riguarda la sua poesia direi che c'è una stretta affinità con il suo spazio professionale. La sua poesia è, a tutti gli effetti, una vera e propria radiogra-

mappa delle Costellazioni dell'emisfero boreale contiene **64 figure** sulle complessive 88 del Firmamento stabilite, per numero e denominazione, dal Congresso dell'Unione Astronomica Internazionale, tenutosi a Roma nel 1922.

La Carta Stellare è impostata sulla latitudine di Roma e sul meridiano dell'Etna. Essa ha negli angoli le quattro stagioni, ed è circondata dai nomi dei mesi nel primo cerchio, e dei segni zodiacali corrispondenti nel secondo cerchio. Per individuare le stelle visibili in un determinato mese si forma uno spicchio che ha per base il mese che interessa e per cuspide la **Stella Polare** che si trova al centro della mappa e precisamente sulla coda dell'**Orsa Minore**.

E' la volta celeste che vedono gli abitanti di quella fascia d'Europa bagnata dal Mediterraneo, la stessa che tremila anni fa scrutavano i nostri antenati.

E' appunto in questa zona, culla della cultura occidentale, che gli astronomi Greci, Romani ed Arabi sulla scorta delle cognizioni apprese da Caldei, Persiani ed Egizi, riconobbero i maggiori pianeti o « Stelle erranti » intorno al Sole e riservarono loro i nomi delle massime divinità della mitologia classica: **Marte, Mercurio, Giove, Venere, Saturno**. Contemplando poi le stelle fisse che ruotano attorno alla Stella Polare, ravvisarono in quei punti luminosi una serie di sagome: tali forme vennero successivamente accostate, per somi-

glianza, a specifici animali ed oggetti attinenti alla vita quotidiana o a creature mortali divinizzate nelle diverse credenze religiose.

Attraverso la fantasia popolare, la fede e l'amore alla vita si pongono così al servizio della scienza: nascono le **Costellazioni**. In un percorso ellittico si inseguono i 12 Segni Zodiacali che tracciano il sentiero del Sole: **Acquario Pesci Ariete Toro Gemelli Cancro Leone Vergine Bilancia Scorpione Sagittario e Capricorno.** Questi segni, anticamente, corrispondevano al mese individuato nello spicchio, ma attualmente la loro posizione è sfasata rispetto al mese per il fenomeno della recessione degli equinozi.

Il restante Spazio si popola di esseri mitici: l'**Orsa Maggiore** o Gran Carro con le sue sette stelle; Andromeda, la bella figlia di Cassiopea e dell'etiope Cefeo è incatenata ad una rupe; il giovane Perseo salva la donna dall'Orca marina; Ercole uccide il Drago; Ofiuco, l'incantatore di Serpenti, si dibatte fra le spire del rettile; l'Auriga protegge la sua Capretta; Boote, il guardiano dell'Orsa, lancia all'inseguimento i Levrieri; Orione, il cacciatore notturno, guada il Fiume Po ed avanza seguito dal suo Cane per annunciare l'approssimarsi del Giorno.

Tali immagini, preminenti per antichità e dimensione, contengono gli astri più splendenti (distinti nella Carta con stelle ad otto punte): i loro appellativi, taluni famosi, sono d'origine greca: Antares Arturo Sirio; latina: Regolo Castore Polluce; araba:

fia della lingua, una radiobiologia dei linguaggi tecnici da laboratorio del nostro tempo.

Consapevole del potere castrante dei linguaggi in uso nella società di massa, e anche di quei gerghi scientifici attraverso i quali l'uomo del nostro tempo è, a tutti i livelli, agito e incapsulato per il falso decoro anche della società borghese, Ruffato compie scrupolosamente un'operazione di analisi e di verifica in negativo: come analisi critica — pragmatica — del negativo sociale. Attraverso un'operazione di scarti, di scelte, di sovrapposizione di calchi linguistici, specie tipici della farmaco-medicina, riesce a fornire al lettore un discorso di netta indeterminazione, molto affascinante anche, capace di coinvolgerlo in un processo di autocritica, che è critica effettiva al sistema sociocapitalistico, ove dietro altro tipo di fascinazione, di mistero anche, è il vuoto di senso.

Molto spesso lascia parlare e dire a voci che si parlano e che si dicono, e quasi fa pensare a Lee Masters, ma secondo una personalissima angolazione. Talaltra si spinge verso la poesia tecnologica. In ogni caso, la sua è una poesia (o meglio controreporsi singolare, comunque la situa-

zione, che merita la presa diretta, qui e ora.

Michele Perfetti

Cesare Ruffato. **Caro ibrido amore.** Lacaita editore, Manduria, pagine 90, L. 2000.

Ricerca umana e carica emotiva nella pittura di Zorn

L'esuberanza coloristica vivida e evidente nella pittura di Liondin Zorn, che ha attentamente assimilato in una meditata fase di lavoro le proposte del tonalismo e dell'espressionismo.

L'artista, giungendo con una stilistica del tutto personale ad una sintesi di entrambe le tecniche espressive, ha affrontato in lunghi anni i soggetti più vari: dal paesaggio alla figura alla natura morta. Ed egualmente ha inserito nel suo bagaglio creativo spunti e sollecitazioni "visuali" raccolti in una serie di viaggi compiuti nei più diversi centri d'Europa: dalla Francia all'Olan-

Aldebaran Altair Vega. Ma anche le Costellazioni Minori hanno la loro Storia. Al cielo è offerto il primo voto: è la bionda Chioma che la Regina Berenice si recide sacrificandola per salvare la vita allo sposo in guerra. Una piccola stella, scoperta da Tolomeo sulle ali dell'Aquila, riceve dall'Imperatore Adriano il nome di Antinoo. Sopra l'orizzonte le luci, nel buio della notte, mostrano in tal modo che il cielo, naturale dimora degli dei e degli eroi, viene istintivamente eletto dagli uomini anche a sede delle persone e delle cose amate e perdute.

Pochi sono gli animali fantastici o mostruosi: l'Idra, il Centauro, l'alato Pegaso; numerosi invece quelli osservati di sovente nelle selve e nelle acque limitrofe: volano Colombe Cigni Corvi, vagano Volpi Lepri Lupi Linci Lucertole, guizzano Delfini e altri Pesci, nel medioevo si aggiungono Giraffe e Liocorni. Queste bestie portano talvolta con sé i loro nati: il Lioncello, il Puledro, il Cucciolo, l'Orsa Minore.

Tra gli oggetti manufatti figurano Coppe Scrigni Squadre Frecce Navi, in epoche moderne compaiono macchine e strumenti tecnici: Microscopi, Sestanti Scalpelli Bulini Fornelli Pompe pneumatiche. Il progresso trova così il suo riconoscimento ed armoniosamente si fondono il passato ed il presente. Per compiacere infine la vanità dei grandi della terra si effigiano Corone Scettri Spade, ma i simboli della effimera fortuna di questo o quel principe scompaiono in gran parte con la riforma del 1922.

Lionello Zorn

UNA DISCUSSIONE? SULLA

LETTERATURA SELVAGGIA

(ovvero OPERAIA)

di Mariella BETTARINI

Mariella Bettarini ci perdonerà, ma pubblichiamo il suo articolo sulla "letteratura operaia-selvaggia" non perché possiamo condividere i suoi entusiasmi pre-storicistico-sociali per la ritornante e arricchente fusione di sotto - o para - culture subalternate alla "dominante", ma perché un dibattito potrebbe essere utile. Forse. Non è u

da, dalla Spagna ai paesi dell'Est.

Oggi, dopo circa quaranta anni di attività, la pittura di Zorn si potrebbe dividere particolarmente per periodi di ricerca collegabili alle città e alle nazioni, ove l'artista ha proficuamente operato. Ma al di là di tali classificazioni, che hanno pur sempre un peso relativo, ciò che soprattutto convince nella sua fatica, di ieri e di oggi, è l'estrema coerenza, che gli ha consentito per così dire di dar vita a dipinti in apparenza differenti l'uno dall'altro per la semplice tematica, ma nella sostanza non indifferenti l'uno all'altro. In tal senso le visioni di un Sud d'Italia, mucerato e a volte drammatico, si armonizzano felicemente con i paesaggi del nord d'Europa, racchiusi in un clima di evocazione romantica. Lo stesso diremo per le figure vere e proprie, e altresì per quei fiori e quelle composizioni, ove l'immagine si impone per una densa elaborazione di impasti e vibranti accordi coloristici.

Lionello Zorn dimostra così di non aver operato invano, dando fondo alle migliori energie in una serie di opere, tutte contrassegnate da un rigoglioso impianto e da un'incisiva carica emotiva. Al di là dei successi mondani, dal

quali l'artista si tiene per temperamento lontano; la sua pittura resta un raro esempio di una ricerca in profondità, rivolta a cogliere le suggestioni essenziali della realtà circostante.

F. M.

Il testo poetico del '75
Lettura multipla di Tori

La trasparenza del senso (e qui del senso poetico) ha sempre nascosto un inganno di cui si è fatto in ogni epoca portavoce l'ideologia dominante. Come nella sfera dell'economia il valore (di scambio) è imposto su tutti i rapporti di produzione, così nella sfera del linguaggio il senso è imposto su tutte le differenze. Ciò che viene appositamente occultato in entrambi i campi è la traccia come pratica produttiva, vale a dire la «fabbrica del testo».

In tale logica (il logocentrismo che privilegia lo statuto della pa-

curo neppure questo, e comunque, poiché tanti sono i neofiti, diciamo "forse", ripetitizzando l'ipotesi antica di una letteratura di classe intesa come letteratura non universante ma autoriduttiva nella classe stessa. Il rapporto tra particolare, che si universalizza nell'ideologia pseudo-coscienziale e particolare che si universalizza nell'autocoscienza della falsità ideologica non è ancora assorbito nei monoliti post-sessantottini, e la colpa del complesso intellettuale riaffiora. Come se la classe operaia, che liberando se stessa si riporrebbe liberatrice anche delle altre classi, si proponesse di (ri?)appropriarsi della creatività come controprivilegio e non come fondamento dell'unità della specie umanizzata-naturalizzata. E come se il progetto della sensibilizzazione generica (del genere) non fosse il progetto che comunizza. Come se "la letteratura" non operaia non fosse anche, e dovesse essere riconosciuta, operaia. Come se gli intellettuali organici della classe operaia (anche i poeti e i narratori, i musicisti e i figuratori etc.) fossero sempre "fuori" della nuova mitopoiesi - etc. etc. etc. etc. Non rispettiamo troppo la classe con la quale siamo in contraddizione per chiuderla in una sua particolare letteratura... E dunque parliamone pure, ma senza "forma-contenuto", senza "contenuto formale". Senza operaismi. Anche quelli poetici, sono antioperaismi. (naturalmente, cara Bettarini, stimata e battagliera collaboratrice, oltre che "letterarissima militante", facciamo a capirci...)

Quanti sono in Italia i «casi» (o meglio i casi, senza virgolette) di «letteratura operaia»? Dire che sono pochi, troppo pochi significa esprimere un giudizio, anzi un parere, intanto su che cos'è oggi letteratura, e poi (ancor più difficile) su che cos'è

« letteratura operaia ». Dunque, non tanto dei casi si dovrebbe parlare, bensì di che cosa significa oggi in Italia letteratura, e che cosa la letteratura diventa se le si appone quell'aggettivo « operaia » che sa di inferni e di paradisi, di lotte e di sangue; un aggettivo che fa ancora troppa paura e che si tenta quindi di esorcizzare negando il problema stesso, negando (da parte del capitale e di tutta la sua cultura) persino l'esistenza di una « classe operaia » e — da qui — di una possibile sua specifica « letteratura ».

Cosa che va, invece, affermata con forza, intanto perché la voce di scrittori operai è ben viva e presente (Brugnaro, Guerrazzi sono soltanto la punta emersa di un iceberg, di cui a tutt'oggi ignoriamo la portata e la reale estensione) come ben viva e presente è, drammaticamente, la minaccia che "**vogliono cacciarci sotto**" (è questo il titolo dell'ultimo libro di Ferruccio Brugnaro, operaio nell'inferno di Porto Marghera, sindacalista, autore di molte raccolte di versi, militante della diffusione, in fabbrica, di un discorso sulla poesia non alienato né alienante) e dunque non si può stare a guardare in silenzio, da parte di chi — operaio tra gli operai — non si diverte certo con le parole né coltiva un proprio giardinetto di ambizioni egoistiche, ma fa poesia come farebbe — e fa — uno sciopero, un turno di notte, un volantinaggio, un'azione sindacale e così via. Con tutta l'« ambigua » naturalezza ma anche con tutta l'ancora ambigua « cultura » che gli vengono dal privilegio tremendo (sì!) la scrittura è sempre stata asservita (o autorizzata) alla sfera dello scambio (dei linguaggi), il che ha significato il mascheramento e il cancellamento, da parte del senso espresso, del lavoro e/o gioco che nutre l'azione poetica. Quando, nel processo di circolazione del segno, parliamo di trasparenza del senso, intendiamo anche quel massimo di intelleggibilità che il discorso retorico struttura e promuove, relegando i pericoli (che solo la scrittura contatta) al decorativismo e proponendosi nel contempo modello della rappresentatività e della espressività. È proprio contro questo logos che alcune nuove scritture, invece di progredire verso un senso definito, nella loro impersonalità tracciante la scena delle « trasformazioni significanti », parlano lo spazio "infinito" e la problematica "multidimensionale" per troppo tempo rimosse nella linearità del campo del segno. In questi testi poetici, dunque, la scrittura agita — al di qua della barriera s/S — la messa in gioco e il ruolo proiettivo, scoprendo costantemente la distinzione fondamentale (parola/scrittura).

Proprio in tali interstizi emerge il flusso della trasgressione in versi di Gianni Toti.

C'è in chiaroscuro Pocmetàmoia la presenza di questi opposti universi culturali che si fronteggiano non in qualità di blocchi omogenei, bensì attraverso le regole di un mosaico in cui la scrittura fa regia delle cessioni e degli scontri in una sorta di affascinante gioco superiore. Dopo una nella discontinuità sperimentata tipograficamente con l'inversione dei caratteri numerici, della punteggiatura, della successione sillogistica che informano un lessico di disordine sia pure a bassa entropia) e subito nell'uso strumentale di un'enorme accumulazione retorica (adibita alla saturazione dell'ordine per sbrecciarlo e interrogarne i lavori e diversamente utilizzarli le due istanze sottotiche scenegglano il corpo testuale che si dilata nella misura in cui l'amplificatio estende l'asse del linguaggio (...le parole frangiscolina nel contrasto-flitto aggrallato ...rivertato per l'assemaggio pressoplega e defilelita...).

Parrebbe così che l'archivio retorico, l'intertuoloe, sia la struttura portante del messaggio volto a contraddirsi e a straniarsi dall'interno del proprio Essere Stabilito; che i mezzi originanti il senso si riassumano a discuterlo e stravolgerlo. Ma di sapere e volere usare ancora le parole, e non soltanto per protesta, per denuncia, per amore o per ira, ma per tutte queste cose insieme e anche per molto di più: per necessità di presenza e di grido. Eccetera eccetera.

Ad apertura di libro (**Vogliono cacciarci sotto** è edito da Bertani di Verona - pp. 116, L. 200 - e rappresenta una scelta di poesie dai volumi e ciclostilati precedenti, a partire da **Dei miei compagni, di me**) Brugnaro si può dire neghi questo mio preambolo, affermando: « Io concepisco la poesia in un modo totalmente diverso da come comunemente viene intesa... Con questo non voglio dire che la poesia non sia utile se nasce come strumento di lotta, strumento di riflessione od azione, strumento di intervento reale; se infine è intesa quale costruzione di noi stessi e di un mondo (non è utopia) uguale per tutti gli uomini (...). Come operaio, come parte integrante della classe operaia cerco di cogliere, di guardare quotidianamente dentro alle contraddizioni, ai duri travagli, agli sforzi immensi che questa compie oggi nello scontro cruento col capitale. La poesia diventa così per me e per i miei compagni un momento di riflessione, di arresto, per poi ripartire subito con più chiarezza, con più forza ».

Di fronte a queste che sono le « giustificazioni » teoriche (che tuttavia non possono mai comprendere intera la gamma delle motivazioni complesse di una poesia, sia pure operaia, anzi soprattutto perché operaia) sta la realtà di questi versi, e della

Lionello Zorn

loro **forma-contenuto** (o del loro **contenuto formale**, data la strettissima coesione tra « senso » di ogni singola poesia e « messaggio » globale umano-politico); una parola, soprattutto, un termine che Brugnaro usa frequentissimamente: la parola « amore » e, di seguito a questa, la parola « vita ». Esse costellano da cima a fondo la raccolta edita da Bertani, la quale è, tra l'altro, uno dei rarissimi tentativi di far uscire la poesia dalle collane consuete, dalle ristrettissime circolazioni ufficiali mondadoriane o di altre editori che tradizionalmente così non è. L'operazione è invece, alle fonti della violenza simbolica (sul linguaggio), quella politica della rivoluzione (nella cucina / dell'rivoluzione coi nuovi padroni / e i nuovi servi / il popolo non ha / bisogno di servi / il popolo non è / più popolo / si serve da solo).

In effetti il lavoro di eversione e di mutazione non si applica solo al morfema (il che significherebbe leggere banalmente il Frecostrudo, la Biblioteca, da uno scaffale della medesima) e nemmeno è localizzato alla frase-sione del poema o all'inserimento del calco, ma incide le stesse radici lessematiche provocando un crollo connotativo della langue e una deviazione della parole (alcuni « tesi pubblicità grafiche » (i.e.) + i = / i / sposi/de il compleanno per comin/ciare la fine / dissonometrica (ipocalità elicoidale= gaeety uiop).

Nasce pertanto, entro la pagina-corpo, uno spazio altro, nel quale l'idioletto, nell'ansia esterrata di possedere il Totale attraverso la disseminazione e l'ironia, muta altrimenti il vuoto dei momenti aggregando il tenuto (il nuovo socioletto) dell'utopia (od/puristi/ne tutte le morti sul pale/oscenl co/ come recita bene ci ri citac..); il futuro mar-

chece non lo sentì? / sta aggirando il presente si installa nel passabile / .../)

L'utopia è cioè già la presenza della scrittura. **L'utopia è il linguaggio che nasce negli intervalli dell'inverarsi mento del vecchio discorso, dove il Drammatico si sfalda e l'astrattà dell'Ironico (il Tragico) soffia con rabbia.**

Con questo atto viene a sbriciolarsi la griglia retorica che pareva sostenere la comunicazione e anche il connativo si apprende nella sua entità di minimo artificio. Se la «derivazione» e l'«alterazione» accompagnavano il percorso di morte della cifra descrittiva, nella variante scritturale della «grafazione» insiste l'ideologia oppositiva (i poeti/ eroi/ dei) / l'era più opera /(dei) / operai come / mai).

Si crea così, nel segmento linguistico, un vuoto nel quale prende spessore il disvelamento della traccia là dove il meccanismo della differenza, produttore delle differenze, è facilmente identificabile. Infatti il gioco scritturale, aggirando la pista demolitrice della polivalenza, si riconosce immediatamente quale linguaggio nella storia, iscrivendovi il proprio corpo. (Che FIATo e/ dito/ realistico nani/ o/ anesettorializzano la cultura, per meglio governare il mercato delle idee e delle mode, poetiche e no.

Ma torniamo al libro: corre un'angoscia tesa, un'ansia divorante, una fiamma per tutte le sue pagine, che altro non sono se non testimonianza diretta della vita nella trincea della fabbrica. E a chiusura di volume Andrea Zanzotto pone il parallelo trincea-fabbrica, rimandando ad un impossibile binomio Ungaretti-Brugnaro. Scrive Zanzotto: «se (la fabbrica) può diventare peggio della trincea lo si deve alla forza mostrificante delle strutture sociali. Essa è dunque oscuramente amata, anche se pare tradirci un amore (...) La fabbrica e tutto ciò che la riguarda sono permeati di quel nulla che è l'assenza dell'amore». È proprio il non-amore, quest'assenza, questa tragica solitudine collettiva è quanto trapela dalle pagine del «compagno Ferruccio», per il quale lavoro di fabbrica e poesia, angoscia nel pugno e necessità d'amore, lotta di classe e solidarietà concreta e quotidiana con i compagni non sono né formule né facili «credo» da intellettuale. Leggiamo alcuni di questi versi: «Ma io sono stato fisso / a uno schizzo di sangue / saltato su una lamiera; / io sono fisso ora, / tocco ogni giorno quella stella di sangue» (da «**Qualche minuto di terrore**»). «In silenzio ci allontaniamo / prima che faccia giorno, / discendiamo sulle nostre tracce / rimuginando il mondo e la terra, / gli uomini che si amano solo a parole» (da «**Oggi saremo quattro o cinque**»). «Non accantonatemi come una ruota / den-

Lionello Zorn

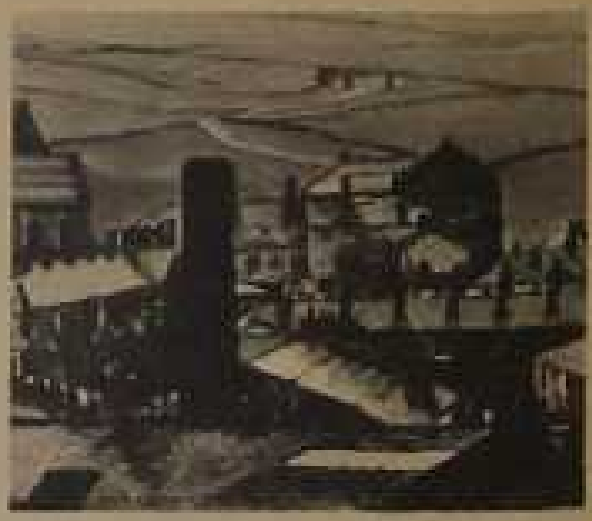
tata. / Non copritemi di morte / senza avermi valutato nella perdita » (da « **Nell'angoscia del mio pugno** »). « Forse sono stato un uomo... / Ma ora, ora sono un bullone / una catena / una scala addossata / a grosse cisterne. / Sono un pulsante / su cui preme il pollice di una sorte / che non ha né giorno né notte / che non ha volto né sacco » (da « **Forse mi distinguevo** »). « Mettono cancelli dappertutto. / Chiudono dappertutto. / Vogliono cacciarci sotto, dentro / sempre più sotto / sempre più dentro. / Non sanno, non sanno / delle nostre conversazioni silenziose / col sole / ogni mattina / del nostro grande progetto di lotta, di vita » (da « **Vogliono cacciarci sotto** »). E ancora con questa parola — « vita » — che le/ questa FIATa/ la vita e la FABBRIca/). **La regia della scrittura muove a questo punto un doppio movimento: la caduta del termine espressivo e l'allontanamento del pensiero coesistente** (ma/ho/pe/ne/de/tto / / / ho/ho/pe/ne/in/cor/to) / (em/pre/sa/ra/ti/er/let/to/). **Mi pare allora che vi sia appieno il « valore d'uso » degli elementi testuali. Soprattutto, che l'inganno millenario del senso, aggredito e sconvolto oltre la perdita, prestigiti e si sprema quella intermittenza che, subito abitate e diversamente ricreate dallo spazio utopico e ideologico, scri-**

vano, nella pagina della persona sociale, la finzione poetico-politica.

Alberto Cappi

Gianni Toti, **Chiamatemole Poemetàmola**, ed. Carte Segrete, Roma, pagg. 170, s.i.p.

Schiratti: un binario di deviazioni minime



Lionello Zorn

Quasi quarant'anni fa Vittorio Sereni, poeta, scrivendo di un altro poeta, Attilio Bertolucci, usciva in un'immagine, in una rappresentazione di quella poesia che era e resta qualcosa di più che pertinente: «Penso a certe case di campagna in cui la quiete istantaneamente si turba al fracasso di una tenda, allo sbattere di una porta, e la breve animazione che ne risulta diventa subito ossessione leggera». Ecco: a chi a suo tempo l'abbia letta, quella frase, quella sensazione potrebbe tornare in mente, e calzare, di fronte alle tele della Schiratti o, almeno, di fronte alle tele di quello che si chiude il libro o la poesia che dà titolo al volume. In questo precipuo (e tuttavia sintomatico) «caso» le teorie non valgono più nulla e il «critico» deve farsi da parte, deve deporre le sue (spesso ormai polverose, spuntatissime) armi.

Ed ecco che per questa letteratura operaia si affaccia un'etichetta di nuovo conio nel mar della Moda (letteraria o meno): «letteratura selvaggia». Tuttavia, ancora una volta, al di là dell'apparenza (e del nuovo apparato alla moda - l'operaismo, perché «la classe operaia è vincente» e allora fuori dietro di lei, i borghesi, a prendere il paradiso), al di là di questo marciò costume, sta la realtà, l'essenza, la verità vera di qualcosa che — lo si voglia o no — è nuovo davvero, e che si esprime dal profondo di una classe finora muta o almeno a-scriba, culturalmente inesistente ai nostri occhi chiusi, se l'esistenza della cultu-

ra è la scrittura (almeno in questo mondo di segni come suoni, come diretta e visibile comunicazione) e se la cultura orale, contadina o operaia, proletaria, è ancora privazione tragica del diritto alla vita — alla vita come parola, e alla parola come vita, come esperienza **visibile** della parola. Cioè alla coscienza che esprime o « parla » se stessa. Poi analizzeremo i prodotti. Noi ne faremo la critica (e la storia). Poi distingueremo — che è opera già borghese se applicata a **questa** letteratura —. Per ora basti registrare l'esistenza autentica (e nuova, almeno da noi) di una cultura operaia che si può chiamare il suo « periodo delle cose ». Spaccati di **strade**, slarghi, mezze piazze, gradini, abitazioni basse e umili per lo più (da Isola, da Meridiana d'Italia o comunque da costa mediterranea; ma anche corpi e tagli di ambiente montano, nordico), in una gamma cromatica che, fedele a certe scelte fisse — dal bianco più screziato al rosa, al viola, all'azzurro più carichi —, mantiene sempre una sua dichiarata elementarità, una decisione, un nitore quasi monastici. Mai un uomo, un movimento, un'azione o un suo riflesso, un suo anticipo. Sembra che da quelle parti, da quegli scenari immobili, come morti, risalendi il senso del paesaggio o dell'eco, del prima o del dopo: come della quinta in attesa di avventori, o da poco lasciata da chi la ha animata. Proprio in stati invita d'attesa a indovinare un turbamento, una qualsiasi burrasca di fatti e di persone avvenuta o in cammino. Metta ciò, e giustamente, sul chivalà; ottenendo dunque, e scaldando, più del movimento stesso. Ma è allora che questa stasi così canonica, questa immobilità monastica così spietata, questo refrattario apparire del

Luciana Schiratti

colori stabiliti, quasi a mo' di scansione liberatrice o ossessionante, diventano motivo di sospetto, di dubbio. Viene insomma da domandarsi se non si tratti di un figurativo tra virgolette, ambiguo o anomalo rispetto alla normativa; se non si tratti di una procedura troppo dichiaratamente consueta e «chiusa», ossequiente a un passato e a una tradizione sin troppo familiari; se non ci sia in questione un certo tipo di allusione, di ottusa ironica, maniacale o fin troppo ingenua, che obbedisce a un alfabeto, a un codice tutto privato, non necessariamente incomprensibile o spiritato, dove la ripetizione a scarto minimo va letta con la maggior attenzione possibile, per poter entrare nelle intenzioni e nei risultati di un piano di lavoro che va al di là della singola tela, del singolo prodotto. Situazione tanto più convincente perché in essa si toccano (s'incontrano, si scontrano, secondo una dialettica interna) i due estremi: quello della massima accessibilità e godibilità — dunque anche e proprio a livello di singola tela —, e quello dell'inchiesta a tempo lungo, del sondaggio più complesso perché compiuto e da compiersi

rala di fronte a troppa (è stata finora la sola) cultura con la C maiuscola, prodotto della scuola e delle scuole, del sapere e del censo, del divorzio tra lavoro manuale e lavoro mentale, tra «bruto» (abitante del sottoregno = schiavo) e «genio-sapiente (cittadino del «di fuori», abitante della Monarchia assoluta dello spirito = padrone anche se guitto e bohémien).

Finito questo pseudo-romanticismo, Guerrazzi inaugura in Italia (ci sono state, è vero, alcune interessantissime se pur sporadiche esperienze di cultura orale e subalterna passata alle stampe: cfr. tra tutte l'**Autobiografia della leggera**, antologizzata dal compianto Danilo Montaldi) il genere «narrativa operaia» e apre infiniti problemi e infinite contraddizioni per lo sprovveduto (ma ancor più per il «provveduto») lettore di scrittura. Poiché non Balestrini (intellettuale mimico e trasformista) ma un operaio autentico, un appartenente non soltanto ideale alla classe operaia poteva essere membro di diritto — e gestore — della nuova esperienza. Non a caso questo **Nord e Sud uniti nella lotta** (Marsilio, Padova, 1974, pp. 110, L. 1.800), piccolo romanzo-saggio-diario di Guerrazzi, assurto di recente ai falsi onori della cronaca per la reazionaria operazione di sequestro a causa del suo forte contenuto politico, e non — si badi bene — per le numerose «parolacce» e sfottò anche all'indirizzo di un papa; insomma non per le famigerate riproduzioni delle scritte dei gabinetti ricopiate pari pari, dice Guerrazzi, dal-

Luciana Schiratti

le latrine di fabbrica dell'Ansaldo di Genova. Per quel « Ciccio Franco va fa 'n culo » (e per tutto il resto) il libro è stato sequestrato e ha fatto paura, nonostante l'assegnazione del premio Sila da parte di una giuria non certo sospetta di « sovversivismo »; il romanzo - saggio - diario, dicevo, è uscito all'insegna di una nuova collana della Marsilio, « Collettivo » per non dare adito — credo — al sospetto di un leaderismo da parte dello « scrittore » Guerrazzi sull' « operaio » Guerrazzi e soprattutto sulla sorte e sulle vicende di vita e di lotta dei compagni dell'Ansaldo, pilotati da parte delle organizzazioni sindacali, nell'ottobre del '72, verso una memorabile giornata di lotta unitaria tra la classe operaia del Nord e quella del Sud.

(da parte dell'autrice come da parte di chi fruisce) interpretati su un binario di deviazioni minime, di varianti tanto leggere e falsamente armoniose da essere, appunto, leggermente ossessive. Complicanze o agevolazioni non muteranno qualora Luciana Schiratti lasciasse questa fase e questa matrice nuova suo; ma in attesa di una simile eventualità si rende più opportuna, prioritaria quindi, una comprensione più precisa di quel « periodo delle cose ».

Poemoggetto di Giulia Niccolai

Giulia Niccolai è nata a Milano dove ha pubblicato nel 1966, presso l'editore Feltrinelli, il romanzo "Il grande angelo". Nel 1969 è uscito presso le edizioni Geiger il suo libro di poesia concreta "Humpty Dumpty" e nel 71, presso lo stesso editore, i nonsense geografici "Greenwich". Cura con Adriano Spatola la rivista di poesia "Tam Tam". Questo libro, "poema & oggetto" in Geiger editore, raccoglie testi che documentano un periodo di lavoro incentrato sul «poema» e sull'«oggetto». Il nucleo centrale del volume deriva da una esposizione personale tenuta nel 1973 alla Galleria di Porta Ticinese (Milano).

Questi "poemi" e questi "oggetti" sono stati anche esposti in varie occasioni, al Finch College Museum (New York), alla Galleria Civica d'Arte Moderna (Torino), al Museu de Arte Contemporanea (Sao Paulo, Brasile).

Due isotopie, in apparenza personalmente organizzate, strutturano il campo d'iscrizione del lavoro di Giulia

Il breve romanzo è insieme la storia di questo viaggio verso Reggio Calabria, l'iniziazione (?) a questa difficile unità, l'arrivo, le peripezie anche brutali, urtantemente « maschiliste » dei vari compagni di Guerrazzi (la realtà va presa per quella che è e non dobbiamo fare gli schizzinosi per certo anti-femminismo, se esso non fa altro che riprodurre una realtà purtroppo spesso ancora ferma a questo punto). Mischiato con questo, il senso forte, drammatico, anche commosso del ritorno di un emigrato al Nord (Guerrazzi è un trentacinquenne calabrese immigrato a Genova da molti anni) al suo luogo nativo, a quella Reggio dove la rabbia accumulata, il malessere, la coscienza acquisita di un vergognoso sfruttamento si uniscono con forza ai ricordi perduti, all'amore, nonostante tutto e a dispetto di tutto, per una terra amata-odiata, abbandonata con nera disperazione oppure quasi con sollievo.

« Mi addormentai mentre la nave saliva e scendeva sulle onde e Paolo mi gridava gli slogan ». Così termina il libro: con questo contrasto: gli slogan politici da una parte, la « manifestazione andata bene » e il sonno. I penetranti ricordi del ragazzo Vincenzo che rientra in un'adolescenza pungente fatta di amici d'infanzia e delle loro sorelle desiderate fino allo spasimo. Collettivo e personale, politico e intimo ancora una volta non separati, senza paura di mescolarli. Anzi: oscenamente, brutalmente, scandalosamente riuniti qui, in questo documento di vita e di guerra. Documento politico, senz'altro, ma anche qualcosa d'altro e di più. **Marielle Battarini**

Dattiloscritto,
dal libro « poema & oggetto » di Giulia Niccolai

180 Cinque appunti per un testo.
dal libro «poema & oggetto» di Giulio Niccolai

L'iter fenomenologico nella pittura di

Aurora MARCHETTI

La pittura di Aurora Marchetti, artista romana tra le più autentiche e impegnate, è, nei modi in cui la conosciamo, obbediente alle assolute ragioni che fanno, di un'esperienza pittorica maturata negli anni, la coerente avventura intellettuale di una persona che gioca a tu per tu con l'esistenza, addentrandosi senza esitazione nel ri-

Aurora Marchetti

Nicolaï: la prima si appunta alla tematica del « poema », la seconda a quella dell'« oggetto ». All'interno di entrambe (se considerate distinte) il processo di significazione occulta le valenze semantiche, fissandole in prima frizione all'universo della rappresentazione. Ma il corpo, di cui la scrittura visuale è concreta interprete, conserva contemporaneamente le due tipiche spreadd lo spazio testuale alla polisemia e permettendo il rafforzamento dei vari valori semantici. Lo spazio, allora, gioca l'evento del simbolico e il linguaggio, come altri hanno detto, è in festa. Contribuisce il circuito (là dove il determinato si sbroccia ed entra in scena il provvisorio) un doppio spostamento del mezzo analogico: il passaggio della cifra al materiale e l'uso rituale del primo termine.

E' importante qui non esercitare, per comprendere, la sequenza del modulo significante-significato, non avvinzi che un surrettizio discorso di semiosi illimitata si cadrebbe nella dicotomia negata all'inizio e si proporrebbe un contesto di relazioni già viziate dal metodo.

In realtà lo spostamento della cifra assorbe la funzione dello scarto, mentre l'iterazione

simbolica riconverte la effrazione e si assume il dominio della metafora: (il pensiero ha cinque petali). L'evento fondamentale del simbolo (poesia) si ritualizza, spaziandosi in cinque immagini grafico/visive (p. o. e. m. e.) che sono la matrici costanti dell'operazione scritturale: (cinque appunti per un testo). È proprio perché la contiguità è solo apparente, il simbolo non viene decanalizzato né svuotato; oltre che di rito si dovrà allora parlare di un ritmo condensante il piano metaforico (scultura). Ecco che l'evento e il senso coesistono.
Siamo infatti alla presenza di un testo che non è affatto muto: nel proprio sistema, narra cioè il tempo e la traccia di discussione nella formazione del pensiero e parla visualmente il meccanismo di produzione all'area di inferenza: (lavorare a maglia; tagliare lungo la linea tratteggiata). Si infrange quindi ciò che è stato definito il "duplice occultamento": il lettore è costantemente presente alla continua stesura, lo scrittore presenzia alla lettura. La stessa linearità della lettura viene attaccata e disgregata: si perde la linea astratta che poteva presiederla e si porta alla luce la traccia asignificante: (mano-

Aurora Marchetti

schio di esprimersi in maniera totale.

Aurora Marchetti si sforza con successo, nelle sue tele, di dare un preciso senso figurale alle immagini più arbitrarie della sua fantasia, sottraendole in tal modo alla volubilità e al marasma dell'informe. Tali immagini, che formalmente si inscrivono nell'ambito di un personalissimo genere futurista con particolare attenzione agli effetti pittorici, inverano un'esperienza assolutamente autentica e singolare che preme, fino a rivelare i segni della propria contestata solitudine, sulla verità dell'inconscio.

Lo schermo culturale dietro cui la immagine pittorica della Marchetti si

Aurora Marchetti

cela, tradisce la cosciente necessità che l'arte sia comunicazione umana, veicolo di rigorosa partecipazione di un metodo.

Nella pittura della Marchetti, la totale immedesimazione esistenziale tende più a raffigurare un'organica e globale concezione dell'essere, che non la rappresentazione puntuale dei fatti naturalistici. La realtà fenomenica, che pure è presente in questi quaderni, è sempre filtrata attraverso una sensibilità che la trasforma in un'altra realtà, più profonda e più vera, che è quella dell'artista.

Nella pittura della Marchetti, la totale immedesimazione esistenziale tende più a raffigurare un'organica e globale concezione dell'essere, che non la rappresentazione puntuale dei fatti naturalistici. La realtà fenomenica, che pure è presente in questi quaderni, è sempre filtrata attraverso una sensibilità che la trasforma in un'altra realtà, più profonda e più vera, che è quella dell'artista.

scritto trovato a Saragozza: annulli postali. L'importanza dell'operazione non deve certo essere sottaciuta: si tratta infatti di far crollare lo statuto della parola e progressivamente quello della scrittura, denegando i modelli di pensiero che li informano.

Si tratta, in ultima analisi, di reinventare un

Aurora Marchetti

corpo diverso: il corpo lucido.

Mentre l'estrapolazione della cifra e il suo fissaggio (altrimenti avvenuto che dai codici di norma) dichiarano decaduta l'istanza della parola; mentre l'accertamento del valore d'uso espone il nastro della scrittura neutralizzandone la radice (e essere prospettando il senso), ora si attua una aggressione tangibile e

dri, supera se stessa, fondando la propria armonia trascendente sulla rivelazione di una sintesi estatica e sublimata delle energie sostanziali dell'essere.

La rivelazione degli enigmi del subcosciente trova la propria spinta espressiva una volta che si sia stabilita un'analogia tra la forma fenomenica e la realtà sensoriale e spirituale inerente all'artista.

E tutto questo, possiamo già dire che sia l'indice di una coerenza nel-

l'ordine etico, fondata sulla costante preoccupazione di rendere in qualche modo utilizzabile e produttiva la propria esperienza.

La pittura di Aurora Marchetti, a volerla leggere con occhio privo di pregiudizi, parla, in modo istintivo e colto insieme, di spazio e di tempo, di forze di gravità e di forze centripete e centrifughe, di amore creativo e di forza distruttrice dell'essere e del cosmo.

E parla anche, attraverso appunto il risvolto colto del suo didattismo pittorico, di teoria della visibilità e di psicologia della forma, di filosofia

Aurora Marchetti

violenta. La cifra sorpassa materialmente la pagina e si fa oggetto (macchina da scrivere oggetto), lo spillo perfora realmente lo spazio del rappresentato (poema tautologico). Il bottone descritto è cucito al foglio (poema tautologico).

La tautologia deborda oltre l'ironia e spesso un'evidente progressione: sia la parola che la scrittura cadono sotto l'egemonia e il rischio della rappresentarle-ne (significante), della categoria del commento e del decorativismo, quando il corpo è nell'inganno che lo alimenta.

Ma il "corpo certo" (e la Niccolai lo dimostra bene in quest'ultima sua opera) sta nel disentire (= dis — senso), nel violare il senso (semiologico), nel farsi avvenimento che rompe l'iscrizione, esperienza non mediata sulle spoglie del rappresentato. Nel gioco degli scarti totali e della nuova pertinenza la performance diventa visuale-tattile e si fa e si disfa.

Così, sotto la proposta poetica, si agita l'intenzione del profilo di un futuro modello culturale.

Alberto Cappi

fenomenologica e, perché no, anche di psicanalisi. E tutto ciò si compone perfettamente nella consumata abilità di un linguaggio pittorico, che acquista valore di sistema e di costruzione personale, perfettamente riconoscibile a prima vista.

In uno qualsiasi dei quadri della Marchetti scelto a caso, notiamo prospettive infinite, rotanti, incrociate, divergenti. Eppure, tale sontuoso dinamismo cosmico che l'artista vuol rappresentare, apparentemente capriccioso e irregolare, si configura in realtà come segretamente obbediente a certe leggi, secondo una preordinata necessità di sviluppo che deve trovare la sua via per esprimersi compiutamente.

Tale è la personalità della Marchetti. Nei suoi dipinti, spazio e tempo sono insieme soggettivi e oggettivi. Sono, nell'economia del quadro, un incontro di coordinate che si riferiscono ugualmente a valori stabili dello spirito. Anzi, l'estensione spaziale della forma, presa nel vortice dell'incessante metamorfosi, assurge al livello della coscienza, come consapevolezza dell'operazione mentale e ideativa insieme, in un rapporto dialettico sempre più fecondo di risultati con l'operazione materica vera e propria.

Il senso profondo dei dipinti della Marchetti è pertanto un continuo risalire dell'occasione materico-spaziale, e formale in generale, verso una stabilizzazione del livello di qualità, come risultanza estetica. La somma della esperienza umana, cioè a dire spirituale, dell'artista si configura come valore di qualità finalmente raggiunto

Il ritorno al romanzo di Aldo De Jaco

Giustamente Umberto Terracini, nella introduzione al romanzo di Aldo De Jaco, Con finale in prigione (Marsilio Editori, L. 3.400), **ne mette in luce il rapporto con le originali** Cronache dell'Unità d'Italia **dello stesso autore. Il metodo espositivo è molto affine, una specie di resoconto, di testimonianza, attraverso discorsi, nell'opera storica accuratamente trascritti, qui inventati non solo nella forma dei dialoghi dei protagonisti, ma nella precisa cronaca di un personaggio qualunque, coinvolto e travolto in una vicenda, tanto poco chiara e inspiegabile da poter essere una delle vicende quotidiane della nostra epoca.**

Ecco Alberto Monterosso, rappresentante, che gira col proprio campionario da stazione a stazione, da albergo anonimo a un altro albergo; i suoi interlocutori sono i tipi indistinguibili, il vecchio, la bambina, la donna, tutti sullo sfondo di una elezione presidenziale. Il punto di rife-

Aurora Marchetti

e non ulteriormente riducibile o trasformabile. E questo valore, che notiamo sempre più presente nelle opere ultime della Marchetti, fa di questi quadri dei brevi poemi in pittura, da meditare e da contemplare (poiché siamo nell'ambito della realtà figurale) alla stregua di altrettanti messaggi di natura lirica.

Ogni influenza « storica », di precedenti acquisizioni da artisti o scuole del passato (e c'è, a questo proposito, Van Gogh, come Delaunay o Gris) tramonta ora nella produzione più recente della Marchetti. L'impostazione della sua pittura si è fatta con gli anni

rimento costante per quest'uomo che vaga, come simbolo di una società di sradicati da un punto di vista sociale, è lo schermo televisivo che ripete ossessivo i risultati della elezione.

Ma il protagonista esce dal suo grigiore dal suo protettivo anonimato perché « stava in una stanza », è uno che sa: poco importa se non capisce cosa gli stia succedendo intorno, fra il commissario che indaga e la misteriosa donna che ha incontrato.

Così il protagonista, che finirà in carcere e « sognare la città degli altri », diventa simbolo politico, più concreto ancora dei riferimenti che De Jaco con saggezza qua e là inserisce nel racconto, di un uomo qualsiasi, esemplare nella sua mediocrità, che l'ingranaggio di una colossale assurda. Come la storia del nostro Paese è stata spesso fondata sull'arbitrio e sul prepotere, così, suggerisce l'autore, ogni cittadino gioca giorno per giorno la propria libertà in una specie di scommessa. La colossale, la storia borbonicamente decisa da un potere occulto, può trasformare chiunque in vittima sacrificale e inconsapevole.

Nel romanzo, volutamente tenuto sui toni bassi, (Carte Segrete

ne presentò un capitolo l'anno scorso) si sente l'eco di ben note vicende, ma su tutto prevale il robusto impianto narrativo, da incubo quotidiano, che non è kafkiano, perché al protagonista la struttura sociale nega ogni interiorità. La legge della casualità domina sui grandi numeri, l'uguaglianza nel grigiore inconsapevole trova un unico spiraglio nella dimensione del sogno. Magari nel carcere, come continuazione di un modo di sopravvivere. Questo romanzo di Aldo De Jaco si colloca in una solida area di protesta civile, nello stesso tempo è una vibrante denuncia di cronaca contemporanea; il metodo della persecuzione del potere non è meno vero solo perché il protagonista è una vigorosa creazione letteraria.

Fabio Doplicher

Lo schermo e Allende

"Il cinema di Allende" è un'agile libretto composto di due parti: la prima contiene un saggio di Francesco Bolzoni sulla cinematografia sempre più autonoma, fino a potersi definire personale. Diciamo anche che ha acquisito, la pittura di Aurora Marchetti, pressanti induzioni boschiane e kafkiane, nel senso non tanto direttamente pertinente al riferimento formale, quanto al principio ormai spontaneamente acquisito dall'artista, che la realtà cui si fa riferimento è una realtà in incessante metamorfosi.

Siamo di fronte, dunque, a una pittura che, vincolata da principio all'apprendimento della tecnica attraverso la necessaria acquisizione delle scuole, volge ora verso una sempre maggiore consapevolezza di qualità e di astrazione, come realizzazione della esperienza intellettuale dell'artista nell'opera.

Sandra Giannattasio

Uno di quelli che Vittorini riteneva impossibili

ROMANZI AL FUTURO

L'SSSS

di

Mario MICCINESI

Presentato da Alberto GUIDUCCI

A proposito di futuro è noto il «paradosso di Cicerone». Questo gran-

de sofista aveva scritto che è **necessario** non conoscere nulla del futuro perché se, ad esempio, Priamo avesse saputo in anticipo la fine che gli sarebbe toccata, assieme alla città di Troia, la sua vita sarebbe diventata impossibile da quel momento. Oppure Priamo sarebbe addirittura morto, non potendo sopportare l'idea della sua stessa morte. Priamo, insomma, sarebbe stato ucciso dal suo futuro. Meglio, dunque, chiudere gli occhi. E non vale replicare che, proprio sapendo il futuro, Priamo non avrebbe fatto entrare il cavallo dentro Troia e che, quindi, si sarebbe salvato insieme alla città.

Per Cicerone il futuro è « destino ». E sta qui la ragione profonda per cui, nelle storie omeriche, Cassandra non è mai ascoltata: se avesse mentito non era il caso di prendere in considerazione i suoi discorsi; se avesse detto la verità non ci sarebbe stato nulla ugualmente da fare. Il « fato », per i Greci, era un dio o una forza che stava sopra gli Dei.

Il problema moderno sta nel saper stabilire la differenza fra profezia e previsione. **La profezia è sempre falsa, anche se si verifica**, perché è solo **per caso** che si può realizzare (se non si crede più, ovviamente, a un destino prestabilito).

La previsione, invece, può essere vera, anche se non si verifica per un certo periodo, perché non è altro che un progetto, e se un progetto non riesce ad attuarsi non è perché fosse **fatale** che non potesse realizzarsi, ma perché errori interni o disturbi esterni non hanno consentito che potesse svolgersi come stabilito. Ma, a quella cilena e, in particolare, sui cineasti di "Unidad Popular", la seconda rudona una serie d'interviste ad Aldo Francia, Miguel Littin, Raúl Ruiz, Helvio Soto.

Il discorso di Bolzoni offre spunti di notevole interesse per la conoscenza di un cinema quasi ignoto agli strati specialisti e utili elementi di riflessione sul modo in cui i registi cileni si inseriscono nell'esperimento socialista di Salvador Allende. Nel tratteggiare una breve storia del cinema di quel paese Bolzoni ricorda come una delle prime forme di intervento dello stato a favore dell'industria filmica sia riconducibile ai meccanismi di aiuto all'esercizio voluti dal governo Frei sull'onda di un'impostazione politica che non si discostava da quella che è stata alla base della nostra "legge Corona".

A questo tipo d'impostazione, sostanzialmente subordinata agli sviluppi del mercato e perciò stesso destinata a sterili risultati, gli uomini di "Unidad Popular" opposero una concezione del cinema quale servizio sociale, strumento ideale per il soddisfacimento delle istanze e della domanda culturale delle masse. Una concezione che, come testimonia Bolzoni, stentò a trovare

tarsi in un vero e proprio piano operativo; ciò a causa delle contraddizioni e dalla relativa disomogeneità delle forze culturali presenti all'interno della stessa Unidad Popular. Di tutto questo offrono una testimonianza le interviste che compongono la seconda parte del libro. Qui gli autori più rappresentativi della cinematografia di quel paese tratteggiano un panorama complesso e non privo di contraddizioni. Così mentre Aldo Francia è sensibile a una concezione "utilitaristica" del cinema ("... dobbiamo fare un cinema più divertente, ottenere che la gente assista allo spettacolo, procurarci i mezzi che ci consentano di continuare a lavorare"), Raúl Ruiz propone un cinema "arte che classifichi le arti, cioè che si annulli come cinema, come arte autonoma, e si trasformi in una sorta di classificazione dell'arte di salire le scale di soderini, di guardare alla finestra" secondo un'impostazione culturale che, tra le altre, trova conferma anche nelle sceneggiature di Zavattini. Né minor rilievo assumono le posizioni di Miguel Littin con la sua propensione per un cinema che privilegi il momento d'intervento politico ("Il film sarà rivoluzionario se lo

sto punto, si possono rilanciare previsione e progetto, dopo aver effettuate le correzioni resesi necessarie.

Lo stesso vale per l'utopia. L'utopia è sempre falsa se è una pura fantasticazione arbitraria. L'utopia è sempre vera, anche se fallisce, se esprime un disegno, un bisogno umano essenziale e non rinunciabile, né contrattabile.

In questo caso è la previsione che un desiderio insopprimibile dell'uomo finirà per affermarsi al di là di possibili sconfitte, anche numerose e anche per un periodo non breve. Dopotutto, diceva Pierre Naville in polemica con Sartre, hegeliano elogiatore dei vincitori di fatto, le vere vittorie difficili e sostanziali degli uomini crescono dall'humus di sconfitte marcite lungo infiniti e dolorosi percorsi di riscatto.

Questo per venire a Mario Miccinesi ed alla sua « Storia d'amore con figure » (Vallecchi, 1971).

La storia brevemente è questa: un uomo e una donna, A ed E, nuovi Adamo ed Eva, « vedono » l'errore del mondo attuale coagulato nei due « Grandi Sistemi », apparentemente contrapposti, presieduti da cinque dominanti allegorici: Potere, Violenza, Ideologia, Stupidità, Chimera e da servi sciocchi dal Computer alla Tossicità.

Non sembra esista alcun margine, alcuna via d'uscita, neppure una fessura in mondi in cui ogni tentativo di rivolta inceppa nei Servizi Segreti per la Sicurezza dello Stato (S.S.S.S., con un raddoppio della sigla nazista).

Le Grande Arpie del Potere usa alternativamente la mistificazione del-

l'ideologia o la brutalità della Violenza per ottenere l'espandersi della Stupidità, sostenuta dalla Chimera verso un sistema a beni crescenti, che nella realtà provoca la dilapidazione del pianeta, il disastro ecologico, la fine di ogni sviluppo della personalità.

A. ed E. decidono di cominciare a resistere facendo l'opposto dei loro lontani progenitori: si rifiutano di avere figli in un mondo soprapopolato che, crescendo ancora dentro i due Grandi Sistemi egemonici, condanna automaticamente interi popoli del Terzo e, soprattutto, del Quarto Mondo alla morte per fame.

Ma quando si comincia la rivolta, in un punto, ci insegna Miccinesi, questa cresce inesorabilmente dentro di noi in tutte le direzioni. Cosicché A. ed E. capiscono, proprio attraverso il loro atto ed il confronto con gli atteggiamenti degli altri, che non si tratta solo di fare un « gesto » individuale, ma che occorre trasformare il mondo, mutarlo.

L'occasione è una vacanza in una delle residue « Riserve ecologiche » ben cinte e ritagliate dentro l'inquinamento ormai generale. Qui Miccinesi conduce A. ed E. per un percorso iniziatico attraverso il quale prenderanno, a poco a poco, coscienza della necessità della ribellione. Sotto la allegoria si comprende che il processo di liberazione non può più avvenire, dopo Freud, soltanto per opposizione e lotta contro il potere dominante. Innanzitutto il « nemico » si annida entro l'uomo stesso. « La vera essenza della natura » dice Miccinesi « sembra essere quella di un complicato, possente meccanismo atto a creare spettatore e capace di trasformarsi in un elemento attivo della lotta di liberazione") e quella di Reivo Soto attenta al comportamento dell'individuo e alla complessità del reale. Queste interviste concorrono a formare una sorta di lungo dialogo a più voci in cui è facile scorgere le tracce dell'animato dibattito ideale che accompagnò il breve periodo di vita del governo di Salvador Allende. Di quel periodo e dello spirito che lo animò il libro di Bolzoni ci offre, dunque, una preziosa e utile testimonianza.

Umberto Rossi

Scultopitture di Stefano Lenner

La grande conquista del neoplasticismo fu di rendere oggettivo il colore. Più che un campo di rapporti formali, la superficie divenne un'area in cui la quantità cromatica assumeva il valore plastico dell'oggetto. Quest'idea costruttiva del colore ha aperto nuove strade all'intervento dell'artista. Si è accertata la necessità, cioè, di realizzare col puro rapporto

lo cromatico una reale terza dimensione. Non più « pittura », ma costruzione di spazio con l'uso del colore.

L'operazione di Lenner non può certo dirsi influenzata direttamente dal neoplasticismo; ma sicuramente ha dovuto fare i conti col problema dell'oggettività cromatica, per giungere a risultati che potremmo definire di scultopittura. Evidente lo spirito diverso, in questo recupero dell'oggetto. Il razionale è esorcizzato; vi affiorano nozioni e richiami agli archetipi e ai modelli "storici", nonché a una certa etnografia della arte.

In questo tipo di costruzioni tridimensionali, l'aspetto plastico e cromatico è ricondotto alla misura di una « imitazione musiva », ove incastri a scacchiera e ruvide superfici ligneo che ricreano il senso parietale delle immagini. Lenner fa pensare a un artista che abbia la mente indirizzata alla modernità e al rigore estetico dei contemporanei e, a un tempo, gli occhi « incantati » dal fascino dell'arte popolare e sociale di civiltà ormai estinte. Penso a certi motivi pescincalci e a un particolare cromatismo di tipo quasi sacrale.

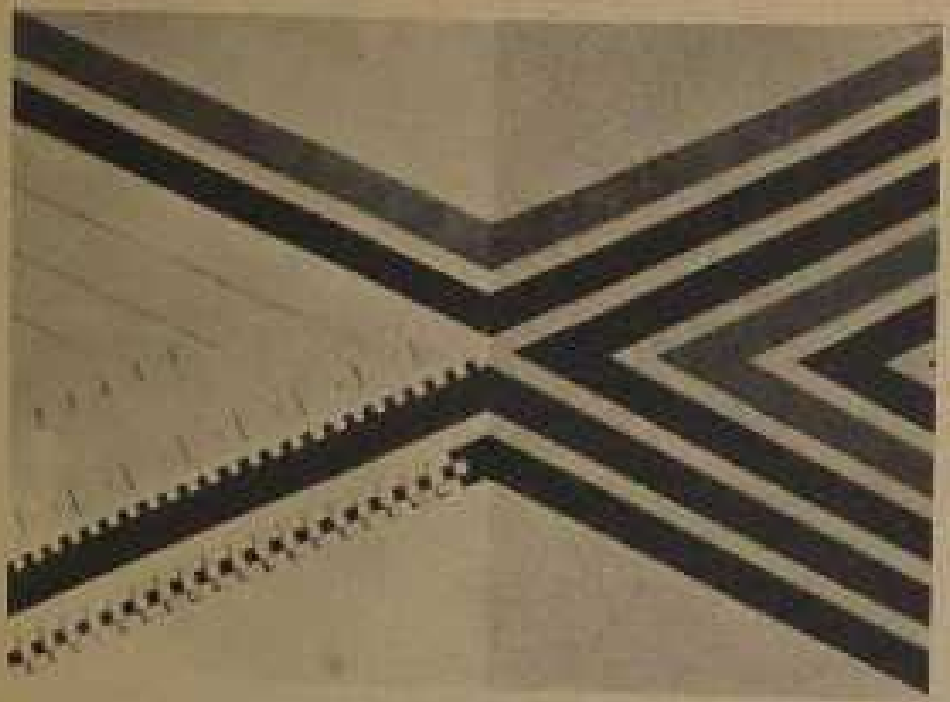
Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, se

infinite varietà di forme vitali per una immensa, dolorosamente perpetuata, carneficina ». La natura segue la legge del: « vita mea, mors tua ». Tutti, anche l'uomo, l'hanno dentro. L'uomo è continuamente condizionato dagli istinti inconsci di morte, dall'aggressività, dal perdurare in una parte del suo cervello (il paleocefalo) delle modalità ricevute dai più antichi sostenatori rettili.

Tuttavia la coscienza permette di cogliere questo pericolo e permette anche di contrastarlo.

E c'è di più: l'abbandonarsi a questa tendenza per l'uomo, ormai non più animale, è divenuto impossibile. Questa tendenza lo conduce a conflitti insopportabili, a contraddizioni irreparabili, a dolori intollerabili, alla perdita della personalità e, dunque, alla rinuncia a dare un significato alla propria esistenza.

Appare, come **necessità sociale e propriamente umana**, l'altra faccia: il « vita mea, vita tua », la tensione all'amore, all'uguaglianza, alla pietà. Questa forza, che a tratti sembra scomparire dalla vicenda umana, tuttavia non è annullabile da nessun potere. E, infatti, riemerge sempre. E' la linea che conduce alle rivolte degli oppressi, alle lotte di classe, alle rivoluzioni, alla rivendicazione di un mondo liberato dall'oppressione disumana dell'uomo sull'uomo. La radice di questa forza politica non è, tuttavia, politica. Forse la maggior novità del libro di Miccinesi sta nell'esaltare questo motivo. La forza sta nel profondo. E' il bisogno del genere umano, rotto in classi e strati, di ricongiun-



Stefano Lenner

gersi a sé, di riunificarsi. E' la tensione di ogni uomo a riconoscere, nell'altro, se stesso per farsi, a propria volta, riconoscere come uomo. Concettualmente già Hegel aveva avanzato l'ipotesi che possiamo **essere uomini** solo nella misura in cui gli altri ci riconoscano come **essere umani.** E, infatti, nella « Fenomenologia dello Spirito », il Signore feudale è sconfitto e muore davanti al Servo, proprio perché il Signore non considera il Servo un uomo ma una cosa e, quindi, non può essere riconosciuto come uomo da nessuno. E il Signore cade, come ogni potere arbitrario e disumano, fuori dalla storia e dalla vita. E i nostri A. ed E. incontrano altri uomini, e si uniscono a loro in una resistenza clandestina che tesse una ma-

non si sa nelle opere di Lenner una specie di ambigua programmata, laddove la forma resta aperta al significato di una idea estetica che rifiuta di scegliere un modello temporale. Non dimentichiamo tuttavia che si tratta innanzitutto di un'operazione che tende a recuperare, con la manipolazione del materiale, la continuità storica del processo creativo. Non per nulla usa un materiale, il legno, che per sua natura offre un'ambigua resistenza all'intervento della mano. Il colore vi si distende come una velatura, alla ma-

niera di una finissima coltre di polvere cromatica, incerta patina del tempo attraverso la quale si rivelano le note vive e squillanti dell'attualità.

Vi è sempre un rapporto dialettico tra superficie e scavo. La superficie è secca, cromaticamente nebulosa, indefinibile (un grigio non è mai totalmente grigio, un verde riesce ad assumere per trasparenza una specie di profondità marina). La « scacchiera », fatta di piccoli quadrati scavati nella superficie lignea, è più compatta e densa, il colore scende negli incavi rendendoli incisi e pregnanti.

Lanner ripropone la bivalenza dello spazio pittorico, con quella superficie che a un certo punto arretra inglobata nell'oggetto, fino a riflettersi al vertice di un ottusangolo. Si determina così una specie di spaccato in cui è prevista una duplice lettura della superficie, secondo la bidimensionalità dell'immagine o secondo la tridimensionalità dell'oggetto.

Nelle ultime opere l'artista elude il problema bidimensionale realizzando l'oggetto tout court. Il "totem" non più ambiguo ma reale: una scultopittura che è al limite della civiltà industriale, una stele cromaticamente limpi-

glia sempre più larga di adesioni contro il Grande Sistema.

Ma l'Arpia del Potere usa il suo S.S.S.S. I Congiurati sono presi, torturati in modo efferato con inediti sistemi tecnologici e, infine, condannati a morte. Tuttavia, mentre il Grande Sistema crede di poter celebrare la vittoria definitiva e completa contro ogni opposizione, si ha notizia che sono nati « nuovi focolai di cospirazione », « gravi sommosse », « resistenze occulte ».

Il lavoro dell'S.S.S.S. è stato vano. La forza antagonistica continua a lavorare nel profondo. Non è solo un « dover essere » programmatico. E' qualcosa di più: è la « pietas storica » a cui Miccinesi ha affidato l'« io narrante » della sua « utopia vera ».

Contro il Grande Sistema, o Leviatano alla Hobbes, Miccinesi si ricongiunge al Rousseau che scrisse: « C'è un altro principio che Hobbes non ha visto affatto e che tempera la tensione che egli (l'uomo) ha per il suo benessere con una ripugnanza innata a veder soffrire il proprio simile ».

Vittorini diceva che non si possono scrivere « romanzi al futuro », come è questo di Miccinesi, dove si ha una terrificante proiezione di quello che potrebbe essere, ben oltre Huxley, un nazismo del 2000. E può darsi che Miccinesi avrebbe potuto sciogliere le sue figure allegoriche in un saggio costruito dal suo ingegno critico e filosofico. Eppure la scelta dell'utopia può essere una necessità in tempi così oscuri come i nostri, nei quali una proposta vera e propria di un nuovo « Contratto sociale » può sembrare ancora, e ingiustamente, incredibile.

« L'alfiere »
serigrafia a colori
della cartella
« Gli scacchi di Thellung »

da e adattabile agli spazi umani, quasi la funzione consolatoria della perduta memoria del passato. La stele è in realtà un parallelepipedo che si sviluppa verticalmente e sul quale i motivi pittorici del quadro recuperano la dimensione oggettiva, in un rapporto continuo tra forma, colore e immagine lineare astratta, ideologicamente sconsacrata.

Guido Montana

Le Pasque e gli antidoti di Zanzotto

Chi non conosce il cammino percorso da Andrea Zanzotto dai tempi di « Vocativo » fino alle « Pasque » uscite nello scorso inverno, può forse, di fronte a questi versi la cui scarna e nuda constatazione ha qualcosa di magico, stupirsi o anche gridare allo scandalo.

Tuttavia siamo certi che questa non sarà la ultima volta che Zanzotto raggiunge un sorprendente traguardo. Tutti i suoi traguardi futuri saranno così stupefacenti da mettere in crisi lettori e critici.

Ha chiarito Horkheimer: « Quanto più la vita sociale perde il carattere di cieco accanimento naturale, tanto più si devono predire con precisione gli eventi sociali. L'attuale insicurezza nei giudizi sociologici sul futuro è solo il rispecchiamento dell'odierna insicurezza generale della società ».

Anche per merito delle sollecitazioni spietate di Miccinesi, l'« utopia » tenderà sempre più a farsi previsione e progetto di una società futura. Di fronte all'attualissima descrizione dei

La "Beba" è forse il primo libro in versi che ha radicalmente rinnovato il linguaggio poetico, creando una netta spaccatura tra un mondo accessibile a molti e quello a cui pochi riescono ad accedere. Ma la comprensione (e quindi la godibilità) delle composizioni di Zanzotto è qualcosa di prezioso, che si raggiunge faticosamente proprio nella misura in cui faticosamente e con coraggio il poeta realizza scrivendo la sua più pura essenza di uomo e di letterato. Quello di Zanzotto è un lavoro di ricerca linguistica che si innesta nelle radici stesse della parola, dell'intelligenza delle cose e del dolore; ed è proprio nella dimensione del dolore che continuerà a realizzarsi il suo incredibile mondo di uomo schivo e timoroso, disponibile e sorprendente.

Le «pasque di maggio» (intese come realtà irraggiungibile) si verificano per Zanzotto. Puntualmente, ogni qualvolta un suo nuovo libro si apre tra le mani del critico, la sensazione di trovarsi dinanzi ad una pasqua (intesa come riuscita o come pascolo in cui l'essere si rinnova, rivive e acquista purezza) diventa

Giudici del Grande Sistema che Miccinesi ci dà: «inaccessibile congrega di oppressori, di legali assassini, di concultatori protetti dall'immunità, strumenti di calamità, fecondi generatori di miserie, apportatori di inesausta sventura», il suo piccolo Adado, uomo nuovo, subito condannato a morte, risponde: «Nulla ci esonererà dal dovere di tentare la conquista di una condizione più umana».

Aveva imparato questo da un compagno di lotta che diceva: «Resistere è sempre possibile; ciò che conta è creare una continua tensione, alimentare una minaccia che incessantemente insidi la tracotante sicurezza del sistema. Per questo noi continuiamo a lottare».

Roberto Guiducci

DIMENSIONE AREALISMO

di Gian Luigi Rondi

L'arte di Thellung, soprattutto ai suoi inizi, replicando le immagini, le figure, tendeva paradossalmente e misteriosamente ad isolarle. Più si duplicavano, più si triplicavano, e più si immergevano, attorno, nel silenzio e nel vuoto. Apparizioni spesso sorridenti (ironiche? convinte?) ma sempre lontane, enigmatiche. Assorte in

Thiélung, Il cavallo

colori lunari che, anche nei temi più vivi, prescindevano volutamente dalle sfumature privilegiando una sola dimensione.

Figure. Ma astratte. O, comunque, avare di riferimenti con una realtà immediata, tranquilla, tornita. Partecipi, semmai, di una realtà inquietante che, più si palesava unidimensionale, più svelava sottofondi molteplici, e latitudini segrete, e allusioni di sogni sognati quasi per gioco ma vissuti nella temperie a freddo, addirittura raggelata, di un dramma. Sogni senza riferimenti espliciti a età, a stili; e neanche a temi, salvo la citazione quasi costante della figura femminile secondo schemi — ma più interiori che non esteriori — avvicinabili sotto una realtà inconfutabile. Il verso diventa l'essenza dell'esistere intesa come tempo necessario a portare alla luce la più intima e sofferta realtà dell'uomo. La pietà è esclusa, negata come copertura di paure, angosce e smarrimenti.

Il poeta ha definitivamente abbandonato la costante lirica e metaforica di cui si serviva nei primi libri per lasciare ogni spazio utilizzabile alla utilizzazione di situazioni ad elevato coefficiente dolorosamente creative, rielaborando dati antichi e sempre inconsueti, elaborando

il in modi inconsueti, trasformandoli in un discorso che ha sottratto dimensioni e verginose profondità.

«... e il procedere violando intuendo / e l'estasi violando restando violati / in luna e di luna / da sotto l'ombra delle mani scomparse qui...» sono versi in cui l'ironia maschera lo sconforto e il sorriso è di rigore come la benda sulla ferita, la stessa ferita celata da quella «gioia di vedere / un re di coppe / spade / strade / che arde tra le costiere la mitre».

Ogni parola nasconde l'ira del mite, la peggiore, la più temibile. Zanzotto, uomo mite, poeta spietato, vittima prima della propria spietatezza, bersaglio sempre a tiro e sempre colpito, raggiunge anche noi e ci conduce nel doloroso mondo in cui il passaggio dal male alla sublimazione d'esso diventa pasqua intesa come passaggio da una condizione ad un'altra forse migliore forse no.

Giorgina Saionia

Thellung, il re

certi aspetti al Liberty, a un Art Nouveau macerato fino alla stilizzazione.

Adesso, invece, un accento, un'epoca. Nasce, a volerne interpretare le origini, da quel tanto di cavalleresco, e persino di araldico, che si poteva già intuire da certi segni astratti, e emblematici, di Thellung; da certe sue composizioni in cui l'accenno a un «costume», la ricerca di una fissità ieratica, lo studio di una composizione geometrica ma nello stesso tempo aulica, potevano far pensare alla vetrata, alle figure controsole dei vaso-

ni o delle trifore delle cattedrali medievali.

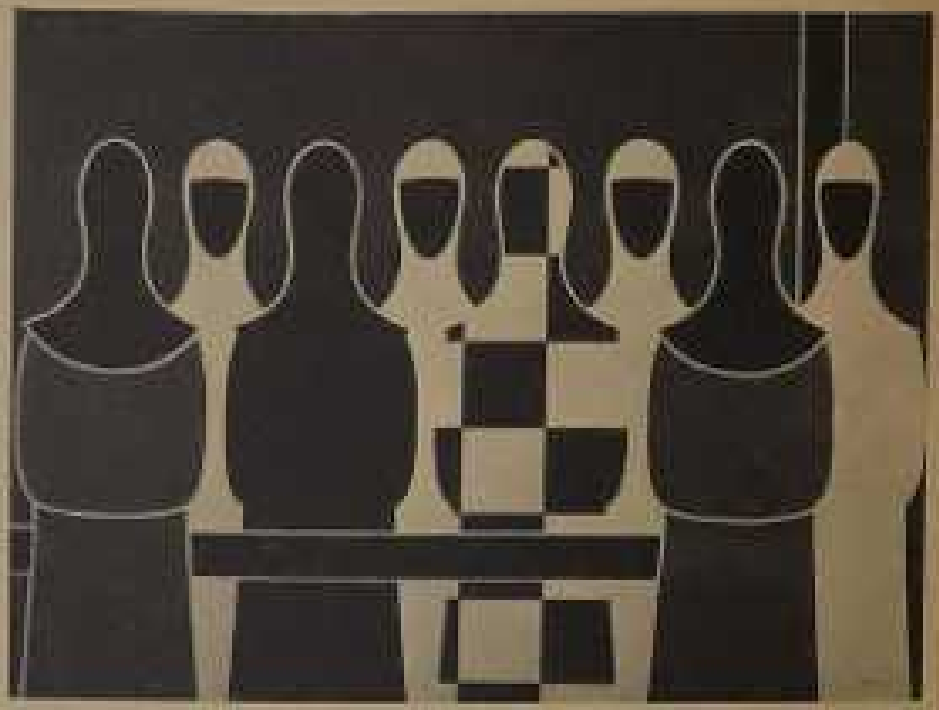
Il Medio Evo. Ecco. La sua sacralità, il suo mistero, la sua rinuncia a compiacersi della figura umana, dei contorni, della realtà fatta di terra, per elevarsi, per perdersi in infiniti interiori o superiori, in tragedie d'anima o anche in giochi: in giochi, comunque, che di queste tragedie sono sempre lo specchio, o il riflesso.

I giochi. Gli Scacchi. Un esercito di figure, tradizionalmente guerriere, balzate fuori — immote — dai respiri di ferro di un ferreo Medio Evo tutto armi e armature. Geometriche, ancora una volta replicate (ma qui, con dualismi combattivi, molto più frutto del bifrontismo di Giano che non di suggestioni ripetitive) proposte come sempre attraverso colori immoti, senz'altra ricerca al di fuori del contrasto diretto, ma animate — in quel loro militaresco star ferme — da un singolarissimo soffio « umano ». Non umano nel senso quotidiano del realistico: umano, e questa volta in modo prepotente e deciso, nel senso della scoperta di un tipo nuovo di reale, al di fuori e contro gli schemi, senza riferimenti, senza passato, senza storia. Secondo linee che — il pensiero si rivolge quasi fatalmente al cinema — sembrerebbero riscoprire dall'interno certe segrete ragioni visive del Medio Evo di Robert Bresson e dei suoi Cavalieri del Graal e, persino, certe abbacinate fissità del Medio Evo di Dreyer, spogliate di ogni chiaroscuro, svuotate d'ogni predilezione per la sfumatura grigia.

Dal figlio di Brecht una "nuova critica"?

Il figlio di Bertolt Brecht analizza, in questa raccolta di saggi, alcuni spettacoli-chiave di un quinquennio decisivo per il teatro americano: ogni risultato teatrale è sempre visto in rapporto al ruolo del gruppo che lo esprime, per una visione generale, che dallo spettacolo si dilata fino a interpretare tutta la società.

Se il discorso sui contenuti del libro potrebbe esser lungo e merita una trattazione specifica, dall'analisi dell'attacco a Grotowski alla verifica de Il dente del delitto di Schechner (che propone, per chi abbia visto lo stesso spettacolo, l'interrogativo su quale immagine del teatro attuale lascerà ai posteri una critica talmente seria e intelligente da « aggiungere », alla comunicazione media di uno spettacolo, una larga area di significati non sempre espressi con sufficiente organicità scenica), ancora più attuale e stimolante è il « ruolo » che con Stefan Brecht il



Thelfung, Il pedone

critico di inserire ambisce a assumere nella società.

Vediamo che il destinatario del messaggio è ben determinato nell'area di «opinione» liberale giovane negli Stati Uniti, l'opera di mediazione ha una funzione politica, pur tenendo sempre presente che enorme diversità questi concetti assumono nel traversare l'oceano.

Nello stesso tempo, si può constatare come i margini operativi del critico, che, per condizioni istituzionali, non abbia alcuna possibilità di influenzare le scelte a livello di strut-

Con la conseguente conquista di una dimensione vergine e ignota: una «realtà», che, in questi tempi di contrasto tra iperrealismo e astrattismo, si pone di fronte alla realtà quotidiana, o alla storia, senza nessuna partecipazione ma anche senza nessuna polemica. Distaccata ma non estranea, attenta ma non coinvolta: una realtà «areale» che tende a dar spazio e rilievo ad una realtà più ampia, prescindente dallo pseudo-reale quotidiano, ma senza contrasto. Visualizzata con figure che di figurativo hanno solo i contorni; ancorata, nel fondo, alle regole concrete di un Gioco — gli Scacchi — che per esistere, pur sublimandola, dalla realtà partono e alla realtà si riferiscono.

Con un fascino di lotte e di contese, di agguati e di assalti a viso aperto, che adesso, nella loro immobilità tacita e sospesa con calma severa ci riflettono queste nuove serigrafie, in cui la cifra « arealistica » di Thellung si fa quietamente poesia, con ricerca meditata.

G. L. R.

Una poesia di Rafael Alberti dedicata agli "scacchi" di Thellung

CANTO SOLO LO QUE VEO

Aquí, los Reyes, las Reinas,
los Caballos, los Alfiles,
las Torres y los Peones,
perfilados, recortados,
graves guerreros altivos,
en colores trasparentes,
celestes, rojos, azules,
amarillos y carmines,
anaranjados y negros,
para verlos en lo alto
de la nave de una iglesia,
vitrales iluminados,
por los que un sol misterioso
pasara sin saber que
está jugando en lo oscuro
a un juego que no conoce.

Canto sólo lo que veo.

Rafael Alberti

Anticoli Corrado, agosto, 1975

La cartella di sei serigrafie a colori è stata realizzata presso la Grafiser di Roma a cura di Felice Ferdinando Sitanos.

tura teatrale, si riducono a un'area interpretativa, sostanzialmente arretrata anche nei confronti della caotica e contraddittoria situazione italiana. Questa testimonia di una realtà in movimento: il teatro sta assumendo un ruolo sempre più importante, quasi a livelli di cultura di massa, si moltiplicano le iniziative di base, si diffonde una giusta mentalità, che considera lo spettacolo come un servizio pubblico. A tutto ciò deve accompagnarsi una nuova mentalità critica, che risulti adeguata a una realtà che sta mutando sotto i nostri occhi: la disponibilità e le aperture sono lunghe, a parte casi singoli di chiusura conservatrice cui fanno degno contrappeso episodi di autopubblicità d'avanguardia. E' avvertita la necessità di una critica, che sia in primo luogo strumento di informazione democratica, cioè anche indirizzo giornalisticamente corretto del pubblico, e, in seconda istanza, assunzione di responsabilità culturale dentro una nuova accezione. Infatti, il teatro si va qualificando come un'area istituzionale della cultura, e nello stesso tempo come uno strumento capace di entrare in un contatto organico con i più va-

sti e differenziati strati popolari.

Il mondo teatrale, che ci appare dalle pagine di Stefan Brecht, è quello di una attività scenica d'avanguardia per un pubblico di élite, sia pur in una accezione quanto mai larga (e il tutto non esaurisce certo l'attività teatrale negli Stati Uniti). Da noi, la frammentazione dei livelli e l'estensione orizzontale della comunicazione teatrale, possono assicurare condizioni di sviluppo assolutamente originali e promettenti. Ma questo discorso, enormemente complesso, richiede che la critica si trasformi via via in « nuova critica », attraverso una revisione del proprio ruolo e una determinazione delle proprie responsabilità.

F. D.

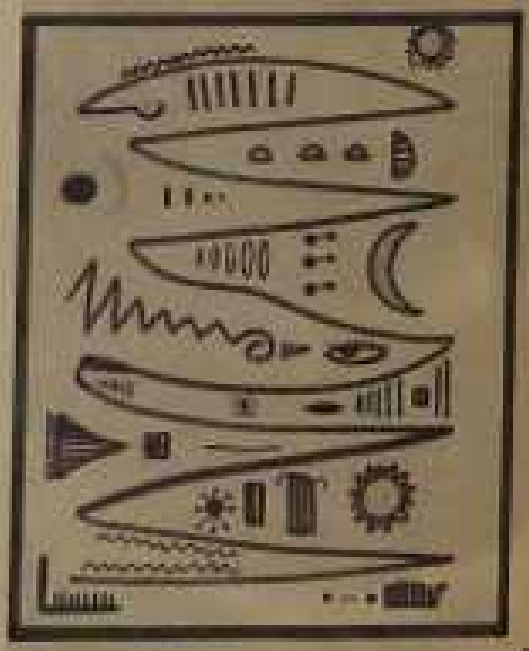
Stefan Brecht
Nuovo teatro americano 1968 - 1972
Bulzoni Editore

La galleria d'arte contemporanea Flegiàs dove sono state presentate le serigrafie di Theilung

Il Sindacato Libero Scrittori Turisti Italiani o Scritturisti

Che cosa direste se riceveste un pieghevole della Bell Travel Agency in collaborazione con EL-AL che pubblicizzasse un «programma di visita in» ... qualche paese del mondo? Se vi affascinano questi *depliants* (e confessiamo che questo, per esempio, è affascinante, ma diremo poi perché) forse lo sfoglierete con fantasiosa attenzione: a e r e o, Hotel City, pernottamento, pullman visita al pulcinercato immerdabile, Museo delle cere anche e naturalmente, pomeriggio libero, magari anche la visita a un acquedotto romano, o alle Beatitudini di qualche Sacro Monte, infine centri medici, acquisti *shopping*, altre parecchie escursioni, ascese e discese funiviali, registrazione e imbarco in classe turistica oppure no, a seconda della condizione delle vostre tasche etc. con tutti gli eufemismi (la quota non comprende tasse, bevande, mance, extra in genere etc.) «Il vostro agente comun-

que sarà BELLELAL AL - AL - AL » puntini puntini ...
Dicevamo: se il *degregato* fosse nazionale a una scelta vacanziera, perché no? Ma se... se la turisteria venisse a voi propinata come « viaggio di studio e ricerche per scrittori e loro famiglie e uomini di cultura » (« scrittori » e « uomini di cultura » come termini distintivi e diversificanti) e lo sconto del 10% vi venisse assicurato « comunicando alla Bellalalalalal la data di rilascio della vostra tessera » di appartenenza al Sindacato Libero Scrittori Italiani ... ecco direci, scriveteci, telefonateci, comunicateci comunque che cosa diresti?
Forse, che il Sindacato così male detto Libero dovrebbe mutare la propria ragion sociale e si gingi così: S.L.S.T.I. ovvero ultalap Sindacato Libero Scrittori Turistici Italiani o Scrittori ecc...
Ma sì, facciamo così: d'ora in poi chiamiamoli scrittori o scrittori sottratti (turistici naturalmente, o turistici)...
firmandosi
Ma che libidinedi! esclama
LIBRIDINEDIALE



(disegno di Nino Majellaro)

Il consigliere letterario segreto

Giorgio Stuvi

VUE IMPRENABLE (FOLON)

Atelier F. May Gatto

Forastore anche il folle Folon imprendibile visore di ora edito finemente acuzie

A. R. Hamonda A. Cozzani

RAGIONI di una PROPOSTA ovvero Le avventure di Dollie

Cineteca D. W. Griffith

Ricominciare da Griffith? Intanto si come fece Eisenstein... Nasce, finalmente, la cinematografia scientifica?

Strumenti di didattica e informazione popolare Via Matteo Bandello 18 Milano questo indirizzo prima di tutto

Documento 1

1848-58: IL GIOCO DELLA MODERAZIONE

BCD Milano

DEL GIUDICE introduce in anglo-italiano anche la donna intende un grande pittore benedetto

Sergio Vacchi

...e se la donna intendesse

F. G. Roussard

Documento 2

1860: LO STATO CONQUISTA IL SUD

BCD Milano

Per la scuola dell'obbligo e per coloro per cui varrebbe l'obbligo della scuola anche se pseudo-adulti

Rina Durante

DA VERGA A GALESTRINI

SAEDI Lecce

Una nuova e polemica antologia della condizione meridionale. Rina naturali Durante in tutte le scuole, questa l'ansietà di Cassandra

Il consigliere letterario segreto

QUADERNO I
di
LETTERA

University
College
Cathays Park
Cardiff (G.B.)

Dopo la figure
DELTA,
Spartaco
Gamberini
continua
dall'Inghilterra
a spedire
epistole
poetiche
al mondo

Dolga Vertov

L'OCCHIO
della
RIVOLUZIONE

Mazzotta

Scritti dal '21
al '42:
la rivoluzione
dell'occhio
è ancora
da fare...

citando anche
Francesco
Cassetti
e
Alberto
Farassino,
da SEGNalare
per la cresci
del SEGNO

G. Bettetini

Produzione
del senso
e messa
in scena

Bompiani

l'ultimo dei
QUADERNI del
SINdacato dei
Cinecritici:
l'elenco dei
filmesclusi
dalle sale
italiane
incompleta-
mente
completo

Aldo Bernardini
Sergio Trasatti
Bruno Torri

LA CENSURA
DEL MERCATO

Marsilio

Marina Teophilo

BASTA! che
parlino le voci

Enna - Enna

Dalla lingua
nordestina
brasiliana
all'idioletto
scelliota
di
CRESCIMONE:
un confronto
interessante

Francesco Reali

scritti di
BOTANICA
ZOOLOGIA
MEDICINA

Longanesi

LETTERATURA
NATURALE
NON
NATURALE
STICA
anche sui
pellicelli
del corpo
umano...

Lo sconsigliere cinematografico segreto

Paolo Breccia

TERMINAL

Italnoleggio

INITIAL ancora
con William Berger
Mirella D'Angelo
e Gianni Toti attori...
e con la mattana stroncatoria
degli anacronici italiani
antieticanocentrici

Ennio Lorenzini
ERAN TRECENTO
o
IL PISACANE
o
LA MORTE GRANDE
Asta-Coop

la storia di un film:
un film di storia
che non è «storico»
ma al futuro anteriore

Luigi Faccini

IL GAROFANO ROSSO

Film-Coop

Da Elio Vittorini:
niente meno
di più

Gianni Toti

... e di Shaul e dei Sicari
SULLE VIE
DA DAMASCO

Italnoleggio

ESTATE 1971
«PRIMA» a MILANO:
SUCCESSO DI CRITICA
INSUCCESSO DI PUBBLICO
cvd.

Lo sconsigliere cinematografico segreto

Chantal Akerman

HOTEL MONTEREY
E
LE QUINZE DE HUIT
USA

A venticinque anni
la « personale » a Venezia
lunga vita alla meta-ossessione
della malsana infinita
ripetitiva di inquietanti corridoi
e solitudinari ascensori

David Wark Griffith

IL PERIODO BIOGRAFI

USA - 1911/1912

La Cineteca Griffith di Genova,
la retrospettiva alla Biennale
la « seconda visione »
defocon)centrata
del Film-studio 1 e 2 e 3,
restituiscono agli « uno »
e « due rulli »
il tempo di nuovo « Primo »
del cinema delle origini
(originale, dunque...)

Sidney Pollack

YAKUZA

USA - Giappone

...c'eravamo
tanto
odiati...

Nelson Pereira Dos Santos

CHI E' BETA

Brasile

FANTAPARABOLA
ANEPIMITTO
IDIOFILATTERIO
FILMAUTONFALILICO
ANACRITICOGRAMMA
FATTOGRAFIA
ET CETTERA

Lo sconsigliere cinematografico segreto

IL FASCINEMA	Le retrospettive del cinema sotto/del fascismo una fascinemazione descrittiva arresa alle concessioni tutt'oggi della commedia all'italiana e dell'Italia della commedia...
Istvan Szabo VIA DEI POMPIERI 25 Ungheria	BRAVO PISTA! BRAVA RITA BEKES! BRAVO ANDRAS BEKES! BRAVA VIA DEI POMPIERI! BRAVI POMPIERI! BRAVA UIPNÁI
Norman Jewison ROLLERBALL USA	IL FASCISMO SPORTIVO PUNTO DI RIARRIVO DELLO SPORT SPETTACOLO MORTALE DENUNCIA o COMPLICITA' NELLA PSEUDO-CONTRADDIZIONE?
Francis Ford Coppola IL PADRINO PARTE III USA	O siamo già alla quarta parte della infinologia celebrativa della mafia?

Il diavolo dell'avvocato del

Addio FRANKENSTEIN?
Addio SHELLEYNSTEIN!
Addio FRANKENEISEINSTEIN!

Fotoptronica, teoantropologismi, ossigrafie p(s)icosecondarie e palavras poupadas dei prometei moderni Epimetei

1 - fotoptronica?

per falsa antimonianza
in crogiolo cartaceo per
forandovi tabulaterali
la difformazione vi informa
che i fonosemi con-sentono
l'unità di lettura captiva
i controllori contro-ruolando

in parte magazzino in parte cervello
unità di scrittura fotosentendoci
che interfaccia farai quando tu
macchinascrittolettofotocomposto
pensera-scriverai-leggerai tuttiinsieme

xilografia di Pietro Parisi
La cinecosmiclausura

in un solo scintillamento
elettropensandoti fototinico
digisettario fra i vertical filetti
le testatine e la memorte?

2 - Che Sa'hrà Sah'rà...

... più Sahara!
o meno?
hay que irse
del Sahara!
e dove c'è ora
più Sahara che dove?

unicuique suum
Sahara
ma che saharà
del Sah'ra con tutte queste
gibraltares del silenzio
e le guerras chiquitas?

Repubblica del Deserto?
Deserto della Repubblica
Universabile?
O lo
di(o)
sertore!

3 - teo-antropo-logèmi

dice il logo di dio:
dopo la Sua morte non
permettiamo a dio di
essere dio quando pro
nunciamo il Suo innome in
Sua assenza (o kenotica
presenza) non noi
siamo risuscitati ma
lui che ora è morto
ex-dio per sempre
ora uomortale
eternamente effimeride

e il logo dell'antropo non
dice che ciò che non

4 - Puerto Pobre

Puerto rico? no è un Povero Porto
ricco di povertà altera e violenta
con le prigioni ricche — di cosmonauti senz'ali
e madri universali che non vogliono uscire
nole dal buio
o ricco Puertopobre!
ti salutiamo dai nostri porti antichi
né poveri né ricchi forse più ma ancora con prigioni
come le tue che si schiudono fors sit
bocche nere che impalfidiscono
alle labbra parlanti silenzio

o puerto rico de senores también mios
ancora nostri

5 - Breitschwanz

ho appena letto sappiate anche voi:

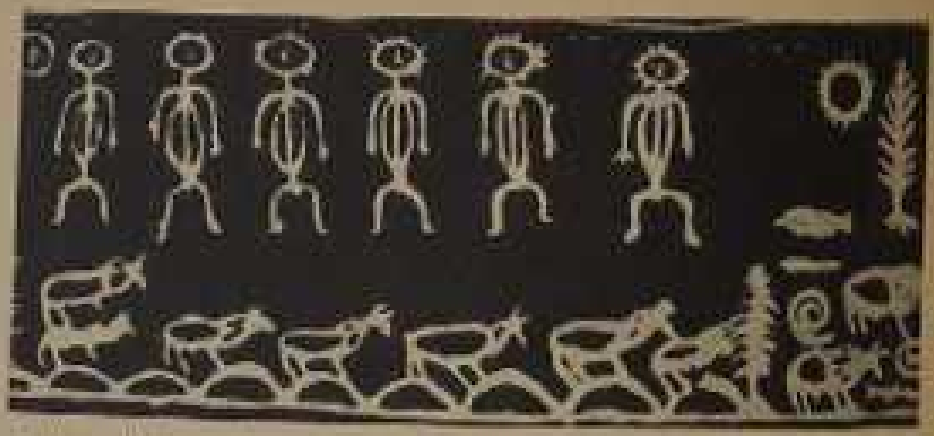
li fanno nascere pre
maturamente ciò
è immaturi o
puramente da morta madre

le fanno morire dura
nte gravidanza per la per
siana pelle di razza karakul
« pelo marezzato e lucente »

cuoio sottile stra
ordinario pelliccia con pelli
queste di pre-nati
« agnellini di ingente valore pregio »
adesso indóssatelil

6 - lettera (a Spartaco Gamberini - Cardiff)

non posso per ora
scrivi mandarti nulla
perché la bratta mi annega



L'albero del mondo: amuleto buriato con una immagine del sole
(dal libro ungherese «La mitologia dei pagani magiari»)

e io in cerca della bratta
il genovese fango nascosto
nei maledizionari

imbrattocarte imbrattomuri imbrattotele:
l'imbratto imbrachetta l'imbrago
degli imbranchi letterari

finché l'infiorescenza ipsofillacea
metallaminata soccorre
foglia modificata all'ascella del fiore

se devi annegare dunque amico mio
dalla bratta alla brattea! e sarai
moneta pulita e con una sola faccia

7 - Shelleynstein

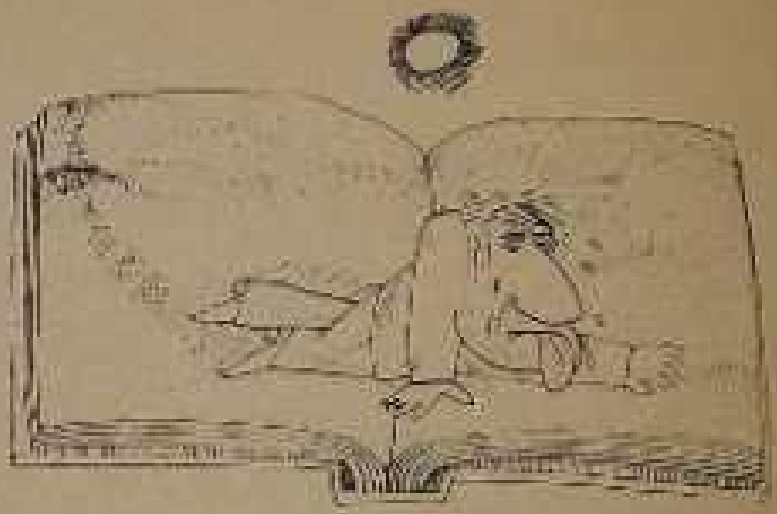
addio Frankenstein! scrisse
Mary Wollstonecraft Shelley metaprometeica
e i trasgressori trascrittori infaustiani
ovveraschers riscressero for never more o qualcosa
di meno adatto al faustucolo letterario

l'uomacchinartefatto nella bara azzurra
liberatore del • preveggente •...

è il fissaggio dei sogni sulla tela
invisibilizare la doppia esistenza
dell'impoesibile mondo ciò è segreto
da scoprire o vuoto da
po[e]polare di lussuosi dolori?

l'elisir di lunga morte?
l'orrore della perfezione o
la perfezione dell'orrore?

interroga ancora quei foschi occhi gialli
quella pelliciola di invisione
quelle orbite acquose quelle nerastre labbra
mamiyya metonimica sostanza
imbalsamante per l'imbalsamatore
cadaverealtà



Disegni di Tony (Cuba)

gli spiriti vaganti dentro i vivi
inseguono l'Adamo postprometeo
pandemonianza falsa scrivendo
sulla mostritolata incoscienza infelice
perfido perché solo per sempre solitudinario anzi
con la specie in guerra e
unico lui nel leger planetario

perché soltanto io Franke(l)stein
devo essere solo?
sarà con te nella notte nuziale
condannato a vivere nella tua morte
demone caduto angelo maligno
confusorio testo di razionale follia

perché hai paura
di te stesso pensatore
di impensabili è
la pietra franca che ripete
216 artindustria pietrosa Franken(eisein)stein

sul rogo trionfale funebroso crescendo
dove bruciano filmorrificanti
e l'orrore dei film poesifatture tenta
per l'uomo-dio antropo-teo creatore di fasmie
troppi tropi capitolo che forse
non ce la fa per questo neopure Pandora
al terzo Adamo brutto non costruisce
eva infuturabile

Prometeo è Epimeteo adesso lo sappiamo
bifronte fasma e cosmica la tristezza —
l'ultimo Adamo è solo il penultimeterno

e dunque Addio Frankeneisenstein!
adeudiorrivederci nel cinigma!

8 - p(s)icosecondario

è picosecondo ma io ho letto
psicosecondo e così ho bene letto
(psicoeternalettura?) e leggero
il psicopicosecondo della morte

Da un libro
di Girolamo Brusoni
romanziere del Seicento

shadowgrammando poi xenoflash
sofisticheremo il controllo di dio
con la fotonica e con la poetronica
fi poetoni metafori si quelli!)

ma optronico fotronico fotatticomico
il silenzio visivo resta il resto
voi in visivisibilio fotocondottieri
 lucescrittori bulolettori che cosa?

9 - ossigrafia

il tuo ossismo
qui sulla pagina
non è una poetimonianza
ma l'acuzie del tuo silenzio
sta perforando i timpani ottusi
di chi ascolta solo se stesso
e si istessisce non sarà più altri

si ossida l'ossimoro

10 - quietillilità

trans quietem illam non tranquillo vivi
nè muori in questa cisquillità...
è quiete quella è quiete questa?
nessuno dice se è malmorto il malvivo
in quietem illam nell'inquillità
forse stai tu ma la tua inquiete è in festa

trans quietem politicam illam
la revolveroluzione
meta(su)forica

11 - per i galli del porto

palavras poupadas
de profundis feiticeiro
adagio com as imagens
em palma de mão
palavras de combate!!!

como paren-eticamente
il diavolo dell'avvocato del
l'alias alien
p.c.c.

gianni toti

agenda del giornalista

1976 - Anno IX

centro di documentazione giornalistica

220 00186 Roma - Palazzo Cini - P. di Pietra, 26 - Tel. 68 74 52

di Domenico Javarone

"TELEFONO SOTTO CONTROLLO"

CAMPIRONI EDITORE

INFORMAZIONE:

Allacciare un dialogo con l'u

Come tutte le grandi aziende, pubbliche e private, anche l'ENEL ha avvertito la necessità del mezzo cinematografico nel settore dell'informativa industriale. Ispirandosi al concetto che in un servizio pubblico l'informazione è un dovere per l'Ente e un diritto per la collettività, l'Ufficio Stampa e P.R. dell'ENEL cura, con proprio personale specializzato, la realizzazione di numerosi documentari tecnici, informativi e di pubbliche relazioni indirizzati ad una platea vastissima.

DIRITTO-DOVERE

enza: obiettivo dei film ENEL

I film trattano tutti gli argomenti relativi a problemi vitali per l'ENEL, problemi che vanno dalla produzione, trasmissione e distribuzione di energia elettrica all'impegno nel settore ecologico, alla ricerca scientifica, alla gestione aziendale, allo sviluppo del settore nucleare.

La diffusione di questi documentari nelle sale cinematografiche, alla Televisione, nelle scuole, nei circoli di cultura, in Italia e all'estero, rappresenta un concreto tentativo di dialogo tra l'Ente e l'utenza

L. 1.500

CARTE SEGRETE

Dalla noia di Adamo
serpente. Dopodiché il signo
trovato la ragionpercui.

Fu proprio il signoreidd
in vista di una propria op
ignora se questo sia accadut

Chemidai, aveva dorm
Che ti ho dato, aveva

Così Adamo, dopo ave
coli, costrinse Eva a lavorare
prostituzione era un primo
schile.

Questo è il mondo di
il signoreiddio. Somiglia ta
strillato una maddalenista.
signore iddio che aveva mes
ficare l'universo. O il suo v

Eva cominciò ad avere
essersi accorta che le costo
l'interminabile discussione.
mostrare ad Adamo il suo
Adamo respinse una tesi che
un ponzide.

o specchio (e fu quasi subito)
atitudini. La sua vita divenne
pospecchio in cui era facile na-
avverti con molta circospezione,
tando da qualche parte. Bene,
ziò l'arricciabile per domandare
ite acciambellato sulla poltrona,
decidere, dovette inforcare gli

animale squisitamente politico,
imenticava subito dell'esistenza

o caso, domandò Eva al serpen-

nte, scegliti un altro letto. Con

ragnuccolò Eva, non posso neanche
ignoreiddio intervenne e, bontà
nelle mani di Eva si piegò di

partorito un maschio chesichia-
chiamava, poi due gemelli che-
melli chesichiamavano, poi un
continuava ad accadere questo
ugento anni. Meno male, disse
anua. E guardò stomacato dalla

Così Adamo, dopo avere popolato la terra di cavernicoli, costrinse Eva a lavorare in sua vece. E riconobbe che la prostituzione era un primo passo verso l'indipendenza maschile.

 un pongide.

...uati subito]
...ita diventa
...ra facile na-
...rcospezione,
...parte. Bene,
... domandare
...lla poltrona,
...nforcare gli

...nte politico,
appena fuori dal letto si dimenticava subito dell'esistenza di Eva.

Cosa posso fare in questo caso, domandò Eva al serpentesegretariogalante.

Semplice, rispose il serpente, scegliti un altro letto. Con diplomazia.

...osso neanc...
...e e, bontà
...a piegò di

...chesichia...
...emelli che...
...no, poi un
...lere questo
...male, disse
...acato dalla

parte del signoreiddio.

Così Adamo, dopo avere popolato la terra di cavernicoli, costrinse Eva a lavorare in sua vece. E riconobbe che la prostituzione era un primo passo verso l'indipendenza maschile.

...nasi subito)
...ita divenne
...ra facile na-
...ricompezione,
...barie. Bene,
... domandare
...lla poltrona,
...nforcare gli

...nte politico,
appena fuori dal letto si dimenticava subito dell'esistenza di Eva.

Cosa posso fare in questo caso, domandò Eva al serpente segretario galante.

Semplice, rispose il serpente, scegliti un altro letto. Con diplomazia.

...osso neanc... e, bontà
...u piegò di

...o chesichia... emelli che... no, poi un ...dere questo ...male, disse ...acato dalla